

## Тезисы лекций по истории русского театра

1	Тема 1. Русский театр от истоков до конца XVII в.
2	Тема 2. Русский театр XVIII в. Театр эпохи классицизма
3	Тема 3. Актерское искусство русского театра XVIII в.
4	Тема 4. Крепостной театр. Драматургия А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя в развитии русского театра
5	Тема 5. Актерское искусство I пол. XIX в.
6	Тема 6. Актерское искусство II пол. XIX в.
7	Тема 7. Организация Московского художественного театра. Выдающиеся актеры МХТ
8	Тема 8. К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, А.И. Таиров, Е.Б. Вахтангов, В.И. Немирович-Данченко – выдающиеся режиссеры русского театра начала XX века
9	Тема 9. Русский театр XX в. Актерское и режиссерское искусство
<b>Всего за семестр:</b>	

### Раздел 2. История русского театра

#### Тема 1. Русский театр от истоков до конца XVII века

##### План

1. Истоки русского театра.
2. Церковный театр.
3. Вертеп.
4. Школьный театр. Роль и задачи школьного театра.
5. Начало профессионального театра.

Искусство русского народа, как и искусство всех других народов, зародилось в недрах производственных процессов. Трудовая основа и трудовые связи искусства многообразны. Одни виды и роды искусства входили непосредственно в трудовые процессы. Таковы трудовые песни, организующие и упорядочивающие коллективные и индивидуальные ритмические движения (например, песни молотобойцев, сеятелей и пр.; одним из позднейших вариантов таких песен является русская «Дубинушка»). Драматическое воспроизведение трудовых эпизодов встречается во многих играх и игрищах, которые с полным основанием могут называться земледельческими, скотоводческими, охотничьими.

В процессе своего развития игрища дифференцировались, распались на родственные и в то же время все более и более отдалявшиеся друг от друга разновидности – на драмы, обряды, игры.

В конце X века прежние языческие обряды во многом уже потеряли свое магическое значение и все чаще превращались в игру-представление («игрище»). Именно в это время на народных празднествах и гуляниях появляются скоморохи. Само слово «скоморох» впервые упоминается в Лаврентьевской летописи 1068 года.

Так называли развлекающих народ «потешники», которые не только пели и плясали, но и показывали дрессированных животных, надевали «личины» и «хари», разыгрывали комические сцены.

К концу XV века, когда сложилось единое Русское государство, центром которого стала Москва, скоморошество получило широкое распространение. В переписных книгах, называющих профессии горожан, среди скорняков, портных, булочников, кузнецов встречались также и скоморохи. Скоморошить, т.е. петь, плясать, балагурить, разыгрывать сценки, мог всякий. Но скоморохам-умельцам становился и назывался только тот, чье искусство выделялось над уровнем искусства масс своей художественностью. «Всяк спляшет, да не как скоморох», – говорит русская поговорка. Так постепенно создавалась почва для того, чтобы искусства скоморохов в дальнейшем сделалось их профессией, ремеслом.

Насквозь мирское искусство скоморохов было враждебно церкви и клерикальной идеологии. И эта церковная нетерпимость была поддержана государственной властью, тем более что с конца XVI— начала XVII века на Руси усиливается национальная и классовая борьба.

Никакие преследования не искоренили в народе скоморошье искусство. Наоборот, оно успешно развивалось, а сатирическое жало его становилось всё острее.

Первоначально радиус деятельности скоморохов был небольшим. Но позже они оставляют родные места и бродят по русской земле в поисках заработка, переселяются из деревень в города, где обслуживают уже не только сельское, но и посадское население, а порой и княжеские дворы. Вместе с тем городские массы сами выделяют из своей среды скоморохов.

В 1648 году царь Алексей Михайлович издал указ, запрещающий не только скоморошничество, но и народные гулянья.

Конечно, царский указ сыграл определенную роль в затухании деятельности скоморохов. Но полностью уничтожить народное творчество, веками складывавшиеся обычаи не удалось никакими указами. И едва в XVIII веке правительственная реакция ослабела, скоморошничество с новой силой возродилось на народных гуляньях.

В 1613 году при царе Михаиле Федоровиче во дворце был организован так называемый Потешный чулан, преобразованный при сыне его Алексее Михайловиче в Потешную палату, в многочисленный штат которой входили все имеющие отношение к придворным увеселениям. В быту русского народа большое место занимали хороводы, театрализованные игры, в которых присутствовали диалоги участвующих, разговоры солиста с хором, и это сближало участников и зрителей с театральными представлениями.

*Кукольный театр.* Вначале кукольный театр складывался внутри скоморошечьего театра. Один кукловод. К 17 веку он профессионализируется и выделяется в самостоятельный тип. Меняется его содержание. Складывается основной литературный материал – комедия о Петрушке. Кукольный театр становится стационарным – появляется его традиционная форма:

- подмостки, ширма (аналог занавеса)
- сопровождается музыкой. Музыкант – рядом с ширмой и иногда подавал реплики
- кукловод – один (меняет интонации, тембр)
- Петрушка – тряпичная, мягкая кукла, которая легко жестикулирует, меняет мимику лица
- предполагается большая доля импровизации
- все персонажи, кроме Петрушки, - устойчивые нормы движения в пространстве: по горизонтали и вертикали (в плоскости)
- Петрушка мог сесть на ширму и выбросить ноги в третье измерение.

*Церковный театр.* Церковь преследовала скоморохов, обращаясь за содействием к светской власти, но, в то же время, принимала все меры к утверждению своего влияния. Это нашло, в частности, выражение в развитии литургической драмы. Одни литургические драмы пришли к нам вместе с христианством, другие – в 15 веке, вместе с вновь принятым торжественным уставом «великой церкви». На Руси были известны два рода литургических драм – драмы пасхального цикла (например, «Шествие на осляти» и «Умовение ног») и драмы рождественского цикла («Пещное действо»).

В основе этого явления на стыке искусства и религии – идеология религиозная, сакральный сюжет, библейский сюжет, но форма выражения – подчеркнута театральная с театральными эффектами.

Петр I упразднил литургические драмы, которые принижали царскую власть «Шествие на осляти» и «Пещное действо», но сохранил «Умовение ног», тем самым как бы предписывая смирение главе церкви, а следовательно, и духовенству вообще. Несмотря на использование театрально-зрелищных форм, русская церковь не создала своего театра. Опыт литургических драм прошел для истории театра практически бесследно.

*Вертеп.* Устройство вертепа ясно указывает на его связь с мистериями. Это ящик (приблизительные размеры 1\*0,6\*0,2 м), открытый с одной стороны, сверху заканчивающийся крышей, чаще всего с куполом, наподобие церковного. На колокольне за стеклышком зажигалась свеча, которая и горела во время всего представления. Открытая сторона ящика была обращена к публике и представляла собой две сценические коробки, поставленные одна на другую. У каждой из них был свой трюм такого размера, чтобы в нем свободно помещалась рука кукловода с куклой. Религиозно-библейские сцены разыгрывались в верхнем этаже, комические бытовые – в нижнем. Куклы вертепного театра делались из дерева или из тряпок и были неподвижно прикреплены к стержням, проходящим через все туловище книзу; нижнюю часть стержня держал в руке кукловод, средняя часть была скрыта толщиной пола.

С вертепом тесно связана драма-мистерия рождественского цикла «Царь Ирод». Она была не единственной русской пьесой этого жанра. Известны еще «Три царя» и

«Иосиф Прекрасный», не сохранившиеся до нашего времени. От драмы об Анике-воине дошли лишь отрывки в составе других пьес.

Кукольное представление драмы о царе Ироде всегда сопровождалось интермедиями, которые составляют вторую часть представления. Сюжетно они ни с драмой, ни друг с другом не связаны и состоят из народных бытовых комических сценок.

*Начало профессионального театра.* К 70-м годам XVII века русский абсолютизм значительно укрепился. В связи с этим всякого рода приемы и празднества, проводимые в царском дворце, приобрели особую пышность. Старались не уступать европейским дворам, при которых в это время действовали театры.

Вопрос об организации театра волновал наиболее просвещенных людей того времени, полагавших, что театр будет способствовать распространению образования. Среди них следует назвать А. С. *Матвеева* (1625-1682), одного из передовых людей, сыгравших прогрессивную роль в развитии русской культуры XVII века.

Москве театральные представления, вероятно, ставились в Немецкой слободе, где по преимуществу селились иностранцы. Царю стало известно, что в Немецкой слободе есть человек – пастор немецкой кирхи Иоганн Готфрид *Грегори* (1631 — 1675), знакомый с театральным делом. 4 июня 1672 года ему было дано указание «учинить комедию». Грегори вместе с Рингубером пишет «Артаксерксово действо». Первое ее представление состоялось в летней царской резиденции в селе Преображенском, вблизи Москвы.

16 июня 1673 года набрали русскую труппу и отдали ее в обучение к Грегори. После его смерти руководство театром принял на себя Ю. *Гюбнер*, а потом С. *Чижинский*. Спектакли, кроме Преображенского, шли также в Московском Кремле, в «Дворцовой палате над аптекой», которая так и называлась «комедийной хороминой».

Большинство идущих в придворном театре пьес было написано на библейские сюжеты, но иносказательно они обращались к современным событиям, в них осуждалось чванливое и строптивое боярство, поддерживалось смиренное дворянство, прославлялся царь. Театральные представления давались при дворе, поэтому на затраты не скупилась: делали роскошные костюмы и внешнее оформление спектаклей. Грим был весьма примитивен: актеры употребляли сажу, белила, румяна. Бороды и парики делали из мочала, шерсти и конского волоса. Декорации были подвесные, решенные в перспективе. Женские роли исполняли мужчины.

Жилось актерам трудно, и они жаловались, что «помирают голодной смертью».

Зимой 1676 года царь Алексей Михайлович скончался. Был объявлен годичный траур. 15 декабря того же года новый царь Федор Алексеевич издал указ: «Над аптекарским приказом палаты, которые заняты были на комедю, очистить».

Церковники и консервативное боярство добились того, что более чем на двадцатипятилетний срок спектакли были прекращены.

Несмотря на ограниченный период существования и придворный характер, первый государственный профессиональный театр — «комедийная хоромина» — оказал известное воздействие на дальнейшее развитие театрального дела в России.

Подъем театра связан с деятельностью Петра I. Для пропаганды своих преобразований и борьбы со старыми формами быта царь стремился использовать и театральные представления. Они шли в Московской славяно-греко-латинской академии, открытой в 1687 году.

Естественно, что большинство ставящихся в духовных учебных заведениях спектаклей отличалось религиозно-дидактическим характером. Это были инсценировки эпизодов священной истории со слабо развитым сюжетом, религиозной назидательностью, широко представленными аллегорическими персонажами: Добром, Справедливостью, богом войны Марсом и другими. В то же время в спектакли вводились интермедии, имеющие по большей части современный комический бытовой характер.

Если говорить о Московской славяно-греко-латинской академии, которая явилась очагом формирования так называемого школьного театра, то в ней в начале XVIII века большое место занимала панегирическая драматургия, соединяющая религиозные сюжеты с прославлением деяний Петра: «Страшное изображение второго пришествия господня на землю» (1702) осуждало политику польского короля Августа; «Торжество мира православного» посвящалось победе «российского Марса» над «Львом шведским». В пьесе «Освобождение Ливонии и Ингерманландии» (1705) прославлялось присоединение Прибалтики к России.

Большое место в репертуаре *школьного театра* занимали пьесы одного из сподвижников Петра, крупнейшего деятеля в области культуры и литературы, епископа Феофана *Прокоповича* (1681-1736). Особенно известна его пьеса, ставшая первой исторической драмой на Руси, — «Владимир, славяно-русских стран князь и повелитель...». В ней впервые в школьном театре автор обратился к историческому сюжету, рассказав о крещении Руси в X веке. Пьеса определялась как трагедокомедия, то есть такое драматическое произведение, где «вещи смешные и забавные перемежаются с серьезными и печальными и лица низкие со знаменитыми» (так разъяснял сам автор).

Актеры школьного театра рассматривались в качестве своеобразных ораторов. Требования поэтики были нормативными и поэтому точными, каждому чувству должны были соответствовать голос и движение. Так, гневаясь, следовало насупить брови и обильно и быстро жестикулировать. Тело при этом выпрямлено и напряжено, а голос — «острый, жесткий, часто усекаемый». В печали и умилении жестов следовало производить мало, им полагалось быть замедленными, при этом голова смиренно опускалась, временами на глазах появлялись слезы. В мизансценах главное действующее лицо должно делать посреди сцены до остановки два-три шага; второстепенные же действующие лица должны стоять по сторонам.

Школьные спектакли ставились прежде всего на религиозные темы. Всякого рода аллегории затрудняли их восприятие. Вот почему Петр I, понимая и ценя театр как средство политической пропаганды, придавая большое значение его просветительской роли, решил создать светский театр.

Летом 1702 года драматическая труппа в составе восьми человек, возглавляемая И. Кунстом, прибыла в Москву из Германии. Для ее выступлений на Красной площади было выстроено театральное здание. Освещали «театральную хоромину» сальными свечами.

Театр мыслился как общедоступный, предназначенный для городского населения. Учитывая, что спектакли на немецком языке большинству москвичей не будут понятны, Кунсту отдали в обучение 10, а несколько позже 20 русских юношей. Но в 1703 году он умер, его вдове Анне Кунст (первой в России женщине-актрисе) и актеру Бендлеру предложили продолжить обучение русских актеров, но справиться с этим делом они не сумели, и их отпустили на родину. Во главе театра встал О. Фюрст, по прежней специальности золотых дел мастер. Между ним и русскими актерами начались распри, публика посещала театр плохо, несмотря на то что с 1705 года спектакли шли только на русском языке. В 1707 году театр закрыли, а театральное здание было велено разобрать.

Главная причина, по которой театр не имел успеха, помимо того, что зрители, не были подготовлены к восприятию театральных представлений, заключалась в репертуаре. Пьесы того времени были малопонятны русским исполнителям, а также не интересовали и русских зрителей.

Придворному театру противостоял публичный любительский театр городских демократических кругов.

## **Тема 2. Русский театр XVIII века. Театр эпохи классицизма**

### **План**

1. Особенности русской классицистической трагедии.
2. А. Сумароков – теоретик и основоположник русской классицистической трагедии.
3. Классицистические драматурги: Княжнин, Фонвизин, Капнист.

Новый подъем русского театра связан с утверждением и развитием художественного направления – классицизма.

Русская классицистическая трагедия сплошь и рядом пользуется в качестве одного из средств политической борьбы передовой дворянской интеллигенции с деспотической монархией. В ней широко затрагиваются государственные темы, часто она насыщена высокими патриотическими чувствами.

Сочинение классицистических трагедий становится неременной обязанностью почти каждого русского литератора середины XVIII века, если только он имеет то или иное касательство к высшему дворянскому обществу. Более того, это дело в

«служебном порядке» поручается первым русским академикам, в литературные занятия которых должно было входить также сочинение для двора поэтических произведений. Так в ряды драматургов-классицистов принуждены были вступить лучшие деятели русской культуры XVIII века, не имевшие к этому настоящего творческого призвания.

Так, *Василием Кирилловичем Тредьяковским* была написана «Дейдамия», не увидевшая сцены, потому что «сия трагедия есть наипродолжительнейшая из всех русских драматических сочинений, и в ней находится 2313 стихов двоестрочных».

Успешнее был первый драматургический опыт гениального русского ученого *Михаила Васильевича Ломоносова*. Стремясь создать патриотическое произведение, он избрал сюжетом своей трагедии события, связанные с «позорной гибелью Мамаю, царя татарского», где утверждает, что «насильна власть стоять не может долговечно». Вскоре при дворе была представлена кадетами новая трагедия Ломоносова «Тамира и Селим».

Вслед за этим Ломоносовым была написана трагедия «Демофонт», на сюжет античного мифа о любви Филлиды к Демофону, царю Афинскому. Художественные достоинства ее, однако, оказались значительно ниже предыдущих, и поставлена на сцене она не была.

Однако, не Тредьяковский и Ломоносов выступили зачинателями новой русской драматургии. Подлинным основоположником русской классицистической трагедии, сделавшим в этой области первые опыты, является выдающийся поэт XVIII века *Александр Петрович Сумароков*.

Сумароков получил хорошее образование, сначала домашнее, а потом и школьное — в созданном для подготовки национальных культурных кадров Сухопутном шляхетском (т. е. дворянском) корпусе. Многие кадеты корпуса увлекались литературой. Среди них и Александр Петрович. В 1740 году, перед окончанием учения, он пишет поздравительные оды к праздникам. А четыре года спустя, впервые обратившись к театру, переводит либретто к опере Арайя «Селевкт».

Первая из его стихотворных трагедий, «Хорев», написана в конце 1747 года. Пьеса названа по имени главного героя. Хорев — брат князя Кия, основателя города Киева. Как и в большинстве других произведений этого жанра, сюжет трагедии связан с русской историей. Но автор не держится точно ее фактов. По пьесе, русский князь Кий будто бы отвоевывает город Киев у некоего князя Завлоха и берет в плен его дочь Оснельду. Хорев влюбляется в пленницу брата. Оснельда отвечает ему взаимностью. Они готовы признаться в своем чувстве Кию. Но в это время Завлох с войсками окружает город. Кий посылает брата отразить наступление врага. Не просто это для Хорева: воевать надо против отца любимой девушки. Оснельда через свою служанку шлет отцу письмо, где признается в любви к Хореву и просит Завлоха согласиться на их брак и отвести войска. Отец отказывается.

Хорев отправляется на битву. Между тем на него и Оснельду возводится клевета: боярин Стальверх говорит Кию, будто они установили тайные связи с

неприятелем и задумали измену. Поверив в это, Кий приказывает отравить Оснельду. Стальверх удаляется, чтобы выполнить его распоряжение. Но тут приходит посланец Хорева с известием о победе. Кий хочет остановить убийство Оснельды, но уже поздно. Узнав о смерти любимой девушки, Хорев закалывает себя...

Общество любителей российской словесности, созданное старшими кадетами при Шляхетском корпусе, помогает первой трагедии Александра Сумарокова увидеть свет рампы. Спектакль ставится в 1749 году. Кадеты и раньше ставили иногда трагедии, например «Заиру» Вольтера на французском языке. Но тут — русская трагедия, и автор русский! Это стало сенсацией в столице.

Исполнителей пригласили во дворец, и в начале 1750 года они дважды, в феврале и марте, повторили «Хорева». А в конце мая пьеса, вместе с первой комедией Александра Петровича — «Тресотиниус», была представлена в новом Петербургском Оперном доме, построенном взамен сгоревшего. (Деревянные театральные здания тех лет горели часто.)

Немного позднее одна за другой в Шляхетском корпусе и во дворце идут сочиненные Александром Сумароковым трагедии «Гамлет» (по мотивам шекспировской пьесы), «Синав и Трувор», «Артистона», комедии «Чудовищи», «Пустая ссора». Позже драматург выступает с «Димитрием Самозванцем», «Мстиславом» и другими трагедиями и множеством комедийных произведений.

Быть человеческим, верным долгу, преданным в любви призывали пьесы Сумарокова. Служить обществу, подчиняя личное, частное интересам страны, интересам разума. Они учили отстаивать чувство собственного достоинства. Они наставляли: если кто-то не умеет управлять своими страстями, он не имеет права управлять людьми. Они убеждали: «Без пользы обществу на троне славы нет» («Димитрий Самозванец»).

Сам драматург в поэтическом послании «Эпистола о стихотворстве» ставит перед театром как первое требование цель воспитательную. «Творцы», считает он, должны особым образом «представлять пороки нам», на сцене «должна цвести святая добродетель». От автора пьесы Сумароков требует: «Смотрителей своих чрез действие ум тронуть».

Действующих лиц своих трагедий, согласно законам классицизма, Сумароков разделяет на положительных и отрицательных: добродетельных и злодеев, руководствующихся законами чести и обуреваемых страстями. Типична в этом смысле трагедия «Синав и Трувор».

Давший покой ранее раздираемому ссорами Новгороду князь Синав любит Ильмену. Соперником князя является его младший брат Трувор. Юноша люб Ильмене, и Синав безумствует в яростной ревности. Забывая о своем долге управлять подданными ради их блага, он становится тираном по отношению к Ильмене и брату. Ильмена, напротив, — образец чести, как и ее отец. Тот считает своим государственным долгом отдать Ильмену за Синава. И она готова принести свое счастье в жертву необходимости.



Синав, зная это, изгоняет брата из Новгорода и женится на Ильмене. Трувор и Ильмена кончают жизнь самоубийством. Синав в отчаянии...

Когда честь и разум уступают место слепой страсти, выводит из этого автор, — несчастье неизбежно.

Молва о сценических произведениях Сумарокова быстро разнеслась, и их успех был огромен. Настолько, что еще при жизни драматурга пьесы его дважды издавались.

Еще при жизни Сумарокова подлинным продолжателем его просветительской литературно-театральной традиции выступает *Яков Борисович Княжнин*. В творчестве Княжнина отчетливо прослеживается нарастание общественных интересов в среде дворянской интеллигенции по мере развития революционного движения на Западе и углубления противоречий феодально-крепостнического уклада в России. Социально-политические мотивы, которые характерны для драматургии Сумарокова, становятся у Княжнина в центре пьесы.

Пушкин крылато определил: «переимчивый Княжнин». Действительно, в основе пьес Княжнина лежат иностранные образцы, в частности, трагедии Вольтера. Но под пером русского драматурга они приобретают самобытную политическую актуальность, при этом значительно большую, чем сумароковские трагедии. Дальше Сумарокова идет Княжнин и в смысле художественной обработки своих художественных произведений. Оперируя столь же условными персонажами, он награждает своих героев гораздо большей эмоциональностью, более богатым словесным материалом с блестящими, хотя порой несколько трескучими, стихотворными тирадами и афоризмами.

Перу Княжнина принадлежит 9 трагедий: «Ольга», «Дидона», «Владимир и Ярополк», «Рослав», «Титово милосердие», «Софонисба», «Владисан», «Вадим Новгородский» и обнаруженный в его бумагах после смерти – «Пожарский». Для трагических героев Княжнина характерно преобладание общественных мотивов. «Любовь» трагедий Сумарокова полностью подчиняется идее государственности, общественного блага, обязательств человека перед народом и т.д. В трагедиях Княжнина прямо звучит философия просветителей XVIII века. При этом от пьесы к пьесе общественное содержание их становится все радикальнее.

Наряду с трагедиями Княжнин пишет ряд комедий и комических опер, причем творчески в этих жанрах преуспевает еще больше. Его «Несчастье от кареты» и «Сбитенщик» принадлежит к числу лучших комических опер XVIII века. Его комедии держатся в репертуаре до конца первой четверти XIX века, надолго переживая театральную славу его трагедий.

Из четырех комедий Княжнина – «Хвастун», «Чудаки», «Неудачный примиритель, или Без обеда домой еду» и «Траур» – особенный успех выпадает на долю двух первых.

«Хвастун», представляющий собой переделку комедии дю Брюйе, сатирически осмеивает современное дворянское общество с его погоней за чинами и должностями. Герой комедии, хвастун Верхолет, уже наделен чертами характерности, отдаленно

напоминая в своем поведении Хлестакова и Кречинского. В «Чудаках» иностранные заимствования чувствуются отчетливее, прослеживаются отголоски комедий Дедуша, Мольера («Скупой», «Жеманницы» и др.).

Подхватывая сатирическую традицию Сумарокова, Княжнин, однако, значительно совершенствует мастерство сценической интриги, драматургическую технику и диалог, который отличается у него легкостью и живостью, а также большим приближением к разговорной речи, широким использованием поговорок и т.д.

*Денис Иванович Фонвизин* – русский драматург. Родился в дворянской семье. В 1755 г. поступил в гимназию при Московском университете, а оттуда в 1760 г. переведен на философский факультет университета. В начале 60-х гг. служил секретарем кабинета-министра И.П. Елагина. Тогда же началась публицистическая и литературная деятельность Фонвизина. Он становится одним из крупнейших русских просветителей II половины XVIII века. Гневно, со злой саркастической иронией, изоблачал Фонвизин деспотизм и беззаконие, царившие в России.

Первый драматический опыт Фонвизина – перевод трагедии Вольтера «Альзира или американцы» (1762). В 1764 г. Фонвизин написал комедию в стихах «Корион». Вскоре обратился к созданию русской народной комедии, написав в конце 60-х гг. пьесу «Бригадир». Здесь изображался русский быт. Автор обличал жестокость, тупоумие, дикость нравов провинциальных помещиков. Конфликт – столкновение помещиков-крепостников с молодыми деятелями дворянского просвещения России. Соблюдение классицистических правил, живой, подлинно разговорный язык, жизненность образов стало новшеством на русской сцене. Впервые поставлена в 1780 г. в Петербурге в Вольном российском театре Книпера на Царицыном Лугу.

В 1781 г. – «Недоросль», которая заняла первое место в русской сатирической литературе екатерининского времени. Проблема воспитания молодого поколения русского дворянства, поставленная в центре пьесы, привлекла русских просветителей XVIII века. Затронул важнейшие социально-политические проблемы своего времени, выступил обличителем жестокостей и беззакония крепостного права, призвал к ограничению власти помещиков над крепостными (Простаков, Скотинин, Правдин, Мирон).

Творчество Фонвизина развивалось в рамках классицизма, но именно он сделал в русской литературе первый шаг на пути создания реалистической драмы.

Первая постановка «Недоросля» – 24 сентября 1782 г. в Петербурге на сцене Вольного российского театра Книпера на Царицыном Лугу.

Традиции Фонвизина были продолжены в последующее время Н.В. Гоголем и М. Е. Салтыковым-Щедриным.

Комедийная традиция Сумарокова – Княжнина достигает своего предельного политического и художественного завершения под пером *Василия Васильевича Капниста*. Богатый украинский помещик не становится профессиональным литератором в прямом смысле слова. Пребыванию в столице он предпочитает спокойную жизнь в родовом поместье в Полтавщине. Но литература и театр занимают

его настолько сильно, что он пишет целый ряд поэтических произведений, сочиняет несколько пьес и некоторое время даже служит в дирекции петербургских театров в качестве помощника директора А.Нарышкина по управлению русской труппой.

Капнист своими «сатирами» поддерживал обличительное направление, господствующее в творчестве Фонвизина. Его «Ода на рабство» – одно из самых сильных антикрепостнических произведений XVIII века.

В 1796 г. Капнист написал сатирическую комедию «Ябеда», в которой с большой остротой показал бюрократический произвол, взяточничество, беззаконие, господствовавшие в России. Он живо рисует в комедии быт, нравы дворянского общества. Яркий, бытовой язык комедии делает ее связующим звеном между творчеством Фонвизина и Грибоедова. Эта пьеса была поставлена в 1798 г. на сцене Петербургского Большого театра и после 4 спектаклей была запрещена. Вновь появилась на сцене в 1805 г.

В 1814 г. в Петербургском Малом театре была поставлена трагедия Капниста «Антигона», написанная под значительным влиянием Озерова. Капнист сохраняет многое от классицизма, в духе которого он разрабатывает героическую, тираноборческую тему своей трагедией. Трагедия Капниста «Геневра» до нас не дошла.

### **Тема 3. Актерское искусство русского театра XVIII в.**

#### **План**

1. Творчество Ф. Волкова.
2. И. Дмитриевский – актер-просветитель XVIII века.
3. Деградация классицизма в творчестве П. Плавильщикова.
4. Творчество Т. Троепольской.

Итак, нарождающаяся русская драматургия нуждалась в сцене, предназначенной не только для интимного круга вельмож и даже не только для гостей Шляхетского корпуса. Среди кадетов нашлись талантливые исполнители ролей сумароковского репертуара, но то были отнюдь не профессионалы, а только любители. И театр являлся лишь недолгим увлечением для них. Юные кадеты предпочитали военную и бюрократическую карьеру. Не от такой сцены и не от таких исполнителей могла зависеть судьба русского театра.

Но почва была подготовлена. И нужные силы нашлись.

В 40-50-е годы ширится круг людей, вовлеченных в театральное дело. Устраиваются театральные представления не только в Петербурге и Москве, но и в провинции. В том же, 1750 году, когда сумароковский «Хорев» впервые был показан в царском дворце, состоялся спектакль в доме купцов Волковых в Ярославле. Как некогда на открытии «комедийной хоромины», здесь шла «Эсфирь» (с шутовскими

вставками о Гансе, ссорившемся со своей женой), а также инсценировка рыцарской повести о Евдоне и Берфе.

Федор Волков был сыном рано умершего костромского купца. С детства отличался художественными и музыкальными способностями, любил книги. Вторично выйдя замуж, мать с сыновьями переехала в Ярославль. Отчим, купец Полушкин, отправил Федю учиться в Москву, в Заиконоспасскую школу.

Вернувшись домой, к родным, Волков продолжал учение: стал изучать немецкий язык, переводил, сам писал, увлекся рисованием, черчением.

Полушкин владел серными и купоросными заводами, и по его делам Федор не раз ездил в Петербург. Там, в немецких конторах, он постигал коммерческую науку. А между делом близко сошелся с актерами немецкой труппы, работавшей в столице. Вместе с ними бывал на спектаклях иностранных гастролеров, ходил на представления итальянской оперы и, естественно, на все постановки труппы, в которой выступали его новые друзья. Однажды, уже в более позднее время, вновь приехав по делам в Петербург, Волков побывал даже на спектакле кадетов Шляхетского корпуса. Как уж он сумел попасть во дворец, где шло представление, – кто знает. Только сам Волков, вспоминая о том, рассказывал: «Увидя Никиту Афанасьевича Бекетова (он играл роль Синава в трагедии Сумарокова), пришел в такое восхищение, что не знал, где был – на земле или на небесах».

Возможно, именно тогда окончательно окрепла вспыхнувшая в нем страсть к театру. Когда Волков, в связи со смертью отчима, должен был вернуться в Ярославль и взять на себя, как старший в семье, управление заводами, он оказался меньше всего готовым к такой задаче. Дома его ждали узкие повседневные интересы, всегда сводившиеся к выручке.

С горем пополам ведет Федор Волков свои заводские дела. Через некоторое время дочь Полушкина, Матрена, обвиняет его в том, что он привел предприятия отчима в полный упадок, а многих рабочих сделал комедиантами.

Федор действительно больше всего интересуется искусством театра. Ему нравится, отрешившись от своего «я», изображать другого человека, видеть сочувствующих этому перерождению, напряженно следящих за жизнью того нового лица, что он показывает на сцене. Тут, чувствует Волков, его истинное призвание. И он откликается на голос этого призвания со всей силой богато одаренной природы. Труппа, собранная из сверстников, не могла не воодушевиться пылом и страстью своего вожака.

Первый спектакль понравился ярославцам, и на каждый последующий мест в амбаре, где проводились представления, для всех желающих не хватало.

У Федора Волкова созрела новая мысль: создать уже не просто любительский, а настоящий, и притом общедоступный, профессиональный театр.

Амбар для такой цели не годился, конечно. Надо было строить новое, просторное помещение. Из Петербурга Волков привез не только яркие впечатления об

игре артистов, но и скопированные там чертежи, рисунки, модели театральных зданий. Привез хорошее знание техники сцены, декорационного искусства своего времени.

На все это нужны были средства. Федор Григорьевич решает обратиться к самой публике, заинтересованной в таком театре. И город находит средства.

«Всему сам изобретатель», как о нем говорили, Федор Волков становится во время постройки театрального здания архитектором, машинистом, живописцем. А когда строительство завершилось, он занялся пополнением труппы, ее обучением, позволявшим поднять искусство любителей до профессионального уровня. Ставил спектакли, играл в них первые роли, доставал и переводил пьесы.

7 января 1751 года Ярославский публичный театр открыл свой первый сезон. Он был на одну тысячу мест, с оплатой за каждое место от одной до пяти копеек. Только кресла для наиболее богатых посетителей стоили четвертак (т. е. четверть рубля, 25 копеек).

Играли в театре трагедии Сумарокова, «Лекаря поневоле» Мольера, произведения одного из наиболее талантливых авторов духовного направления – Дмитрия Ростовского, в частности его шедшую на многих школьных сценах «Комедию о покаянии грешного человека». Поставили также оперу «Титово милосердие» по либретто Пьетро Метастазиио (эта опера ставилась и в столице). Шли в Ярославле «Эсфирь», «Евдон и Берфа», «Юдифь», обозрения, написанные самим Волковым на местные темы, – «Суд Шемякина», «Всякий Еремей про себя разумей» и т. д.

Прошло года два с начала работы театра в Ярославле, когда сюда с ревизией винных откупов приехал крупный чиновник сената Игнатьев. Он был на спектаклях Федора Волкова, и, вернувшись в Петербург, подробно рассказал о них.

Известие о талантливых ярославцах вызвало интерес при дворе. Императрица отдает распоряжение привезти их. Актеров доставили прямо в Царское Село, где она находилась, и на другой же день ярославцы выступили перед ней с постановкой сумароковского «Хорева». Потом в течение двух недель Елизавете были показаны «Синав и Трувор», «Артистона» и «Гамлет» Сумарокова, а также «Комедия о покаянии грешного человека» Д. Ростовского.

На «вербной неделе», в марте 1752 года, труппа предстала и перед петербургским обществом. Оно не было разочаровано. Игра молодых актеров-любителей была естественной, но нуждалась еще в шлифовке. К тому же большинству ярославских актеров не хватало общего образования. Поэтому лучших из них, вместе с группой придворных певчих, которых тоже прочили в будущий русский театр, отдают на обучение в Шляхетский корпус.

От занятий специальными военными дисциплинами актеров освобождают. Внимание отдано словесности, иностранным языкам, истории, географии и физическому развитию. И, кроме того, трое участников кадетских спектаклей работают с ярославцами над совершенствованием приемов сценического искусства.

Руководит этими занятиями Сумароков. Очень довольный успехами старшего Волкова, он преподносит ему экземпляр своего «Синава и Трувора».

Во время учебы в Шляхетском корпусе Федор Григорьевич получает 100 рублей в год. Но частенько он отказывает себе в самом нужном, чтобы купить то «два лексикона французских и грамматику», то «шесть печатных трагедий», то «клавикорды и струны» или зеркало, перед которым, проверяя жест и мимику, готовит домашние упражнения.

В аттестатах у ярославцев по всем предметам – «хорошо», «изрядно». Приходит время – и они получают возможность показать свое искусство в Зимнем дворце, на малой придворной сцене.

А 30 августа 1756 года Елизавета издает указ о создании «Русского для представления трагедий и комедий театра». Указ предписывал: кроме ярославцев и певчих, набрать в труппу «еще других актеров из неслужащих людей» (т. е. не дворян), а «также и актрис приличное число».

В отличие от придворных представлений для узкого круга знати, спектакли в Русском театре рассчитаны на широкие слои городской публики. Директором назначен Александр Сумароков. Активными помощниками его во всех делах, касающихся труппы, становятся Федор Волков и Иван Дмитриевский.

Первым последовательным актером-классицистом выступает не Волков, а его сотоварищ по ярославской труппе *Иван Афанасьевич Дмитриевский* (1734 – 1821). Сын провинциального священника Дьяконова, принявший вначале сценической деятельности фамилию Нарыков, а затем сменивший эту фамилию на более благозвучную, Дмитриевский, он заканчивает свой жизненный путь членом Российской академии. В течение своей долгой творческой деятельности он выступает неоднократно как переводчик пьес, автор литературных трудов и т. д. Человек больших знаний и недюжинного ума, он является не только фактическим создателем русского театра как актер, театральный педагог и режиссер, – он выступает вместе с тем как крупнейший культурный деятель XVIII века, примыкая к числу первых русских «просветителей». После смерти Волкова Дмитриевский становится «первым российского придворного театра актером» и в 1765 году едет в командировку за границу для усовершенствования в театральном искусстве. В 1767 году он вторично едет за границу, с целью приглашения в Петербург французских актеров и встречается в Париже с выдающимися мастерами французского классицизма.

Все роли Дмитриевского были тщательнейшим образом разучены, все интонационные переходы выверены, мимика и жесты обдуманы до малейших деталей. В «Димитрии Самозванце» он, например, по словам писателя начала XIX века П. И. Сумарокова, «являлся глазам зрителей облокотившимся на трон и закрытым мантией», предвосхищая всем своим видом «темные мысли первого монолога». В «Синаве и Труворе», рассказывает тот же П. Сумароков, «читал он длинный монолог, когда ему представляется тень брата, подвигаясь со стулом своим назад, как будто преследуемый ею, и оканчивал, поднимаясь на цыпочки», причем «сие простое

движение производило удивительное действие на зрителей: все трепетали от ужаса». Но это была не простая погоня за эффектом. Это был результат гармонического сочетания внутреннего и внешнего рисунка роли.

Дмитревский вынес на себе весь трагический и комедийный репертуар первых десятилетий существования русского профессионального театра. После Сумарокова он остался единственным театральным авторитетом, как основоположник четкой системы актерской игры и воспитатель первых поколений русских актеров. Этот авторитет он сохранил до конца своих дней: даже отойдя от непосредственной актерской деятельности, он оставался у художественного руководства русским драматическим театром на рубеже XVIII-XIX веков. А когда в 1812 году он в последний раз выступил на сцене в пьесе Висковатого «Всеобщее ополчение», публика единодушно вызывала не просто «Дмитровского», а «господина Дмитревского», подчеркивая тем самым всеобщее признание исторических заслуг «патриарха русской сцены».

Трагического актера иной, новой формации представлял собой *Петр Алексеевич Плавильщиков* (1760 – 1812), более известный в истории русского театра как драматург. Окончив Московский университет, он в 1779 году дебютировал на казенной сцене в ролях Хорева в трагедии Сумарокова и Секста в «Титовом милосердии» Княжнина, сразу же заняв амплуа первых героев и любовников. Обладая превосходными внешними данными – величественной осанкой и красивой наружностью, он был «в трагедии художником просто пластическим», но в то же время, по многим отзывам современников, «не всегда удерживал себя в пределах умеренности», злоупотребляя своим звучным голосом. Шаховской считает, что Плавильщиков «от излишнего напряжения сил криком и телодвижением выходил из себя даже до безобразия». Это было не только следствием необузданности актерского темперамента, но и во многом и результатом сознательного стремления актера оживить классицистические образы привнесением в них живых человеческих страстей, одушевить их «жаром и огнем», которые приводили в трепет весь театр». По собственному выражению, Плавильщиков стремился «поймать в трагедии природу». О крайностях Плавильщикова в этом направлении говорит несколько анекдотический рассказ о том, что, играя слепого Эдипа («Эдип в Афинах» Озерова), он «до того переестествовил театральное действие, что ... вздумал ощупью по земле искать отделившуюся от него Антигону».

В ряду первых русских трагических актрис особенно выделялась Татьяна Михайловна Троепольская (ум.в 1774 году), которую современники сравнивали с Адриенной Лекуврер. Основная исполнительница сумароковского репертуара, Троепольская дебютировала в 1757 году на петербургской сцене в трагедии «Семира» в заглавной роли. Театральную славу Троепольской составило исполнение роли Ильмены в трагедии «Синав и Трувор». Последней ролью Троепольской была роль Ольги в трагедии «Мстислав». Позднее исключительным успехом пользуется московская актриса Синявская в трагедии Николева «Пальмира» и др.

Блестяще претворенная выдающимися актерами, классицистическая драматургия, однако, сковывала творческий рост русского актера тем, что заставляла его повторять в сущности одни и те же условные схемы. В результате в игре рядовых актеров-классицистов вскоре устанавливаются штампы, и уже сатирические журналы XVIII века подвергают резкой критике их неестественное позирование, излишнюю аффектацию и манерность. «По мнению актеров, ноги и руки могут изъяснить более, чем лицо. Для сего самого обычно относят они одну руку вверх, а другую столь сильно прижимают к телу, что в продолжение всей пьесы представляют из себя статую в древнем вкусе или такого старинного бойца, который выжидает на себя соперника. Они также почитают великою красотою выпяливать глаза, а пальцы той руки, которою действуют, так протягивать, дабы казалось, что никакая сила не может опять согнуть. В рассуждении голоса они также весьма знающи. Некоторые из актеров кричат так, что от сего почти всегда комедия кажется оперой». И еще Белинский будет высказываться по поводу «певучей декламации и менуэтной выступки (гусиным шагом, с торжественно поднятой дланью)», как исполнительских штампов, оставшихся от классицистического театра.

#### **Тема 4. Крепостной театр. Драматургия А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, Н.В.**

##### **Гоголя в развитии русского театра**

##### **План**

1. Крепостные театры России. Хозяева, репертуар театров. Актеры.
2. Критика классицизма в драматургии А.С. Пушкина.
3. Драматургия А.С. Грибоедова.
4. Н.В. Гоголь – основоположник критического реализма в русской драматургии и театре.

*Крепостной театр.* Рождается во второй половине 18 века и в последней четверти набирает силу. С каждым годом их все больше. И к концу века в Москве и Подмоскowie – 15 театров.

Крепостные театры очень разные и по качеству, и по уровню и материальной основе, и структуре. Крепостные театры в России в основном используют оперно-балетный репертуар, комическую оперу (чаще переводную). Из более 110 названий в крепостном театре – более 90 – оперно-балетные. Исключения – театр Воронцова, Шереметьева, Юсупова, Воронцова, Шаховского, полководца Суворова.

Крепостные театры – явление элитарное, замкнутое, для себя, бесплатное, для близких и друзей, высокие гости, приглашенные. Актеры были уподоблены экзотическим блюдам. Не было ни одного дворянского дома, где бы не было подмостков.

Крупнейший крепостной театр – Шереметьева – быстро стал конкурентом для театра Медокса. Он даже пишет жалобу Екатерине (очень аккуратно) о том, что Шереметьев переманивает богатых зрителей. Но с другой стороны, Шереметьев возил



своих актеров на спектакли Московского театра. Московские актеры были педагогами для актеров Шереметьева (Шушерин, Синявская). Он даже возил своих актеров к Дмитревскому в Петербург.

В Кусково – трехэтажное театральное здание с очень удобными помещениями для актеров, но вмещал всего 150 зрителей. Полон был всегда. Дворяне даже записывались в очередь. Спектакли посещала императрица. В его театральных программках Шереметьев писал имена актеров с отчеством, что поражало дворянскую публику.

Это был самый профессиональный, высоко художественный театр, на который надо было иметь деньги. Отец Шереметьева был один из самых богатых людей в России. Сын получил образование в Европе. Российский европеец, человек русского просвещения. Первое поколение просвещенных рефлексирующих людей. У него серьезные музыкальные способности, известный виолончелист (учился у самого крупного виолончелиста в Европе). В своих спектаклях принимает участие как виолончелист в оркестре. К театру относится не как к забаве, а как к искусству.

Содержал группу итальянских виртуозов, приглашал педагогов. Иногда декоратором был Гонзаго (декоратор императорского театра). Среди крепостных его были знаменитые русские архитекторы (Оргунов и Миронов), которые принимали участие в спектакле. Фунтусов и Калинин – его собственные художники-декораторы, Федор Пряхин – единственный машинист сцены, который вошел в историю. Машинерия закуплена в Европе.

Шереметьев был вхож в художественные европейские круги, крупные европейские аристократические дома.

Шереметьевский театр был очень модным, так как ему присылали из Парижа премьеры парижских театров (через месяц). Нигде больше такого не было. Он умел добыть эскизы декораций и костюмы, кроме либретто и партитур.

Серьезное отношение к театру в формировании труппы. Он отбирал мальчиков и девочек, отделял их от семьи, из дома. Мальчики и девочки жили отдельно. Строго следили за отдельным воспитанием. Романы пресекались. Детей воспитывали не только театрально, но очень много времени они репетировали. Шереметьев ежедневно получал письма от своего заведующего труппой (Врублевского) по театральным вопросам. Детям давалось и общее образование (иностранные языки, манеры), их сразу одевали в барский костюм. Женщин кормили с барского стола (все самое качественное), мужчины питались скромнее.

Звезда оперного искусства – Прасковья Ковалева (Жемчугова). Звезда балета – Татьяна Шлыкова (Гранатова).

В начале 19 века это явление постепенно начинает затухать. Моднее – любительские и дворянские театры. Некоторые театры закрывались сами собой (нет денег, пропал интерес, пропал интерес к моде). Некоторые театры стали статьей дохода для помещиков (в аренду городским властям), городские крепостные театры. Постепенно они теряют элитарный характер – городские театры, ориентированные на

вкусы городской публики. Часто это основа для формирования городской провинциальной антрепризы (до начала 20х гг. – Щепкин – крепостной актер провинциальных театров).

*А. С. Грибоедов* (1795-1829) своим творчеством подвел своеобразный итог, обобщил те достижения русской комедиографии, которые были накоплены и наработаны в первой четверти 19 века. Он также был типичным представителем когорты блестящих дилетантов, которые, обладая ярким талантом и чувством театра, способствовали становлению отечественного классического репертуара.

1824 – «Горе от ума». Интрига, мастерски очерченные комедийные коллизии, приводящие вовсе не к комедийному результату, позволили Грибоедову развернуть целую панораму типических и узнаваемых образов. Грибоедов аккумулировал в своей «сценической поэме» достижения русской комедиографии, добившись предельной афористичности реплик и монологов, вошедших в пословицы.

Грибоедову при жизни не удалось увидеть свое произведение на сцене. История первых постановок комедии продемонстрировала, что, вобрав в себя опыт предшествующей театральной эпохи, эта «сценическая поэма» призвана была существенно реформировать русскую сцену, открыв новую эпоху отечественного театра. Характерно, что с грибоедовским «Горем от ума» практически утверждается в русском театре собственно российская система ампуа, служащая основанием драматических трупп чуть ли не до наших дней.

В целом репертуар театра 1800-начала 1820х годов балансировал на грани реальности и театральности, не решаясь сделать определенного шага ни в ту, ни в другую сторону, а по сути дела еще оставаясь в границах вымышленного условно-театрального мира.

*А. С. Пушкин* (1799-1837). Творчество Пушкина стало границей между двумя веками в русском искусстве. Литература и театр вошли в жизнь Пушкина с детства. Рано обнаружив «охоту к чтению», он познакомился прежде всего с пьесами Мольера, Корнеля, Расина, Вольтера. Не случайно первую свою комедию «Похититель», написанную в одиннадцать лет и разыгранную автором перед единственным зрителем – сестрой, Пушкин, по собственному его признанию, «похитил у Мольера», за что и был «освистан партером».

Лицейский период – начало формирования его эстетических взглядов. Пушкин отвергал Сумарокова и Озерова, восхищался Радищевым, «злым крикуном» Вольтером, «бесценным шутником» Крыловым, но выше всех ценил Фонвизина.

В лицее существовал любительский театр, где ставились пьесы из репертуара императорских театров, но создавались и собственные. Пушкин, никогда не стремившийся к актерству, тягу к драматургии обнаружил уже тогда. Стихотворная комедия в пяти актах «Философ» осталась незаконченной, рукопись автор уничтожил.

В 1820 году для одного из заседаний «Зеленой лампы» Пушкин начал писать доклад «Мои замечания об русском театре, который содержал анализ творчества

Семенов и Яковлева. Большое место уделялось публике, которая «образует драматические таланты», критикуя ее за невежество, дурной вкус и равнодушие.

В Михайловском, отрезанный от театра, от непосредственного общения с друзьями, начал Пушкин осуществление своей театральной программы. Он работал над трагедией «Борис Годунов». Начав пьесу в конце 1824-го, 7 ноября 1825 года он уже закончил ее. Столь быстрому написанию, однако, предшествовала огромная работа. Пушкин изучал исторические материалы, особенно «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина. Пушкин создал истинно народную трагедию. Вопреки современным ему театральным теориям, народ в «Борисе Годунове» – не толпа, ведомая героем-одиночкой, а активное действующее лицо, с которым считаются.

В трагедии показано растущее от картины к картине недовольство народа «царем Иродом», все более энергичное и завершающееся знаменитой последней репликой: «Народ безмолвствует» (дописанной уже после восстания декабристов), в которой, по словам Белинского, «слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд над новой жертвой». Вместе с тем активность народа в трагедии не направлена осознанностью цели, она слепа (и это тоже историческая объективность), поэтому может быть использована и боярами и Самозванцем.

Народность произведения — в характеристике исторических персонажей, которые не являются рупорами авторских идей, а наделены индивидуальными характерами, раскрывающимися по-разному в зависимости от ситуации. Автор не сглаживает противоречий Бориса, раскрывает его государственный ум и талант, его человеческую значительность, силу его душевных страданий и вместе с тем его историческую обреченность.

Народность «Бориса Годунова» – в языке. Отказавшись от принятого в трагедии александрийского стиха, Пушкин дерзко соединил рифмованный и белый пятитонный стих и даже ввел «презренную прозу»; дал каждому персонажу свою речевую характеристику.

Цикл «Маленьких трагедий» представляет собой совершенно новый тип драмы. Это опыт исследования «человеческих страстей», нравственных проблем и их социальных истоков. Пушкин берет в качестве героев фигуры исторические или имеющие литературную биографию и философски осмысляет «судьбу человеческую» в кульминационный момент в жизни человека; говорит о трагической неизбежности гибели на пороге осуществления мечты, о зыбкости, невозможности счастья в этом мире. Исследуя пороки своего времени – скардность, зависть, беспечную любовь, страх, – он берет все эти понятия в расширительном, внебытовом их значении. Он не показывает и процесса — только результат, что позволяет ему достигнуть поразительной силы образной концентрации.

Главным противником его в борьбе за новый театр был классицизм — отжившая свой век театральная система, тормозившая движение русского сценического искусства. Сам термин «романтизм» Пушкин употреблял как антитезу «классицизма»,

создавая и теоретически обосновывая, по сути, совершенно новое направление в русском искусстве, которое будет определено позднее как реалистическое.

Пушкин утверждал принципы народного театра. Он исходил в своих предпосылках из истории искусства – «драма родилась на площади», потом она «оставила площадь и переселилась в чертоги по требованию образованного, избранного общества», и тут она «оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное». Пушкин стремился вернуть театр к его народным корням и настаивал на том, что «нашему театру приличны законы драмы шекспировой, а не придворные обычаи трагедии Расина».

Пушкин считал, что в России «комедия была счастливее». В противовес неудачам в трагедии он постоянно напоминал: «Мы имеем две драматические сатиры», то есть «Недоросль» и «Горе от ума».

*Н. В. Гоголь (1809-1852).* Эстафета реалистического искусства передавалась из поколения в поколение, и русский сценический реализм с каждым новым этапом обретал и новое драматургическое качество и новую исполнительскую манеру.

Известно, что в одну из встреч в октябре 1835 года Пушкин передал Гоголю сюжет «Ревизора». Первая черновая редакция была написана очень быстро: письмо Гоголя к Погодину от 6 декабря 1835 года говорит о том, что к этому времени были завершены две редакции пьесы. Черновые наброски всегда делались Гоголем быстро, много времени уходило на «оттачивание» произведения.

Всего над текстом комедии Гоголь работал 17 лет. За год до смерти, в 1851 году он внёс последние изменения в одну из реплик 4 действия. Окончательной редакцией считается текст 1842 года. Прижизненных редакций комедии было три: 1836, 1841 и 1842 года.

Наверное, ни одна вещь Гоголя не вызывала такого количества авторских дополнений, разъяснений, комментариев: «Театральный разъезд после представления новой комедии» (1842), «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» (опубликован в 1841), «Предупреждение для тех, кто пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» (около 1846, опубликовано в 1856), «Развязка Ревизора», причем финал представлен двумя редакциями (1846, опубликован в 1856). Главная просьба всех разъяснений: не принимать произведение за водевиль и карикатуру.

Хотя исходным импульсом комедии послужило желание «собрать в одну кучу все дурное в России... и за одним разом посмеяться над всем», её художественный смысл гораздо шире и глубже.

Работая над текстом, Гоголь мечтал вернуть комедии утраченное ею общественное значение, о чем говорится в статье «Петербургская сцена в 1835/36 году».

Сюжет, который Гоголь использовал для своей комедии, не был столь оригинален. История про мелкого чиновника, которого городничий и другие чиновники маленького уездного городка приняли за ревизора, легла в основу комедии

Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», написанной в 1827 году. При внешнем сходстве фабулы сюжеты произведений были разными. Принципиальная новизна комедии Гоголя состоит в том, что лицо, которое было принято чиновниками за важную персону, и не собиралось никого обманывать.

Тема «Ревизора» взята Гоголем из самой действительности. Всюду царили произвол и беспорядки. Единственным, что сдерживало местные власти, был страх перед ревизором из Петербурга. Гоголь взял как будто бы старую, давно бытовавшую в литературе тему (должностные злоупотребления) и создал произведение, оказавшееся обвинительным актом против всей российской государственности Николая I. Вот почему всё происходящее на сцене зрители восприняли необыкновенно остро.

Так перед Гоголем встала задача художественного изображения государственного устройства и главной фигуры в нём – чиновника. Первым (неоконченным) его драматическим произведением стала комедия о чиновничьих кругах – «Владимир третьей степени». В середине 30-х годов Гоголь работает почти одновременно над двумя комедиями из современной жизни «Игроки» и «Женихи» (позднее переработанные в «Женитьбу»).

## **Тема 5. Актерское искусство I пол. XIX в.**

### **План**

1. М. Щепкин – основоположник реалистического метода в сценическом искусстве.
2. Творчество П. Мочалова.
3. Творчество В. Каратыгина.

В этот период сценическая жизнь поставила две важнейшие проблемы: о личности сценического художника и о технике актера. В эпоху, утвердившую в основе репертуара водевиль и мелодраму, когда серьезная драматургия входила в театр сложно, особое значение приобретает личность сценического художника. Примитивность литературного материала заполняется глубиной мысли и слой переживания самого творца; пустая или наивная пьеса часто является лишь толчком для создания оригинального актерского образа. Актер, выражая полноту масштаба своей индивидуальности (не важно – это актер переживания, перевоплощения или актер формального театра), в творчестве воплощает свое отношение к жизни, свое мироощущение. И поэтому каждый великий художник воздействует на зрителя и «внеэстетически», то есть силой своей личности.

Именно в это время складываются основные тенденции русской исполнительской школы. Творчество Щепкина, Мочалова и Каратыгина составляет основные ориентиры в развитии актерского искусства этого периода.

*Михаил Щепкин* (1788-1863). Великий актер-реформатор возглавил целую плеяду сценических художников нового мышления, востребованных реалистической

драмой. Новая аналитическая драма требовала сценического ансамбля. Смысл пьесы раскрывался в столкновении и сопоставлении различных точек зрения, и потому каждый герой был самоценен, а каждый актер важен. Щепкин стал не только лидером складывающегося театрального ансамбля, но и организатором, своеобразным режиссером целостного художественного мира.

Щепкин, параллельно с Каратыгиным, требует от актеров жесткой дисциплины, знания текста, готовности к репетиции, постоянной работы над ролью, серьезного и глубокого отношения к искусству, то есть профессиональной этики. Он был по природе педагог (П. Садовский, И. Самарин, С. Шумский, Г. Федотова, Н. Медведева, А. Шуберт).

Открыл закон «внутреннего оправдания роли», примирил актера-человека, личность и актера-художника, играющего роль. Утверждает принцип сценического перевоплощения. Щепкин, часто используя приемы мелодрамы, водевиля, сентиментальной драмы, занимает тем не менее место первого реалиста в театре, утверждает в сценической культуре великую современную драматургию Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Сухова-Кобылина.

Для Щепкина характерна органическая жизнь в образе, но его учительский пафос оставляет еще в роли некоторый элемент морализаторства. Один из первых актеров, который разрушает понятие амплуа. Актер пронизывает комедийный материал драматической атмосферой, он способен увидеть и в водевиле драму «маленького человека». Соединил стихию комического приема, даже трюка, с тончайшей внутренней техникой, с глубоким развитием образа, по-новому осмыслив судьбу обыкновенного человека, увидев в ней истинный драматизм (Симон в «Матросе», Синичкин).

*Павел Мочалов* (1800-1848). Дебютирует на сцене московского театра в 1817 году. Он приходит в русский театр накануне рождения Малого театра, в тот момент, когда на петербургской сцене умер великий трагик А. Яковлев, и будто подхватывает эстафету, продолжая путь «актера нутра». Вместе с тем Мочалов начинает новый этап сценического искусства.

Творчество Мочалова автобиографично – это пример романтического жизнотворчества. В отличие от Каратыгина, он не стремился к «объективности», не отстранялся, не прятал своего мироощущения в процессе создания образа. Искусство Мочалова крайне субъективно, но личность этого гениального художника вмещала в себя не только его интимные переживания, эмоциональный опыт частной жизни, - он воплощал судьбу человека романтической эпохи в целом.

Актер-романтик, он был импровизатором, воспринимая жизнь как вечное, незавершенное движение, обновление форм и идей. В его ролях не было, конечно, классической завершенности, абсолютной гармонии. Но была экспрессия, эмоциональная насыщенность, «исповедальная» искренность. Воспринимая жизнь дуалистически, актер переносил на сцену обостренное чувство неразрешимых противоречий и потому выстраивал рисунок роли на диссонансах, оппозициях и

контрастах. Именно Мочалов утверждает один из основных законов русской актерской школы – сценическое переживание.

*Василий Каратыгин* (1802-1853). Крупнейший актер Александринского театра, великий трагик второй четверти 19 века. Актер «героической» фактуры, человек крайне замкнутой жизни, сконцентрированный на своем творчестве. Устроил в своем доме своеобразный репетиционный зал с зеркалами и домашнюю жизнь подчинил театру.

Воспитанник Катенина, дебютирует на петербургской сцене в 1820 году в роли Фингала (Озеров). В середине 40х уйдет «в отпуск» по собственному желанию. Мочалов со временем неуклонно терял своего зрителя, а Каратыгин закончил свой путь на пике славы. С 1841 по 1844 он сыграл около трехсот спектаклей: для лидера Александринки, актера такого уровня и положения – это очень много.

Художественное мышление актера, формирующееся на стыке стилистических эпох, в период их радикального столкновения, трудно определить однозначно. Романтические веяния, естественно, повлияли на феномен Каратыгина-художника: строй его игры, эстетические приемы (контраст, например), темы, сюжеты. И все же можно говорить о том, что Каратыгин был чужд романтическому мировидению. Актер обладал целостным сознанием, в своем искусстве он стремился к уравновешенности и гармонии. Он бежит от «страдания века» к «собираению души», от смятения к преодолению конфликтов. Актер не находит идеального начала в современнике и противостоит заурядности эпохи, а одновременно репертуарному «хламу», созданием на сцене героического, исторического, цельного образа.

В создании роли «отрекался» от собственной личности, как будто прятал ее от публичного изучения. Последовательное, систематизированное выстраивание партитуры роли, внимание к жесту, мимике, ритму, костюму. Это не означает, что Каратыгина не интересует сфера чувств и переживаний персонажа, что актер игнорирует эмоциональную сторону образа. Для Каратыгина – результат развития страстей является предметом сценического исследования. Он творил мир монументальной, классической, может быть, вечной красоты.

Интенсивное развитие реализма, появление первых произведений натуральной школы – все эти процессы не прошли мимо актера. Каратыгин, как умный и чуткий художник, не застыл в той форме, которая сложилась в 20-30е годы, а эволюционировал и приблизился к «веяниям времени». И хотя он никогда не сыграл в современном реалистическом репертуаре и принадлежал все-таки второй четверти 19 века, тем не менее его искусство последних лет становится все ближе к жизни, все проще, глубже, психологичнее. Интересно, что после отпуска, передышки и одновременно подведения итогов прошлого и обдумывания планов на будущее, актер выступает на сцене с такими произведениями, как «Евгений Онегин», «Медный всадник», выходит в роли гоголевского Тараса Бульбы, переделывает старые роли.

Каратыгин своим творчеством подтверждал, что театр – это зрелище, что форма не пуста, содержательна и эмоционально наполнена, что условный театр воздействует

не только визуально, но пробуждает в зрителе стихию чувств, сопереживание. Он доказал, что искусство представления не менее значительно, чем искусство переживания, оно просто говорит правду на другом языке.

Рядом с крупнейшими художниками-реформаторами в труппах столичных театров этого периода играли замечательные актеры. Театральные коллективы были неоднородны и по сословному, и по культурному «составу». Постепенно актеры организовывались в ансамбль, осознавая спектакль как художественное целое. К концу второй четверти 19 века в России сложилась самобытная актерская школа, и коллективы столичных театров были богаты яркими творческими индивидуальностями.

Александринский театр: В. Каратыгин, И. Сосницкий, К. Каратыгина-Колосова, В. Асенкова, Н. Дюр, В. Самойлов, А. Мартынов, Ю. Линская.

Малый театр: Мочалов, Щепкин, В. Живокини, А. Орлова, М. Львова-Синецкая, Н. Репина, Д. Ленский. В 40е годы 19 века на авансцену истории театра выдвигается новое поколение актеров, определивших московскую сценическую жизнь в период 50-60х гг. это П. Садовский, И. Самарин, С. Шумский, Л. Никулина-Косицкая.

## **Тема 6. Актерское искусство II пол. XIX в.**

### **План**

1. Творчество М. Ермоловой.
2. Творчество Г. Федотовой.
3. Творчество А. Ленского.
4. Творчество М. Савиной.
5. Творчество К. Варламова.
6. Творчество П. Стрепетовой.

Театр и драматургия 50-70х годов 19 века. 50-70е годы 19 века – важный период в истории русского театра, чрезвычайно насыщенный новыми веяниями как в драматургии, так и в актерском искусстве.

Отмена крепостного права в 1861 году начинает новую эпоху в истории России. Возрастает интерес к русской современной драме. Публика жадно смотрит пьесы, рассказывающие о сегодняшнем дне России. Театр, задыхающийся под сетью цензур в последние годы царствования Николая, начал прислушиваться к реальной жизни. Постепенно общественные вопросы стали проникать на сцену императорских театров. Зрители все больше предпочитали смотреть современную пьесу, а не пышно поставленные балет или оперу.

Дух анализа проник и на театральные подмостки. Мелодрама и водевиль постепенно уступают место бытовым комедиям современных авторов.

Появление пьес с новым, современным содержанием, иными типами, непривычными для театра героями приводит к изменениям в характере, стиле актерской игры. Происходит постепенное разрушение прежних амплуа, лучшие



традиции русского реалистического театра развиваются, обогащаясь новыми современными темами.

Театр и драматургия 80-90х годов 19 века. После убийства народовольцами Александра II 1 марта 1881 года, наступает время реакции, что сказывается и на театре. Цензура и Дирекция императорских театров чинят всевозможные препятствия появлению на афишах имен Островского, Сухово-Кобылина, Льва Толстого. В театральной жизни этого времени проявляется борьба противоречивых тенденций. На сцене Малого театра ставятся героико-романтические спектакли. В творчестве талантливейших актеров звучат гражданские темы. И в Малый, и в Александринку приходит целая плеяда замечательных актеров, вошедших в историю русского сценического искусства. Наряду с этим происходит значительное снижение художественного уровня репертуара, ведущее к кризису театра, связанного с появлением нового зрителя со своими вкусами и моралью.

Получают широкое распространение французские пьесы, переделанные под русские нравы, по преимуществу комедии Лабиша, Сарду. Наиболее репертуарными драматургами становятся В. Крылов, И. Шпажинский, П. Невежин, Н. Соловьев. Эти авторы охотно касались новых модных тем, порою даже острых, актуальных общественных вопросов, но делали это крайне поверхностно, играя на интересе к происходящему зрителя. Авторы подобных пьес стремились прежде всего к занимательности, внешней эффектности и «сценичности» своих произведений. В результате театр оказался в стороне от общего литературного движения. Новые темы и вопросы, которыми живет русская литература, на сцене получают лишь бледное отражение. Чехов, Толстой, современная зарубежная драматургия – редкие гости на сцене императорских театров.

*Мария Ермолова* (1853-1928). Для целого поколения она была кумиром, художником, воплотившим в своем творчестве самые дорогие, светлые мечты и надежды. В годы реакции трагическая мощь ее искусства потрясала сердца современников, вдохновляла смелым утверждением величия и красоты подвига. 1870 – в бенефис Медведевой «Эмилия Галотти» вместо заболевшей Федотовой. В первые годы не находит своего репертуара. Героическая тема, призыв к борьбе, к жертве личным счастьем во имя великой цели, становится главной в творчестве Ермоловой. Опора ее репертуара – западноевропейская классика. Ермолова была первой актрисой, которой присвоили высокое звание народной артистки республики (1920).

*Гликерия Федотова* (1846-1925). Ученица Самарина. 1863 – зачислена в труппу. К концу 60х – ведущая актриса. Богатство и разносторонность таланта Федотовой, ее высочайшая техника игры и обаяние искреннего, неподдельного чувства сделали ее одной из самых замечательных исполнительниц шекспировских образов (Катарина, леди Макбет, Волумния в «Кориолане»). Вела и педагогическую работу, которую не прекращала и после своего ухода из театра по болезни в 1905 году. Большую помощь и поддержку оказала Ленскому, Станиславскому в период его деятельности в Обществе искусства и литературы.

*Александр Ленский* (1847-1908) – выдающийся актер, режиссер, теоретик актерского творчества. Мастер внутреннего и внешнего перевоплощения. Законченность внешнего рисунка роли, грация, мягкость и лиризм исполнения отличали сценические образы Ленского. 1898-1903 – возглавляет молодую труппу Малого. Борется с пошлым безыдейным репертуаром, ставит Островского, Гоголя, Шекспира, Бомарше. Стремится утвердить значение режиссера в создании спектакля, добивается ансамбля, цельности воплощения идейного смысла пьесы. Его поиски как режиссера и актера были очень близки деятельности возникшего в 1898 МХТ, творческим задачам Станиславского и Немировича-Данченко.

*Мария Савина* (1854-1915). Начала в провинции (комедийные роли озорных девушек в водевилях). 1874 – принята в Александринку. Популярность растет. Постоянно совершенствует мастерство. Тема внутренней независимости, становления характера. Островский (Поликсена в «Правде», Варя в «Дикарке»). Этап в ее художественном становлении – Верочка в «Месяце в деревне». В 80-90х создает образы современных светских женщин. Обладает тайной лаконичной, предельно скупой и вместе с тем исчерпывающей обрисовки характера. критики отмечают в ее творчестве некоторую суровость. На рубеже веков ее высшие достижения – Наталья Петровна в «Месяце в деревне» и Акулина во «Власти тьмы». Но такие роли – исключение. Серьезная драматургия не смогла вытеснить привычные «салонные» драмы из репертуара Савиной. Будущее принадлежало театру с волнующей современной темой, в том числе драматургии Чехова, не принятой актрисой. Это будущее было за Комиссаржевской и МХТ. Тем не менее искусство Савиной является одной из ярких страниц в истории русского реалистического театра.

*Константин Варламов* (1848-1915). В 1875 году поступил на службу в Александринку. Необычайный голос, удивительно образная пластика. Король водевиля. Но наиболее полно талант раскрылся в русской классике: Островский – Тит Титыч Брусков в «Тяжелых днях» и «В чужом пиру похмелье», Ахов в «Не все коту масленица», Курослепов в «Горячем сердце», Русаков в «Не в свои сани», Берендей (вершина). Гоголь – Земляника, Ляпкин-Тяпкин, Городничий, Осип; Глов в «Игроках», Чичиков, Собакевич; Степан, Кочкарев, Яичница. Сухово-Кобылин – Муромский в «Свадьбе Кречинского», Варравин в «Деле». Большинцов в «Месяце в деревне». Чехов – Сорин и Шамраев; Лебедев в «Иванове», Симеонов-Пищик, инсценированные рассказы, «Трагик поневоле» - специально для него. Зарубежная драматургия – 7 ролей. Последняя роль – Сганарель у Мейерхольда (1910).

Для Варламова не было на сцене ничего незначительного. Каждый его образ был отточен и завершен. Блестящий импровизатор, комик-буфф, он был наделен идеальным художественным вкусом. Бесценным качеством его дарования было и чувство юмора. Недаром его называли «царем русского смеха».

*Полина Стрепетова* (1850-1903). Большая часть сценической жизни – провинциальный театр. Не обладала красотой, яркими внешними данными, но на редкость красивые выразительные глаза, удивительно проникновенный грудной голос,

природный талант, мастерство. В огромном списке ее ролей – героини Шиллера, трагедий Шекспира, Нина в «Маскараде», но всенародная слава – образы простых русских женщин (Лизавета в «Горькой судьбине» Писемского, Катерина и Василиса Мелентьевна в драмах Островского). С 1881 – в Александринке (Тугина, Сарра в «Иванове»). Безраздельная хозяйка театра Савина видела в ней серьезную соперницу и всеми силами боролась за сохранение своего приоритета. Островский ее защищает, специально для нее пишет пьесы. Новая победа – роль Кручининой. Измученная борьбой, покидает Александринку – провинция – в столицах на частных сценах (Матрена во «Власти тьмы»). Почти перед самой кончиной вновь принята в Александринку, на амплуа комических старух. Роли эти ей не удавались, и, выступив в них несколько раз, она вновь и уже навсегда рассталась с императорской сценой.

## **Тема 7. Организация Московского художественного театра.**

### **Выдающиеся актеры МХТ**

#### **План**

1. Создание К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко МХТ (1898).
2. Основные периоды и направления в работе МХТ.
3. Чеховские спектакли, их историческое значение в формировании творческого метода МХТ.
4. Горький и МХТ.
5. Творчество выдающихся актеров МХАТа: И. Москвина, В. Качалова, О. Книппер-Чеховой.

22 июня 1897 – встреча в «Славянском базаре» Станиславского и Немировича-Данченко. Ядро будущего театра: артисты, за десять лет воспитанные Станиславским (1863-1938) в его спектаклях в Обществе искусства и литературы (М. Лилина, М. Андреева, А. Артем, В. Лужский, А. Санин), а Немирович-Данченко (1858-1943) в те же годы успел воспитать несколько поколений студентов Музыкально-драматического училища при Филармонии (О. Книппер, М. Роксанова, М. Савицкая, В. Мейерхольд, И. Москвин).

14 июня 1898 – создается «Товарищество на вере для учреждения Московского Общедоступного театра».

14 октября 1898 – премьера Художественно-Общедоступного театра «Царь Федор Иоаннович». 17 октября 1898 – «Чайка». Треплев – Мейерхольд, Нина – Роксанова.

Поставленные в контекст «Царь Федор» и «Чайка» высветили общую мысль театра, двинули ее, заставили расслышать ее отзвуки в спектаклях, которые оставались не вполне понятыми, и заставили убрать то, что мысль театра приглушало, заслоняло. Так, отказались от спектаклей вполне крепких и на захотели отказаться от шаткого, со сбитыми внутренними линиями «Потонувшего колокола». В общем раскладе первого

сезона была нужна эта режиссерская фантазия Станиславского с тревожащей праздничностью ее ритмов и образов: мир, как бы переполняющий собой, перекликающийся, перебегающий, неуловимый и телесный; какой-то туман материи, ее поэтическое испарение.

Из планов второго сезона важнейшими представлялись постановки трагедии Толстого «Смерть Иоанна Грозного» и «Дяди Вани».

На следующий сезон перейдут все новые постановки (кроме «Двенадцатой ночи»). В феврале – экспедиция на русский Север – на поиски Берендеева царства. «Снегурочка» шла на смену «Потонувшему колоколу». Свою роль мастера Генриха Станиславский не любил, но волшебный мир на сцене любил. Ставить «Снегурочку» было рискованно: пугала бедность техники здания, где ютились. Но в структуре нового сезона она была необходима.

В следующем сезоне, в том числе, – «Дикая утка», «Мещане» (во время гастролей в Петербурге). Все эти (+ еще два спектакля) не имевшие успеха спектакли дали повод, по словам Станиславского, учиться передавать глубокие мысли.

К следующему сезону многие ушли (в т.ч. Мейерхольд и Кошеверов к своему Товариществу новой драмы). С. Морозов берет на себя ответ за материальные дела театра, а также взял в аренду и построил по проекту Шехтеля здание в Камергерском (стиль модерн).

В Москве «Мещане» прожили всего один сезон. Вторая премьера – «Власть тьмы» была также залом не принята и оказалась немногим долговечней – в следующий сезон ее сыграли дважды.

Премьера «На дне» была спасением и торжеством. Москвин – Лука, Савицкая – Анна, Качалов – Барон, Пепел – введен Леонидов, Станиславский – Сатин. Спектакль соединял духоту безвыходности, невозможность свободы и жажду простора-воли, о которой здесь пели под конец последнего акта. Он был глубок и мощен.

«Вишневый сад» суммировал и возводил в степень найденное театром в работе над Чеховым. Атмосфера спектакля не сгущалась, не нависала от акта к акту, – электризуясь, пронизываясь ожиданием, исполняясь печали, она обретала странную легкость.

В феврале 1904 Станиславский увлекся проектом филиалов, которые отделялись бы от метрополии и разносили бы ее принципы в провинции. Что будет с самим Художественным театром, когда его спектакли – как предусматривалось проектом – будут переняты труппами учеников и последователей, прорисовывалось неясно. Тогда же вырисовывался еще один вариант – подчинение всей художественной жизни единственно «общественно-политической линии».

Смерть Чехова и разрыв с Горьким давали в 1904 году мрачную и яркую возможность – поставить точку. Первый сезон после этого был прожит неровно, «не в рифму». На маленькие символистские трагедии Метерлинка не ходили. Поставили «Иванова» (хотя Чехов не хотел) – без успеха.

С начала февраля 1906 – длительные зарубежные гастроли (Германия, Прага, Вена) с полной труппой и со всем художественным хозяйством. 6 спектаклей. Эти спектакли обосновывают вернувшийся на родину МХТ как русский национальный театр начала 20 века. Ощущение себя таковым корректирует дальнейшую жизнь. Возникает мысль о превращении театра в государственный (не императорский, а именно государственный, объединяясь с Малым – инициатива шла оттуда).

Современных драматургов в МХТ ставить будут, но постановки, как правило, жить будут не дольше, чем сезон-два (исключение – «Синяя птица»). Вообще же в репертуаре, подкрепляя собой постоянное представление о МХТ, будут закрепляться лишь постановки классики, по преимуществу русской.

С весны 1905 сменилось представление Станиславского, как понимать революцию в искусстве. После лета 1906 в Финляндии, где он пережил свое «открытие давно известных истин», он думал о ближайшем спектакле как о пробе новых принципов внутренней техники актера, обеспечивающей творческое состояние в процессе создания роли и в момент ее исполнения.

Обескураженность смягчалась тем, что в работе над «Драмой жизни» Станиславский нашел сотрудника для будущих студий. Сулержицкий к сцене профессионального касательства не имел. Он принес с собой в МХТ разнообразный жизненный опыт, честность в самых трудных обстоятельствах, полную свободу от театральщины при ярком даре игры. Поисками средств, которые дали бы актеру совершенствоваться в правде жизни на сцене, он как никто был способен увлечься и увлечь других.

Станиславский поручил Сулержицкому опробовать азы системы с учениками Курсов драмы Адашева (среди них – Вахтангов).

Взятое обязательство ежегодно ставить «новую русскую» оказалось самым трудно выполнимым. От него отступали. Графу «реставрация русского репертуара» заполняли из года в год без пропусков. «Реставрация русского репертуара» менее всего имела в виду поиск забытых имен и упущенных шедевров. МХТ проверял себя на общепризнанном и общеизвестном, заодно общепризнанное проверял на себе. Вероятно, самым дерзким в этом смысле был подход к «Борису Годунову» (премьера – 10 октября 1907 года).

«Синей птицей» начали юбилейный десятый сезон. Сказочная, не смущающаяся своей близости к представлению для самых маленьких, «Синяя птица» давала отраду режиссеру. «Черные люди», невидимые на затянутой в черный бархат сцене, обеспечивали превращения, светящиеся траектории танцев и полетов вещей, когда поворачивается волшебный алмаз и освобождает их души. Режиссеры спектакля (Станиславский и Сулержицкий) жили мыслью об одухотворенности, которую человек не столько вносит в мир, сколько должен открывать в мире и в себе. Беречь, ее потому что и миру, и человеку она дана не навсегда.

Спектакль во всех смыслах выручил МХТ: за один сезон она прошла 96 раз. Ее присутствие просветляло общий ход запутанной жизни театра.

Юбилей подталкивал не к замыканию, а к тому, чтоб шире отвориться. Весной 1908 года во время весенних гастролей МХТ в Санкт-Петербург Блок читает режиссерам МХТ свою «Песнь судьбы». Той же весной Станиславский получает письмо Крэга – тот пишет о своей готовности поставить «Гамлета».

Весною того же года наметилось сближение с группой «Мир искусства». Добужинского пригласили быть художником «Месяца в деревне», который значился второй после «Гамлета» постановкой будущего года. «Месяц в деревне» стал одной из самых гармоничных, стройных работ.

В марте приезжает Крэг и идут работы по «Гамлету». Ассистирует кроме Сулержицкого недавно пришедший в МХТ режиссер Марджанов. Ему поручается готовить «ширмы», на которых основано пространственное решение: идея объемных и подвижных архитектурных форм, отвечающих трехмерности человека на сцене, заразила Станиславского.

Предполагалось, что сезон 1910/11 «Гамлетом» и откроют. Но к концу лета Станиславский слег, обратно в Москву он попадет нескоро. Без Станиславского немислимо было завершить шекспировский спектакль.

Немирович не возобновит разговора про «этот новый театр» («Гамлет»). МХТ немного изменится, но не так, как виделось. Станиславский по состоянию здоровья уменьшит свои труды, сократит участие в администрации. Третьим сотоварищем бессменных директоров МХТ с 1907 был Стахович. В связи с частичным отходом Станиславского от дел к руководству привлекли А. Бенуа, ценя не только его художественную культуру, но и организаторские таланты и ум. Станиславский после болезни сокращал также свою актерскую работу. Как режиссер включился после болезни в работу над тем же «Гамлетом».

«Гамлет» был задуман как монодрама; Крэг не столько истолковывал и инсценировал, сколько хотел дать ход ассоциациям, которые вызывает у него, режиссера, текст поэта. Так возникла и ползучая тяжелая гора, и легчайший абрис серебристой милой тени-смерти в сцене «быть или не быть» (гору в спектакле сохранили; набросок с нежной. Легкой смертью остался только наброском). «Гамлет», исходно замышленный автором-режиссером как цепь ассоциаций-фантазий, по капризу обстоятельств, однако, создавался в отсутствии этого автора. Лишь перед самым выпуском Крэга вызвали в Москву. 19 декабря он присутствовал в театре, от своего авторства почти готов был отречься, спор с ним был для всех мучителен. Премьера – 23го, критики констатировали крупность работы и непривычность строя. «Гамлет» прожил на сцене МХТ дольше иных новаций.

Война и последовавшие за ней перевороты в России выбили МХТ за пределы его внутренних проблем и проблем отношений со студиями, с отщепенцами коренной идеи «Театра в первый и последний раз».

Изменения обусловились обвалом культурных структур России, в которые был вписан МХТ. Расшатывание этих структур обозначилось уже в ходе мировой войны,

после Октября их разрушение и стремительная контрстройка были самоочевидной реальностью.

Война на первых порах смутила театр тем, как облегчала ему жизнь, как подталкивала к упрощенным вариантам. В зале стало полно каких-то «не своих», не чутких, хотя и очень тянущихся в МХТ. Перспектива самовоспроизводства в стирающемся, снижающемся облике ощущалась реально. Как бы предчувствуя эту опасность, МХТ в начале первого военного сезона сделал рывок «в сторону от себя» - сыграли «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина. Художник – Б. Кустодиев. Режиссеры – Немирович, Лужский, Москвин. Сатира в присутствии смерти и при участии смерти.

Мотив смерти сближал необычную для МХТ тяжелую русскую сатиру с замыслом спектакля по «маленьким трагедиям» Пушкина; ставивший их Бенуа говорил о них как о «трилогии смерти».

МХТ после октябрьских событий на некоторое время остановил представления. Актеры ходили выразить солидарность Малому: он не пострадал от пальбы, но был загажен. Потом спектакли возобновились. Играли все то же, 14 названий в афише.

Быт в советской Москве был труден материально, нравственно оскорбителен. Уехала Германова, уехала к своей киевской семье Алла Тарасова. Качаловская группа собралась, чтобы за лето немного подкормиться на Украине. Во время их представлений в Харькове город был взят белыми. Из поездки вернулся один Подгорный, перебравшийся через линию фронта, чтоб предупредить: остальных ждать не приходится.

Актерский состав качаловской группы (к ней вскоре присоединились Германова и Тарасова, позднее – Хмара, Жилинский и др.) позволял с большими или меньшими творческими убытками, иногда и с выигрышем в конкретных ролях реконструировать спектакли, с которыми связано понятие «Художественный театр». Играют за рубежом.

В разлуке – три года. В первый год без «качаловцев» вытягивали воз три спектакля основной сцены – «Дядя Ваня», «На дне», «Царь Федор». На следующий год собрали еще несколько спектаклей с молодежью Второй студии. В Камергерском играют и спектакли Первой студии. Главная финансовая опора – на спектакли Музыкальной студии, она же Комическая опера, затеянная Немировичем сразу после известия о «невозвращенцах».

В канун первого послеоктябрьского сезона Станиславский готовил новую «Чайку» с М. Чеховым в роли Треплева. Эту работу он в июне 1918 оборвал. С Чеховым он под конец Гражданской войны поставил не «Чайку», а «Ревизора» (8 октября 1921).

«Каин» и «Ревизор» заставили заново ощутить целостность жизни театра-художника, живущего своими темами и преследующими его образами-мыслями. Подтвердили важнейшую из новаций МХТ.

Здесь ведь не только утвердили закон ансамбля внутри спектакля. Здесь складывали театр как ансамбль спектаклей, как композицию, в которой каждая работа

хранила свой смысл и цвет, входя во взаимодействие со спектаклем-партнером и памятуя существование театра как живого целого.

Существование качаловской группы, обрекавшей себя на самоэпигонство (репертуар три года в переездах все тот же, менялась только публика), стало опытом смерти идеи Художественного театра. Потом опыт смерти был повторен.

Некоторое время спустя после того, как в результате долгих переговоров Качалов, Книппер и большая часть остальных вернулись в Москву, Художественных театр – точнее, так называемая «1я группа МХАТ» – тронулся с места и повез многомесячные гастроли по Европе и США спектакли, которые в глазах всех раз навсегда являют собой МХТ. Везут основной состав, тщательно репетируют вводы, готовят полноценное оформление, за всем следит сам Станиславский. Пресса неизменно восторженная; если доход поездки не так велик, как хотелось, тому виной ошибки администрации; публика их полюбила; по окончании гастролей в США открывается множество школ, где русские и нерусские педагоги начинают преподавать «систему»; влияние Художественного театра на мировую театральную культуру обозначается явственно. Все это не отменяет вывода, которым Станиславский делится с Немировичем: «Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет».

Идея Художественного театра умирает в отсутствие новых работ и импульсов от них, сила которых независима от меры успеха и даже от того, вышел ли или не вышел на сцену спектакль. Идея обладает – при условии таких импульсов извне или изнутри – способностью ожить. Это обещает Художественному театру возможность его (или уже не его самого, а другого театра того же корня) возвращения в жизнь.

## **Тема 8. К.С. Станиславский, Е.Б. Вахтангов, В.И. Немирович-Данченко – выдающиеся режиссеры русского театра**

### **План**

1. К. С. Станиславский-режиссер.
2. Постановки Немировича-Данченко.
3. Е. Б. Вахтангов как режиссер и актер.

*К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко* — создатели школы современной режиссуры.

Основополагающее значение для развития советского режиссерского искусства партийных указаний по вопросам литературы и искусства. Метод социалистического реализма – основа развития советской режиссуры. Связь советского режиссерского искусства с передовыми реалистическими традициями искусства прошлого. Значение работы К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко; утверждение принципов социалистического реализма в советском театре.



Главные черты советского «режиссерского искусства»: высокая идейность спектаклей. Подчинение всех компонентов спектакля раскрытию идейно-художественного содержания пьесы; простота «богатой фантазии» как условие сценического истолкования драматического произведения, глубина, содержательность и реализм сценических образов; борьба за ансамбль, выразительность оформления и т. д.

Работа К. С. Станиславского над системой воспитания актера. Органическая связь «системы» Станиславского с принципами театральной эстетики Пушкина, Гоголя, Щепкина, Островского. Отражение и развитие в «системе» Станиславского идей революционных демократов – Белинского, Чернышевского, Добролюбова – об общественно-воспитательном назначении искусства.

Решающее значение опыта работы К. С. Станиславского в советскую эпоху для формирования «системы». Станиславский в борьбе против формалистических тенденций, за искусство жизненной правды, близкое народу.

Последовательная борьба К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко за идейное, партийное искусство, против аполитичности, идеализации и приукрашивания на сцене.

Значение «системы» Станиславского для всего советского театра. Объективные законы театрального искусства, открытые К. С. Станиславским: учение о действии как первооснове театра, учение о предлагаемых обстоятельствах, учение о сверхзадаче, учение об ансамбле и режиссере как идейном истолкователе спектакля. Принципы Станиславского как режиссера. Их утверждение в спектаклях МХАТа («Дни Турбиных», «Бронепоезд 14-69», «Горячее сердце», «Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Мертвые души», «Тартюф»), осуществленных под непосредственным руководством Станиславского.

Работа Вл. И. Немировича-Данченко над постановками пьес М. Горького («Враги», «Егор Булычов и другие»), К. Тренева («Пугачевщина» и «Любовь Яровая»), Л. Леонова («Половчанские сады») и других советских драматургов, над инсценировками и пьесами отечественной классики («Воскресение» и «Анна Каренина» Л. Толстого, «Три сестры» А. П. Чехова и др.).

Утверждение Немировичем-Данченко разнообразия функций режиссера: режиссер-педагог, режиссер – «зеркало» актера и режиссер – организатор всего спектакля. Учение Немировича-Данченко о трех правдах в искусстве режиссера: социальной, жизненной и театральной. Утверждение Немировича-Данченко примата драматургии в искусстве театра. Активная деятельность Немировича-Данченко по привлечению в МХАТ советских драматургов. Утверждение в постановках пьес советских авторов нового качества искусства Художественного театра, как театра социалистического реализма.

Значение творческого наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко для развития советской режиссуры и актерского искусства.

Е.Б. Вахтангов (1883-1922). Вахтангов – режиссер и актер Первой студии МХАТ, ученик К. С. Станиславского. Постановки Вахтангова в Первой студии.

Организация Третьей студии МХАТ под руководством Вахтангова. Романтическое восприятие Вахтанговым революции. Стремление Вахтангова преодолеть аполитичность и студийную замкнутость руководимого им коллектива.

Вахтангов об обязанности художника служить народу, о необходимости внесения в спектакль «современного идейного отношения художника». Две режиссерские редакции «Чуда святого Антония» М. Метерлинка – путь от осмысления пьесы в духе толстовства (1918) к сатирическому осмеянию буржуа (1921). «Свадьба» А. П. Чехова (1920) – раскрытие трагической темы одиночества человека в косной буржуазно-мещанской среде. Использование средств гротеска для характеристики мещанства.

Своеобразный вариант воплощения той же темы в «Гадибуке» (Студия «Габима», 1922). М. Горький о постановке «Гадибука». Экспрессионистские тенденции в творчестве Вахтангова («Эрик XIV» А. Стриндберга в Первой студии МХАТ, 1921).

«Принцесса Турандот» К. Гоцци (1922). Экспериментальный характер постановки. Ироническое отношение к содержанию сказки. «Игра в образы». Утверждение правды чувств как основы творчества актера. Оптимистическое звучание спектакля. Полемическое противопоставление «Принцессы Турандот» спектаклям предреволюционного буржуазного эпигонски-натуралистического и декадентского театра. Положительная оценка спектакля К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко.

## **Тема 9. Русский театр XX в. Актерское и режиссерское искусство**

### **План**

1. Разнообразие и богатство творческих школ и индивидуальностей актеров советского театра.
2. Актерское искусство I пол. XX в.: А. Яблочкина, И. Ильинский, Н. Черкасов, А. Коонен.
3. Особенности режиссерского искусства I пол. XX в. В. Мейерхольд и А. Таиров – теоретики и практики русского театра XX в.

*А. А. Яблочкина* – народная артистка СССР. Яблочкина – старейшая актриса советского театра, мастер реалистической школы Малого театра.

Изображение в ролях Яблочкиной представителей эксплуататорских классов: Мурзавецкая, Гурмыжская, Мамаева. Глубокая типизация в обрисовке образа дворянки Богаевской в «Варварах» М. Горького.

Яблочкина в советском репертуаре. Сатирический образ Ксении Михайловны в «Огненном мосте». Героический образ казачки Варвары в «Богдане Хмельницком».

Яблочкина – председатель Всероссийского театрального общества.

*И. В. Ильинский* – народный артист СССР. Элементы внешнего эксцентризма в ранних ролях Ильинского (в Театре имени Мейерхольда). Путь артиста к углублению психологического содержания воплощаемых образов. Ильинский – создатель гротесковых ролей в пьесах В. Маяковского (Меньшевик в «Мистерии-буфф», Присыпкин в «Клопе», Победоносиков в радиопостановке «Баня»). Образы классики в репертуаре Ильинского в Театре имени Мейерхольда: Расплюев («Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина), Счастливец («Лес» А. Островского).

Значение работы в труппе Малого театра (с 1938 г.) для творческого формирования артиста. Образы русской классики на сцене Малого театра в воплощении Ильинского – Крутицкий и Мурзавецкий («На всякого мудреца довольно простоты» и «Волки и овцы» А. Островского). Проникнутый жизнеутверждающим народным юмором образ дьяка Гаврилы («Богдан Хмельницкий» А. Корнейчука). Образ положительного комедийного героя-современника – Саливон Чеснок («В степях Украины» А. Корнейчука). Новое направление творчества Ильинского: исполненная драматизма роль Акима во «Власти тьмы» Л. Толстого.

*Н. К. Черкасов* – яркий характерный актер. Стремление актера к гротеску. Черкасов – выдающийся мастер, умеющий соединить яркую внешнюю выразительность создаваемых им образов (вплоть до эксцентризма) с раскрытием их психологического существа.

Черкасов – создатель исторических образов в спектаклях «Петр Первый» А. Н. Толстого (Петр) и «Великий государь» В. Соловьева (Иван Грозный). Черкасов в ролях Маяковского («Маяковский начинается» В. Катаняна), Мичурина («Жизнь в цвету» А. Довженко), Дронова («Все остается людям» С. Алешина).

*А. Г. Коонен* – народная артистка РСФСР. Значение для творческого формирования артистки начальной поры ее сценической деятельности в Московском Художественном театре (1905-1915). Коонен – ведущая артистка Камерного театра.

Актриса насыщенного трагедийного темперамента, виртуозно владевшая внутренней техникой, тяготевшая к яркой внешней выразительности.

Крупные трагедийные образы Коонен: Федра («Федра» Ж. Расина), Адриенна Лекувьер («Адриенна Лекувьер» Э. Скриба и Э. Легуве), Эмма Бовари («Мадам Бовари» по Г. Флоберу). Коонен в пьесах Ю. О'Нилла «Любовь под вязами», «Негр». Тема трагедии художника-творца в буржуазном обществе, выдвигавшаяся на первый план артисткой в ролях Кручининой («Без вины виноватые» А. Островского) и Нины Заречной («Чайка» А. Чехова).

Коонен в советском репертуаре. Женщина-комиссар («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского). Эва Мийлас («Жизнь в цитадели» А. Якобсона). Значение героического образа Женщины-комиссара, созданного Коонен, в развитии трагедийного жанра в советском театре.

*В.Э. Мейерхольд* (1874-1940). Один из лучших учеников Немировича по драматическому классу Филармонического училища при формировании труппы

Художественно-общедоступного театра получает приглашение принять участие в новом деле. Не включенный в состав пайщиков МХТ, Мейерхольд покидает театр в 1902. Вместе с Кашеверовым он создает в Херсоне «Труппу драматических артистов». Именно в провинции, преодолевая материальные трудности, косность, консерватизм зрителя, он постепенно нащупывает те новые пути, которые на долгие годы определяют не только его поиски, но и развитие русского театра в целом.

Работа в провинции не могла удовлетворять Мейерхольда. Необходимость едва ли не еженедельно показывать новые спектакли даже для быстро работающего Мейерхольда была утомительна и творчески непродуктивна. Он не мог полностью осуществить то новое, что зрело в его сознании, что определяло его внутреннюю творческую полемику с Художественным театром.

1904 – Станиславский приглашает Мейерхольда возглавить филиальное отделение МХТ, вошедшее в историю под названием Театр-студия на Поварской. В итоге оказалось, что ссылки на реализм были только теоретическими. Практически Мейерхольд целенаправленно и принципиально шел от реализма к условному театру, символизму. К постановке были намечены «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Шлюк и Яу» Гауптмана и «Комедия любви» Ибсена. Мейерхольд уже на этом раннем этапе, зачастую чисто эмпирически, нащупывает те художественные приемы, которые позже будут им использоваться широко и осознанно.

1906 – приглашение от Комиссаржевской возглавить театр в Петербурге, в новом помещении на Офицерской улице. В первый сезон у Комиссаржевской Мейерхольд сделал 15 спектаклей. Именно здесь он приобрел свою славу, именно здесь его интерес к новой драме воплотился в ошеломляющих спектаклях, созданных в формах, адекватных особенностям самой драмы.

Важнейшим этапом в творчестве Мейерхольда этого периода была постановка «Балаганчика» (художник Сапунов, музыка Кузмина). Здесь впервые режиссер вплотную подошел к эстетическим и идейным проблемам русского символизма. Условность, заложенная в самой пьесе, принцип романтической иронии, с ее неожиданными парадоксальными словами настроений и ситуаций, противопоставление трагической фигуры Пьеро воплощенному здравому смыслу Автора были предельно развиты режиссером. Занимавшая Мейерхольда еще в провинции тема лицедейства, масочности, неистинности мира видимого, трагического балагана нашла здесь свое максимальное воплощение. Открывая глубину сцены, одевая ее ярко голубыми задниками, выстраивая на ней маленький театрик с обнаженной машинерией, Мейерхольд принципиально и сознательно уничтожает всю иллюзорность, обнажает и подчеркивает игру, лежащую в основе театрального действия.

1 сентября 1908 Мейерхольд начинает работу на императорской сцене. Поиски в области оперного искусства в Мариинском театре идут параллельно с открытием новых законов сцены в Александринском и с углубленным изучением природы актерских возможностей в студийных экспериментах.

1917 – «Маскарад». Тема трагического маскарада, балагана, маски возводится в высшую степень глобальной социальной метафоры. Арбенин – Юрьев. Основным идейным центром спектакля стал Неизвестный (Барабанов). Тема социальной предопределенности, демонизма, рока персонифицировалась в нем.

В спектакле были слиты воедино изысканная роскошь эстетизированного зрелища, построенного по законам музыкальной гармонии, и трагическая разорванность сознания человека, движущегося по роковому кругу. Достигалось это мизансценами, выстроенными как бы в системе концентрических кругов. Режиссер в полной мере использовал свои студийные опыты в области пластики и пантомимы, уроки испанского, итальянского, восточного театра.

Вечный экспериментатор, Мейерхольд создал новый революционный театр, который он возглавлял с 1920 по 1938. Это был народный площадной театр, публицистически острый, зрелищный и условный, как всякое искусство. А. К. Гладков вспоминал ощущение «какого-то необычного единства этой афишно-плакатной фонетики с широкими, пустоватыми коридорами... открытыми сценическими конструкциями: этими лесенками, мостиками, движущимися кругами, колесами, мельницами. Занавеса нет. Входишь и видишь это сразу на фоне неоштукатуренной кирпичной стены». Постановками «Мистерии-буфф», «Клопа», «Бани» В. В. Маяковского, «Мандата» Н. Р. Эрдмана, «Ревизора» Н. В. Гоголя и др. театр Мейерхольда приобрел громкую славу.

Программа *Таирова* была последовательна и логична. Он заявил об активном неприятии как театра натуралистического, так и театра условного. Театр должен был стать независимым от мещанского обывательского зрителя, заполнявшего залы. Рассчитанный на узкий круг истинных ценителей прекрасного, театр получил название «Камерный», однако ни к камерному репертуару, ни к камерным методам постановки и исполнения он не стремился. Напротив, режиссера увлекало утверждение принципов истинно синтетического театра.

Таиров тщательно оберегал суверенность театра, утверждал его как источник эстетического наслаждения, четко определял границы его эмоционального воздействия. Не сопереживания ждал он от зрителя, а трепета наслаждения от созерцания мастерства, гармонии и красоты. Он считал, что в первую очередь необходимо вернуть театру актера, а спектаклю его самоценное значение, выводя его из-под эгиды литературы и живописи.

Утверждая новые театральные принципы, Таиров вновь обратился к макету, отказавшись от эскизного оформления условного театра. Его «неомакет» требовал возвращения от плоскостного построения мизансцен к восстановлению кубатуры сценического пространства, единственно соответствующего органике трехмерного человеческого тела. К сотворчеству приглашает лучших художников своего времени – П. Кузнецова, Н. Гончарову, А. Экстер и других.

Естественное проявление жизнеподобных эмоций на сцене, по мысли Таирова, не нужно и вредно. Самая сущность театра предопределяет необходимость создания

той меры реальности и условности, которая должна стать истинной театрального действия.

Для реализации своей программы Таирову необходим был особый отбор репертуара. Его стремление к полярным и чистым жанрам от высокой трагедии-мистерии до комедии-арлекинады, – обращение к извечным, общечеловеческим страстям создавало трудности в поисках пьес, соответствующих по масштабу поставленной задаче. Шедевры мировой драматургии становятся «литературной первоосновой» его спектаклей.

Максимального накала страсти добивался режиссер и в «Саломее» Уайльда. «Фамира-Кифарэд» Анненского, поставленный в 1916, принципиально важен для репертуара театра. Если в «Покрывале Пьеретты» был выработан принцип ритмически-гармонического жеста, то в «Фамире» нашла свое практическое воплощение идея спектакля тонально-звукового. Задачей режиссера был поиск не смысловых, но ритмических, динамических акцентов поэтического текста.

Этот спектакль завершил целый этап творчества Таирова и стал ключом к его дальнейшим поискам в области решения сценического построения, олицетворяя эстетические принципы, которые потом Таиров мощно развил.

### **Советский театр 30-80-х годов. Основные тенденции развития**

Новый период российского театра начался в 1932 постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Основным методом в искусстве был признан метод социалистического реализма. Время художественных экспериментов закончилось, хотя, это не означает, что дальнейшие годы не дали новых достижений и успехов в развитии театрального искусства. Просто «территория» разрешенного искусства сузилась, одобрялись спектакли определенных художественных направлений - как правило, реалистические.. Все театральные постановки ориентировались исключительно на советскую тематику. Методика и направление Станиславского считалось идеологически и эстетически правильным. Отступления не приветствовались, осуждались советской театральной критикой и партией. Не вписавшиеся в прокрустово ложе труппы разгонялись, их участники репрессировались. В 30-е годы было запрещено использование произведений современных иностранных авторов в сценических постановках. Это постановление, впрочем было вскоре отменено. Однако вопросы, связанные с инсценировкой произведений современных зарубежных драматургов, решались и утверждались только политическими идеологами. Главный герой советских пьес - «простой советский человек», с его печальми и заботами, а главное - патриотизмом и верностью идеалам партии. Обязательно в

репертуарах присутствовала лениниана. Каждый коллектив обязан был включать в программу произведения, связанные с биографией «отца всех народов», Сталина. Главный критерий оценки - идеологически-тематический. Так, к примеру, на сцене русского театра начиная с середины 1930-х ставились спектакли т.н. «ленинианы», в которых на сцену выносился образ В.Ленина («Человек с ружьем» в Театре им. Вахтангова, в роли Ленина - Борис Васильевич Щукин; «Правда» в Театре Революции, в роли Ленина - Максим Максимович Штраух, и др.). Практически обречены на успех были любые спектакли по пьесам «основоположника социалистического реализма» М.Горького. Это не значит, что каждый идеологически выдержанный спектакль был плох, просто художественные критерии (а порой - и зрительский успех) в государственной оценке спектаклей перестали быть определяющими. Для многих деятелей русского театра 1930-е (и вторая половина 1940-х, когда идеологическая политика продолжилась) стали трагическими. Однако русский театр продолжал развиваться. Несмотря на жесткую цензуру и железные рамки стандартов в этот период находится место для настоящего творчества и творцов.

Значимым направлением Русского театра 20-х гг является авангардизм( кубо-футуризм и театральный конструктивизм). Ярчайшие и известнейшие представители этого течения - Мейерхольд, Вахтангов, Таиров. В тот период особенно много художников связало свое творчество с театром. Авангардные экспериментальные спектакли оформляли Татлин, Лентулов, Эрдман, Попова, Экстер, Бруни, Левин, Ходасевич.

В 30-е годы появляются новые режиссерские имена: Андрей Попов, Юрий Александрович Завадский, Рубен Симонов, Борис Захава, Николай Охлопков, Мария Кнебель, Василий Сахновский, Борис Сушкевич и др. Эти имена были преимущественно связаны с Москвой и Ленинградом и режиссерской школой ведущих театров страны.

Появляется и новое поколение актеров. Во МХАТе, наряду с такими корифеями, как Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, Василий Иванович Качалов, Леонид Максимович Леонидов, Иван Иванович Москвин, Михаил Михайлович Тарханов, уверенно работают Николай Павлович Хмелев, Борис Георгиевич Добронравов, Ольга Николаевна Андровская и др. В Московском театре Ленинского комсомола (бывшем

ТРАМе) успешно работают актеры и режиссеры МХАТовской школы - Иван Николаевич Берсенеv, Серафима Бирман, Софья Гиацинтова. В Малом театре, наряду с актерами старшего поколения Александрой Александровной Яблочкиной, Варварой Осиповной Массалитиновой, Александром Алексеевичем Остужевым, Провом Михайловичем Садовским и др., видное место занимают новые актеры, получившие известность уже в советское время: Вера Николаевна Пашенная, Елена Николаевна Гоголева, Николай Александрович Анненков, Михаил Иванович Жаров, Михаил Иванович Царев, Игорь Владимирович Ильинский (перешедший сюда после разрыва с Мейерхольдом). В бывшем Александринском театре (которому в 1937 было присвоено имя А.Пушкина) знаменитые старые мастера - Екатерина Павловна Корчагина-Александровская, Вара Аркадьевна Мичурин-Самойлова, Юрий Михайлович Юрьев и др. выходят на сцену вместе с молодыми актерами - Николаем Константиновичем Симоновым, Борисом Андреевичем Бабочкиным, Николаем Константиновичем Черкасовым и др. В театре им. Вахтангова успешно работают Борис Васильевич Щукин, Анна Алексеевна Орочко, Цецилия Мансурова и др. В Театре им. Моссовета (бывший МГСПС и МОСПС) формируется сильная труппа, состоящая в основном из учеников Ю.Завадского - Вера Петровна Марецкая, Ростислав Янович Плятт, Осип Абдулов и др. Несмотря на судьбы главных режиссеров, широко признано творчество актрисы Камерного театра Алисы Георгиевны Коонен, а также многих актеров Театра Революции и Театра им.Мейерхольда: Марии Ивановны Бабановой, Максима Максимовича Штрауха, Юдифь Самойловны Глизер и др.

Во время Великой Отечественной войны российские театры в основном обращались к патриотической теме. На сценах ставились пьесы, написанные в этот период («Нашествие» Л. Леонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Парень из нашего города» и «Русские люди» К.Симонова), и пьесы историко-патриотической тематики («Петр I» А.Н. Толстого, «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева и др.). Успех театральных спектаклей этого времени опроверг справедливость расхожего выражения «Когда говорят пушки, музы молчат». Особенно наглядно это проявилось в осажденном Ленинграде. Городской театр (позже - Театр им. Комиссаржевской) и Театр Музыкальной комедии, проработавшие здесь всю блокаду, собирали полные залы зрителей, несмотря



на отсутствие отопления, а зачастую и света, бомбежки и артобстрелы, смертельный голод.

Период 1941-1945 имел и еще одно последствие для театральной жизни России и Советского Союза: существенное повышение художественного уровня провинциальных театров. Эвакуация театров Москвы и Ленинграда и их работа на периферии вдохнула новую жизнь в местные театры, способствовала интеграции сценического искусства и обмену творческим опытом.

Однако после окончания войны патриотический подъем театрального искусства военного времени сменился упадком. Постановление ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» ужесточил идеологический контроль и цензуру. Российское искусство в целом и театр в частности переживали кризис, связанный с кризисом общественным.

Театр отражает состояние общества, и новый виток подъема российской сцены также стал следствием общественных перемен: разоблачением культа личности (1956) и ослаблением идеологической политики, т.н. «оттепели».

Обновление российского театра в **1950-1980 годы** началось с режиссуры. Новая театральная эстетика вновь формировалась в Москве и Ленинграде.

В Ленинграде этот процесс шел менее ярко, не столько революционным, сколько эволюционным путем. Он связан с именем Г. Товстоногова, с 1949 возглавлявшего Ленинградский театр им. Ленинского комсомола, а в 1956 ставшего художественным руководителем БДТ. Великолепная труппа (Евгений Алексеевич Лебедев, Кирилл Юрьевич Лавров, Сергей Юрьевич Юрский, Олег Валерианович Басилашвили, Татьяна Васильевна Дорониная, и др.), блестящие спектакли, отличные организаторские способности режиссера вывели БДТ в число лучших театров. Остальные театры Ленинграда в 1950-1980-е выглядели на его фоне более бледно, хотя и в них велись активные поиски новых выразительных средств (режиссеры Игорь Петрович Владимиров, Геннадий Михайлович Опорков, Ефим Михайлович Падве, Зиновий Корогодский и др.). В то же время удивительно парадоксальной стала судьба многих ленинградских режиссеров следующего поколения - Льва Абрамовича Додина, Камы Мироновича Гинкаса и др. Большинство из них сумели реализовать свой

творческий потенциал в Москве. Большой вклад в формирование российского театрального искусства внесли многие актеры Ленинграда: Николай Константинович Симонов, Юрий Владимирович Толубеев, Бруно Артурович Фрейндлих, Ольга Яковлевна Лебзак и др. (Театр им.Пушкина); Дмитрий Дмитриевич Барков,, Георгий Степанович Жженов, Алиса Фрейндлих, Михаил Боярский, Ирина Мазуркевич и др. (Театр им.Ленсовета); Роман Борисович Громадский, Эра Зиганшина, Владимир Тыкке и др. (Театр им.Ленинского комсомола); Станислав Ландграф, Юрий Овсянко, Владимир Особик и др. (Театр им.Комиссаржевской); Елена Юнгер, Сергей Николаевич Филиппов, Михаил Светин и др. (Театр Комедии) и др. В Москве формирование новой театральной эстетики происходило более бурно и наглядно. Здесь прежде всего следует назвать имя Анатолия Васильевича Эфроса, не становившегося знаменем какой бы то ни было театральной революции, хотя, каждый его спектакль вызывал огромный интерес критики и зрителей. Возглавив в 1954 Центральный Детский театр, Эфрос сплотил вокруг себя группу талантливой молодежи - Олега Николаевича Ефремова, Олега Павловича Табакова, Льва Константиновича Дурова и др. Здесь во многом формировалась художественная программа, приведшая в 1958 к открытию театра «Современник». Это ознаменовало наступление новой эпохи российской сцены. Обновление эстетики реалистического психологического театра сочеталось в «Современнике» с поисками новых средств художественной выразительности. Молодая труппа - Олег Ефремов, Олег Табаков, Евгений Евстигнеев, Игорь Кваша, Галина Волчек и др. с азартом работали над спектаклями. Зрительское признание нового театра было огромным, очереди за билетами выстраивались с ночи - как за билетами в МХТ первых лет его существования.

Однако, в отличие от ленинградской ситуации, в Москве появился ряд интересных режиссерских эстетик с ярко выраженной индивидуальностью. Николай Павлович Охлопков в театре им. Маяковского разрабатывал героико-романтическую тему. После его кончины режиссерскую эстафету принял Андрей Александрович Гончаров, мастер броских театральных решений. Вахтанговские традиции яркой театральной условности разрабатывал Рубен Николаевич Симонов. В Центральном театре Красной армии (сегодня - Центральный академический театр Российской Армии) традиции

психологического театра сохраняли Андрей Алексеевич Попов и Борис Александрович Львов-Анохин (позже возглавлявший театр им. Станиславского и много ставивший в Малом театре). Работая в разных театрах, высочайший художественный авторитет на протяжении нескольких десятилетий сохранял Эфрос. В театре Сатиры проходил свое становление Марк Захаров, позже воплотивший свою эстетику в Театре им. Ленинского комсомола. В 1970-х успех сопутствовал дебютам режиссеров Анатолия Васильева и Бориса Морозова. Но, пожалуй, самым громким российским театром 1970-1980-х был Московский театр на Таганке и его режиссер Юрий Любимов.

За это время в Москве сформировалось несколько поколений замечательных актеров, принадлежащих к разным школам, обладающих высоким профессионализмом и яркой индивидуальностью. Правда, в течение ряда лет печальным было положение в труппе МХАТа - легендарные «мхатовские старики» продолжали блистать на сцене, но обновление труппы начало происходить с 1970, когда театр возглавил Ефремов. Сюда пришли известные актеры, сформировавшиеся в разных театрах, но сумевшие создать новый великолепный ансамбль: Евгений Александрович Евстигнеев, Александр Калягин, Иннокентий Смоктуновский, Елена Васильева, Анастасия Вертинская, Андрей Мягков, Георгий Бурков, Юрий Богатырев, Олег Табаков. В Малом театре рядом Михаилом Царевым, Борисом Бабочкиным, Еленой Гоголевой появилось новое поколение актеров: Элеонора Быстрицкая, Руфина Нифонтова, В. Кенигсон, Никита Подгорный позже - Виталий и Юрий Соломины и др. В театре им. Вахтангова новые поколения актеров, начиная с бессмертной «Принцессы Турандот» входят в репертуар: Николай Гриценко, Михаил Ульянов, Юрий Яковлев, Владимир Этуш, Василий Лановой и др. В театре им. Моссовета труппу пополняют Фаина Раневская, Нина Дробышева, Игорь Костолевский, Георгий Тараторкин, Мария Терехова, Вера Талызина, и др. Целое созвездие звезд театра и кинематографа играет в Театре Сатиры: Александр Ширвиндт, Андрей Миронов, Спартак Мишулин, Вера Васильева, Ольга Аросева, Татьяна Васильева, Татьяна Пельтцер, которая позже вслед за Марком Захаровым переходит в Театр им. Ленинского комсомола. В этой труппе - множество громких актерских имен: Евгений Леонов, Олег Янковский, Александр Абдулов, Александр Збруев, Инна Чурикова, Николай Караченцев, Татьяна Догилева и др. В «Современнике» к ядру труппы добавляются актеры,

чьи имена становятся не менее известными: Марии Неелова, Лия Ахеджакова, Валентин Гафт, Елена Яковлева и др. В Театре на Малой Бронной, где в начале 1960-х блистали Лидия Сухаревская и Борис Тенин, в спектаклях Эфроса играют Лев Дуров, Михаил Козаков, Геннадий Сайфуллин и др. После премьер в Театре им.Станиславского «Взрослая дочь молодого человека» (постановка А.Васильева) и «Сирано де Бержерак» (постановка Б.Морозова) стали известны имена Альберта Филозова, Эммануила Виторгана, Аллы Балтер. Раскрываются в театре «Эрмитаж» под руководством М.Левитина индивидуальности Любви Полищук, Евгения Герчакова и др. В Театре им.Маяковского формируются и крепнут таланты Армена Джигарханяна, Светланы Немоляевой, Натальи Гундаревой, Александра Фатюшина и др. Кумирами по меньшей мере двух поколений зрителей становятся любимовские актеры Театра на Таганке: Владимир Высоцкий, Валерий Золотухин, Н.Губенко, Зинаида Славина, Леонид Филатов, Михаил Полицеймако, Инна Ульянова и др.

С одной стороны, театральные успехи российских театров 1960-1980-х завоевывались нелегко. Нередко лучшие спектакли выходили на зрителя с большим трудом, а то и запрещались из-за идеологических соображений, а награды и премии получали спектакли средние, но идеологически выдержанные. С другой стороны, полуофициальный статус театра-«оппозиционера» практически всегда придавал его спектаклям дополнительный «зрительский капитал»: они изначально получали большой шанс прокатного успеха и причисления к творческим победам (часто невзирая на реальный художественный уровень). Об этом свидетельствует история Театра на Таганке: любой спектакль первого «любимовского» периода в либеральной среде считался гениальным, профессиональная критика недостатков чаще всего расценивалась как штрейкбрехерство. На российской сцене того времени царил иносказание, намек, аллюзии с современной действительностью - это было залогом зрительского успеха. При этом не стоит забывать, что в общественной ситуации государственных театров все театральные эксперименты (в т.ч. и политические) финансировались государством. К началу 1980-х для полуопальной Таганки было построено новое театральное здание с современным техническим оснащением. Зачастую политические и социальные критерии в оценке спектаклей часто

перевешивали художественные - как в официальной, так и в неформальной оценке. Взвешенное, адекватное отношение к спектаклям того времени было практически невозможным. Тогда это понимали очень немногие.

[http://scit.boom.ru/music/teatr/Russiu\\_teatr.htm](http://scit.boom.ru/music/teatr/Russiu_teatr.htm)

## **Театр сегодня**

Смена политической формации в начале 1990-х и длительный период экономической разрухи кардинально изменили жизнь российского театра. Первый период ослабления (и после - и отмены) идеологического контроля сопровождался эйфорией: теперь можно ставить и показывать зрителям что угодно. После отмены централизации театров во множестве организовывались новые коллективы -- театры-студии, антрепризы и т.д. Однако выжили в новых условиях немногие из них - выяснилось, что, кроме идеологического диктата, существует диктат зрительский: публика будет смотреть только то, что она хочет. И если в условиях государственного финансирования театра заполнение зрительного зала не слишком важно, то при самоокупаемости аншлаг в зале - важнейшее условие выживания. В этих условиях особенно востребованной в театре могли бы стать профессии менеджера и продюсера, которые, кроме изучения зрительского спроса, занимались бы поиском спонсоров и инвесторов. Однако на сегодняшний день самыми талантливыми и успешными театральными продюсерами становятся режиссеры и актеры (один из примеров - Олег Табаков). По-настоящему талантливые режиссеры (особенно сочетающие творческую одаренность с умением вписаться в ситуацию рыночной экономики) смогли «уцелеть» и получили возможность полного раскрытия своих идей.

Сегодняшний день российского театра по количеству и разнообразию эстетических направлений ассоциируется с Серебряным веком. Режиссеры традиционных театральных направлений соседствуют с экспериментаторами. Наряду с признанными мастерами - Петром Фоменко, Валерием Фокиным, Олегом Табаковым, Романом Виктюком, Александром Калягиным, Галиной Волчек успешно работают Кама Гинкас, Генриетта Яновская, Иосиф Райхельгауз, Константин Райкин, Сергей Арцибашев, а также еще более молодые и радикальные авангардисты: Борис Юхананов, Анатолий Праудин, и др. Активно развивается смежное с театром направление хепенинга и

инсталляции. И.Эппельбаум, отталкиваясь от эстетики театра кукол, экспериментирует со всеми компонентами зрелища в своем театре «Тень». Евгений Гришковец изобретает свою театральную эстетику. С 2002 открылся проект *Teatr.doc*, построенный на отказе от литературной основы спектаклей: материалом для них служат расшифровки реальных интервью с представителями той социальной группы, к которой принадлежат и герои будущих постановок. И это далеко не все сегодняшние театральные эксперименты

Новому витку развития российского театра во многом способствовал доступ к мировой культуре и ее театральному опыту, что помогает осмыслению собственной работы и переходу на следующую ступень.

Сегодня широко обсуждается необходимость театральной реформы. Впервые вопрос о насущной потребности театральной реформы был поднят в начале 1980-х. Правда, тогда она была связана преимущественно с потребностью изменения трудового законодательства работы актеров. Дело в том, что в труппах государственных театров, наряду с востребованными актерами, существовало немало тех, кто годами не получал ролей. Однако уволить их было невозможно, а значит, и наем новых членов труппы был невозможным. Министерство культуры РСФСР, в качестве эксперимента, в начале 1980-х в отдельных театрах ввело т.н. систему переизбрания, когда контракт с актерами заключался лишь на несколько лет. Эта система тогда вызвала множество дебатов и недовольств: главным аргументом против нее был упрек в социальной незащищенности. Однако смена политической формации России уничтожила актуальность такой реформы: рыночная экономика сама начала регулировать численность театральных трупп. Вырыпаев И. *Русский репертуарный театр давно мертв. Нужна ли России реформа театра?* «Известия», 2005, 6 апреля

В постсоветский период контуры театральной реформы кардинально изменились, они перешли преимущественно в область финансирования театральных коллективов, необходимости государственной поддержки культуры вообще и театров в частности, и т.д. Возможная реформа вызывает множество разнообразных мнений и горячую полемику. Первыми шагами этой реформы стало постановление Правительства России 2005 о

дополнительном финансировании ряда театров и учебных театральных заведений Москвы и Санкт-Петербурга. Однако до системной разработки схемы театральной реформы еще далеко. Какой она будет - пока неясно.

## **Дополнительные материалы**

### **Русский театр во второй половине XVIII века**

#### **План**

#### **РОССИЙСКИЕ ТЕАТРЫ 1760-1790-х ГОДОВ**

1.1 Театры Петербурга во второй половины XVIII века

1.2 Театры Москвы во второй половины XVIII века

1.3 Провинциальные и крепостные театры

#### **2. ДРАМАТУРГИЯ И РЕПЕРТУАР ТЕАТРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА**

2.1 Драматургия сентиментализма

2.2 Русская реалистическая драма

2.3 Сатирическая комедия

2.4 Политическая трагедия

#### **3. АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА 39**

#### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Значительное место в русской культуре 60—90-х годов XVIII столетия принадлежало театру, в развитии которого в большой мере проявлялись черты национального своеобразия. В течение последних десятилетий XVIII века развитие русского театра происходило с исключительной интенсивностью, позволившей ему в короткий исторический срок подняться до уровня театра передовых стран Западной Европы. Театральная жизнь России этого времени была многообразной. Ведущее место занимает городской общедоступный театр, в наибольшей мере отвечавший потребности широких кругов общества в национальном театре .

1.1 Театры Петербурга во второй половины XVIII века

В 1756 г. в Петербурге был создан «Русский императорский драматический театр». Руководил им «первый русский актер Ф. Г. Волков и драматург А. П. Сумароков. Труппа Ф. Г. Волкова оказала огромное влияние на весь ход развития театрального искусства в России. Молодой театр нуждался в сильной поддержке со стороны государства. Но правительство не проявляло большой заботы о русском театре. На содержание русской труппы было отпущено всего пять тысяч рублей в год, в то время как придворная французская и итальянская труппы получали пятьдесят тысяч. Предполагалось, что русский театр будет существовать главным образом на средства, полученные от платных спектаклей. Однако условия, в которые был

поставлен театр, отнюдь не способствовали его нормальной творческой работе. Спектакли, дававшиеся в плохо оборудованном и расположенном далеко от центра города доме на Васильевском острове, приносили неполные сборы. В 1759 году Российский театр был включен в число придворных трупп, непосредственно подчиненных придворной конторе, а Сумароков вскоре (в 1761 г.) уволен в отставку. Начиная с 1759 года в течение ряда лет русский государственный театр давал представления преимущественно для придворной и дворянской публики. Зрители «всякого состояния» — купцы и разночинцы - допускались лишь на некоторые спектакли, а «носящим ливреи» и «нижним чинам», то есть слугам и солдатам, вход в театр был запрещен.

В 1765 году в Петербурге и Москве были открыты так называемые «народные театры», предназначенные для обслуживания широких кругов населения. Театр нового типа отличался тем, что актеры его, набравшиеся из числа любителей-разночинцев, получали за спектакли небольшие деньги от государства, а представления устраивались не в закрытых помещениях, а в открытых — «амфитеатрах». Плату за участие в репетициях и спектаклях актеры получали через полицию. Репертуар состоял преимущественно из комедий и интермедий. В петербургском «народном театре» исполнялись комедии Мольера («Скупой» и «Лекарь поневоле»), Дедуша («Привидение с барабаном») и Л. Гольберга («Гейнрих и Пернилла»).

Актерами были «охотники», то есть любители, «из разных мест - собранные». Таким образом, в начале 70-х годов в Петербурге придворный театр становится единственным русским театром, и огромное большинство населения столичного города было фактически лишено возможности бывать в нем. Необходимость организации публичного театра в Петербурге была очевидна, тем более что в Москве и провинции существовали уже частные театры. Правительство не собиралось выпускать из своих рук театральное дело в столице. Стремясь пресечь общественную инициативу, Екатерина II в 1773 году объявила указ об учреждении в Петербурге публичного государственного театра.

Подготовка публичных представлений требовала решительной реформы театрального дела в столице. Нужно было разработать новую организационно-административную систему, расширить и укрепить труппу, создать репертуар, построить новые театральные здания. Эта работа заняла много лет и была закончена лишь в 1783 году. Народные развлечения привлекали к себе громадное количество петербуржцев, независимо от их положения в обществе и звания.

Большие балаганы составляли - так называемую «первую линию». Конферансье народного балагана — карусельный дед, или «зазывала», - стоял на балконе; он переговаривался и шутил с понукалой, находившимся в толпе. Они привлекали к себе внимание толпы. Карусельными дедами часто были отставные солдаты либо крепостные оброчные крестьяне.

Постановка пантомим осуществлялась с переменами многих декораций. «Чистая



перемена» одной картины на другую осуществлялась очень быстро: в нужный момент плотники бросались с колосников вниз, держа в руках веревку от завесы, и стремительно поднимали ее своей тяжестью вверх. В некоторых случаях в балаганах применяли сложную театральную машинерию.

Имея в своем распоряжении масляные, а позднее керосиновые лампы, осветители балаганов добивались удивительных эффектов: блеска молнии, пожара, восхода и заката солнца либо луны. Дирекция императорских театров приглашала балаганных механиков, чтобы устроить и у себя нужные театральные эффекты и освещение. Балаганы «второй линии» были меньше по размерам, и спектакли давались в них попроще. Известен, например, театр купца Федорова. Этот человек в обычное время занимался продажей различных вещей, но два раза в год, когда устраивались гулянья, становился театральным предпринимателем. Он собирал актеров, давал в своем балагане пантомиму «Неудачное сватовство Джона Рокса, или шалости влюбленного Арлекина». «Задняя линия» балаганов на гуляньях была еще бедней. Легкие холщовые палатки размещались между ледяных гор, качелей, столов, на которых торговали пирогами, сбитнем, мочеными яблоками и грушами, пряниками и орехами.

На гуляньях показывали «раек»: он представлял собой ящик с двумя круглыми отверстиями, в которые были вставлены увеличительные стекла. Через них зрители рассматривали картинки, прикрепленные внутри ящика. Показ этих картин сопровождался комическими пояснениями в рифмованной прозе. Среди раешников большим успехом пользовался, например, крепостной крестьянин орловского помещика Иван Рябов, который выступал не только в Петербурге и в Москве, но и на ярмарке в Нижнем Новгороде.

В Петербурге имелись увеселительные сады, в которых развлекали народ вольные и крепостные артисты. Музыканты из Дворовых играли в роговом и бальном оркестрах в первом общественном увеселительном саду, открытом на реке Мойке весной 1793 г. («Вокзал в Нарышкинском саду»); в садах: «Вольфовом», «Фридериксове», «при оспопрививательном доме», «при ситцевой фабрике», в саду графа К. Г. Разумовского, на Елагином острове и других.

В октябре 1779 года Санкт-Петербургским отделением Московского Воспитательного дома был заключен договор с содержателем немецкого театра Карлом Книпером. К. Книпер получал для открываемого им в Петербурге театра двадцать восемь актеров и двадцать два музыканта.

В течение ближайших трех лет молодой театр должен был являться своеобразной студией, участники которой, выступая в публичных спектаклях, в то же время продолжали бы учиться театральному искусству.

В конце 1779 года труппа питомцев Воспитательного дома начала давать представления в Петербурге.

В репертуаре театра ведущее место занимала русская национальная драматургия, и прежде всего сатирическая комедия и комическая опера, то есть те сценические жанры, в которых с наибольшей полнотой проявлялись реалистические тенденции и

которые имели наибольший успех у публики городского «вольного» театра. Так, в театре на Царицыном лугу состоялось первое представление комедий Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль». Этим театром впервые была поставлена и одна из лучших русских комических опер «Санкт-Петербургский гостиный двор», дававшая сатирическое изображение нравов купечества, чиновничества и дворянства. С исключительным успехом шла в театре комическая опера Аблесимова (музыка М. Соколовского) «Мельник — колдун, обманщик и сват», выведившая на сцену русских крестьян.

Представления театра на Царицыном лугу имели большой успех у публики. Они отвечали потребности широких кругов городского населения в общедоступном русском театре. В театр на Царицыном лугу перешла и часть дворянской публики, ранее посещавшей французскую комедию, и демократический зритель недавно закрытых «народных театров».

В 1782 году Книпер, не выполнивший условий договора с Воспитательным домом, был лишен прав на содержание труппы, и театр в качестве режиссера и педагога возглавил И. Дмитриевский, энергично взявшийся за дело его дальнейшего укрепления и расширения.

Выдающийся театральный деятель, Дмитриевский сумел превратить студийную труппу в профессиональный театр, тесно связанный с передовой литературой и отвечавший запросам относительно широких кругов городской публики. Труппа увеличилась на восемнадцать человек. Для усовершенствования искусства молодых актеров были приглашены балетмейстер, танцовщики и камер-музыканты придворного театра, сделан новый «гардероб», то есть театральные костюмы. Для улучшения материального положения актеров в их пользу был устроен бенефисный спектакль. Но театр на Царицыном лугу просуществовал недолго. Лучших актеров включили в труппу придворного, то есть государственного, театра.

В 1783 году в Петербурге была создана школа, «в которой российские обоюбого пола должны учиться и приуготовляемы быть к театру российскому, к музыке, к танцованию и к разным мастерствам, при театрах необходимо нужным».

С 1783 года, после ликвидации театра Дмитриевского на Царицыном лугу, петербургский театр целиком оказался в ведении правительства. Русская труппа, находившаяся в системе придворных театров, в основном была предназначена для обслуживания городского общедоступного театра, располагавшего в это время двумя театральными помещениями: так называемым Каменным, или Большим театром (построен в 1783 году архитектором Деденевым по проекту Тишбейна) и театром на Царицыном лугу, часто именовавшимся Деревянным театром. Давала русская труппа представления и на сцене придворного Эрмитажного театра (построен в 1783—1785 гг. архитектором Кваренги).

Развитие петербургского театра последних десятилетий: XVIII века проходило в непосредственной близости ко двору. В его репертуаре было много пьес чисто развлекательного характера. В течение 80—90-х годов все большее влияние на

репертуар петербургского русского театра начинают оказывать вкусы демократических кругов .

## **Режиссёрский театр. К.С. Станиславский и Н.И. Немирович-Данченко**

### **ПЛАН:**

#### **1. Легендарная встреча и создание МХТ.**

#### **2. К.С. Станиславский**

#### **3. В.И. Немирович-Данченко**

#### **1. Легендарная встреча Станиславского и Немировича-Данченко. Создание МХТ.**

22 июня 1897 года в два часа дня в московском ресторане «Славянский базар» состоялась одна «знаменательная встреча». Младший участник встречи так описывал старшего, подходившего в то время к своим сорока годам: «...он был тогда известным драматургом, в котором некоторые видели преемника Островского. Если судить по его показываниям на репетиции, он — прирожденный актер, который лишь случайно не специализировался в этой области... К тому же он руководил школой Московского филармонического общества. Немало молодых русских артистов прошло через его руки на императорскую, частную и провинциальную сцены».

Старший тоже оставил портрет младшего, 34-летнего: «На театральном поле он был человек совсем новый. И даже особенный... Любитель, т. е. не состоявший ни на какой театральной службе, не связанный ни с каким театром ни в качестве актера, ни в качестве режиссера. Из театра он еще не сделал своей профессии...»

В тот летний день два человека провели в беседе 18 часов. Они хотели создать свой театр — свободный, независимый, художественный, противостоящий казенной сцене. Старшим был Владимир Иванович Немирович-Данченко; младшим — Константин Сергеевич Алексеев (на сцене — Станиславский). Через год они откроют Московский Художественный общедоступный театр, которому в истории мирового сценического искусства предстоит стать эмблемой новой эпохи — эры режиссерского театра.

Современному зрителю трудно представить театр без режиссера. Сразу возникают вопросы: а как же тогда раньше, в дорежиссерскую эпоху был организован театральный процесс? А кто «придумывал» театральное представление?

Должность режиссера существовала в русской практике XIX века и прежде всего на императорской сцене, но это была техническая (административная) единица с нечетким кругом обязанностей. Создателем же театрального представления считался драматург (автор пьесы) и/или актер (автор роли).

С начала XIX века под воздействием многообразных политических, экономических и социокультурных причин старая театральная система начала деформироваться, прежние отлаженные механизмы выходили из строя, переставали работать. Вместо истории одного главного героя - а следовательно, одного актера-премьера на сцене появлялось несколько параллельно развивающихся историй и несколько главных ролей. На смену четкой трехступенчатой структуре (актеры-премьеры, второстепенные и третьестепенные актеры) приходила идея ансамбля, солирования разных актеров в определенные моменты. Такое драматургическое построение исключало стихийную «режиссуру» актера-премьера, больше других занятого на сцене и волевым становившегося «осью действия». В спектакле теперь возникало несколько конкурирующих центров. Право драматурга на авторство в театральном процессе также изменилось. Драматурги не хотели уступать: в частности, в «новой драме» они значительно увеличили ремарки, прямые авторские указания, через которые пытались диктовать художественную волю не только актерам, но и постановщикам, и театральным художникам.

Интересно, что аналогичный процесс происходил в то же время и в другом исполнительском искусстве - в музыке. Возникновение режиссерского театра можно сравнить с появлением симфонического оркестра и ролью дирижера в нем. На смену небольшой группе музыкантов, среди которых всегда был «первый», пришли оркестры, в которых главных нет, но есть солирующие в разное время инструменты. Дирижер-организатор (такой, например, как Антон Рубинштейн) существует не внутри, а вне оркестра. Он находится между слушателями и музыкантами: лицом к музыкантам, спиной к публике.

Режиссер возник «из своих» (драматургов или актеров), но постепенно стал отдельной самостоятельной фигурой. Функции режиссуры как новой профессии сложились не сразу. Хотя процесс шел быстро, в нем все же можно выделить несколько этапов. Режиссура родилась для решения организационных задач, и только позже к ним добавились творческие права. Прежде всего появилось поколение театральные директоры нового типа (во многих европейских языках режиссер и поныне обозначается словосочетанием «директор театра»). Они уже не просто набирали труппу, готовую играть что придется, а имели общую программу: искали определенный репертуар, актеров-единомышленников, приспособленное для их целей стационарное здание. В качестве примера такого директорства можно привести Андре Антуана и его парижский Свободный театр, созданный в 1887 году.

Вторая организационная задача - координация театрального процесса. Театру стал важен подготовительный этап (сбор материала, особенно для исторических спектаклей; репетиции, в том числе и разъяснительные, «застольные»). Во время создания спектакля необходимо было объединение всей театральной команды под одним началом, соблюдение дисциплины, беспрекословное подчинение. Именно

на этих основах возник другой ранний европейский режиссерский театр — немецкая труппа герцога Мейнингенского, которую в 1866 году возглавил Людвиг Кронек.

Еще одна функция — педагогическая, которая заключается в воспитании и актеров, и зрителей в определенных правилах, подходящих для данного конкретного театра. Творческая же возможность режиссера - прежде всего в создании мизансцен.

**Мизансцена** - буквально расположение на сцене: актеров по отношению друг к другу, к отдельным частям декорации, к пространству сцены, к зрителю. Сложное продуманное мизансценирование в режиссерскую эпоху стало новым театральным языком наряду со словом и пластикой (жестом, позой, мимикой), а сформироваться оно могло лишь тогда, когда появился некто — режиссер, — кто увидел сцену со стороны зрительного зала. И наконец, когда все эти задачи и возможности сложились воедино, режиссер заявил о себе как автор спектакля - взамен драматурга и актера. С этого момента именно режиссерский замысел и режиссерская композиция спектакля стали определяющими и главенствующими. Тогда и появилась возможность говорить о целостности спектакля, подчиненного одной художественной воле.

Первые европейские режиссеры появились в Англии в 1850–60-х, во Франции и Германии в 1870–80-х годах. Особенность же русской ситуации заключалась в том, что, во-первых, Россия была молодой европейской театральной державой и все процессы шли здесь в несколько ином по сравнению с театральной Европой ритме. Во-вторых, закон о театральной монополии, изданный еще Екатериной II, почти столетие сдерживал энергию развития театра в Санкт-Петербурге и Москве. По этому указу в двух столицах (в отличие от провинции) не разрешались частные театральные антрепризы, а могли существовать только императорские театры. Отмена государственной монополии в 1882 году высвободила эту энергию и привела к появлению частных театров в столицах. Однако этим театрам было трудно конкурировать с императорской сценой. Частные театры 1880-х–90-х годов возникали и вскоре закрывались, не успев оказать существенного влияния на петербургскую и московскую театральную жизнь.

К моменту рождения МХТ Москва с нетерпением ждала нового частного театра. И чудом можно считать первоначальное согласие и единомыслие двух мечтателей — основоположников этого театра. Впереди у них еще будут сложнейшие полувековые взаимоотношения, часто на грани разрыва, но о той «знаменательной встрече» Станиславский писал: «Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения».

Немирович вторил ему: «Беседа завязалась сразу с необыкновенной искренностью. Общий тон был схвачен без всяких колебаний. Материал у нас был огромный. Не было ни одного места в старом театре, на какое мы оба не обрушились бы с критикой беспощадной. Но что еще важнее, — не было ни одной части во всем сложном театральном организме, для которой у нас не оказалось бы готового положительного плана — реформы, реорганизации или даже полной революции. Наши программы или сливались, или дополняли одна другую, но нигде не сталкивались в противоречиях». Практически сразу же они договорились о двойном руководстве театром. Учили и организаторский дар Станиславского, авторитет фамилии Алексеевых в московской меценатской среде (именно он позволит создать общество пайщиков для начала театральной деятельности), и литературную репутацию Немировича. В практике МХТ Немирович получит право на литературное, а Станиславский — на постановочное вето (то есть запрет). Основу труппы составят актеры-любители из Алексеевского кружка и молодежь из класса Немировича в Филармоническом обществе разных выпусков: Иван Москвин, Ольга Книппер, Всеволод Мейерхольд и другие.

В этой мгновенно сложившейся программе будущего театра (а в сущности, в одной из прекрасных утопий Серебряного века) «новые директора» учили, вероятно, все составляющие театрального процесса. Что-то будет ими легко выполнено и сразу оставлено за спиной, к чему-то придется идти годами и десятилетиями, а некоторые положения так и останутся недостижимой мечтой.

Сначала в названии театра после слова «художественный» стояло слово «общедоступный», но оно быстро исчезло, так как важнее оказалась идея адресности, «своего» зрительского круга. Создавался не просто еще один театр, но общий дом, крепкая театральная семья, в которую были включены и зрители. В этой идее «коммуны» — формы общежития — театральные идеи МХТ соотносились с установками демократической интеллигенции.

С самого начала отношения внутри труппы пытались выстроить иначе, чем на казенной сцене, основываясь на социальном и творческом равенстве. Грезилась «идеальные человеческие взаимоотношения», снимающие всяческую иерархию: «Сегодня ты — Гамлет, завтра — статист». Новый актер представлялся моделью для человека будущего.

Изменяющимся отношениям между сценой и зрительным залом должно было помогать пространство театрального здания в Камергерском переулке, которое реконструировал Федор Шехтель. «Театр начинается с вешалки» — эта знаменитая фраза Станиславского вовсе не анекдотична, как может показаться. В МХТ появился гардероб, куда все зрители обязательно сдавали верхнюю одежду. Не только обязательность — непривычная в целом для европейского театра, — но и демократичность (равенство зрителей), при которой и скромная солдатская

шинель, и роскошная шуба висели в этом гардеробе рядом, без сословного разбора, вызывали удивление. Приглушенный свет в зрительских фойе, нейтральный оливковый цвет стен, строгий занавес - все продумано и выполнено для сотrudничества, совместной работы актеров и зрителей.

Актеры долго и серьезно готовятся к спектаклю: «застольный» период — чтение пьесы, разбор; многократные репетиции на сцене; генеральная репетиция. Но и зрителей подготавливают для встречи с театральным событием, приучая их - с помощью новых, ранее не существовавших в русском театре жестких правил - к роли «тихого свидетеля»: не входить после третьего звонка, не перемещаться по залу, не аплодировать и не бисиро-вать во время действия и так далее, то есть не мешать сосредоточенной актерской работе. Но есть и еще правила: например, дамам в шляпах с большими полями рекомендуют снимать головные уборы перед входом в зал (это уже для того, чтобы зрители учитывали и интересы друг друга).

Немирович-Данченко мечтал о «литературном» театре. МХТ с первых же дней был озабочен высоким уровнем драматургии в своем репертуаре. Не должно было быть ничего проходного и случайного. В то же время литературная программа художественников не была ограничена каким-либо одним стилевым или тематическим направлением. Станиславский в «Моей жизни в искусстве» перечислял несколько линий, сложившихся в афише первого мхатовского десятилетия: историко-бытовая линия (Алексей Толстой), линия интуиции и чувства (Чехов), линия общественно-политическая (Горький, Ибсен), линия социально-бытовая (Гауптман, «Власть тьмы» Льва Толстого), линия фантастики и символизма («Снегурочка» Островского, "Синяя птица" Метерлинка).

На подготовку к открытию Художественного общедоступного театра ушел год с небольшим. За это время сняли театральное помещение в саду «Эрмитаж», собрали труппу. Выбрали пьесу - историческую драму «Царь Федор Иоаннович» Алексея Толстого наконец-то разрешенную цензурой. Пьеса отвечала одной из первостепенных задач нового театра стать «вторыми мейнингенцами» (гастрольные спектакли труппы герцога Мейнингенского поразили и Немировича-Данченко, и Станиславского). Мейнингенцам подражали в историзме - подлинности обстановки, в проработке массовых сцен, в безукоризненной слаженности элементов спектакля.

Первый спектакль Художественного общедоступного театра «Царь Федор Иоаннович» был сыгран **14 октября 1898 года** (и казалось символичным, что за 74 года до этого в тот же день открылся Малый театр). Однако Немирович-Данченко вспоминал: «...новый театр еще не родился...Прекрасные внешние новшества не взрывали глубокой сущности театра. Успех был, пьеса делала полные сборы, но ощущения того, что родился новый театр, не было. Ему предстояло родиться позднее, без помпы, в обстановке гораздо более скромной». В анонсе репертуара театра стояли: Софокл

(«Антигона»), Шекспир («Венецианский купец»), Ибсен («Гедда Габлер»), Писемский («Самоуправцы»), Гауптман («Потонувший колокол» и «Ганнеле») и Чехов («Чайка»).

Именно «Чайке» с ее обыденностью, отсутствием исторической эффектности, экзотичности, с бытовыми вещами (т.е. натурализмом), с ее речевыми паузами, наполненными звуками, с внутренней сосредоточенностью и малолюдностью (в пьесе нет выигранных массовых сцен) Художественный театр обязан своим настоящим рождением.

17 декабря 1898 г. на премьере «Чайки» театр был полупуст. Чеховская пьеса не сделала полного сбора. И вдруг - неожиданный успех спектакля, не только определивший будущую судьбу Чехова-драматурга и Художественного театра, но и в целом изменивший театральное искусство XX века.

Позже именно четыре чеховские драмы (от «Чайки» до «Вишневого сада») стали той лабораторией, где были сделаны важнейшие открытия в области режиссерского психологического театра. «Дядя Ваня», которого Чехов едва не отдал Малому театру. «Три сестры» - лучший, по мнению Немировича, спектакль по актерскому ансамблю и «мизансцене» Станиславского. И наконец, «Вишневый сад» - самый яркий и самый выразительный символ Художественного театра. К слову сказать, Чехов остался недоволен постановкой «Вишневого сада». В этом вроде бы, на первый взгляд, частном эпизоде оказался заложен будущий конфликт двух авторств: драматурга и режиссёра, острый и актуальный и по сегодняшний день.

В спектаклях по Чехову (в «линии интуиции и чувства») «театр четвертой стены» (то есть театр, четко разделенный невидимой воображаемой плоскостью на сцену и зрительный зал) учился театральному психологизму. Внимание зрителей переключилось с внешних событий на оттенки переживаний героев, на тонкую и сложную вязь человеческих отношений. И персонажи на сцене, и зрители в зале были нацелены на понимание внутреннего мира «другого». Художественная целостность спектакля создавалась с помощью атмосферы (той эмоциональной достоверности, которая позволила современникам определять чеховские спектакли как «театр настроения»).

Едва возникнув, Московский Художественный театр стал любимым (и модным) театром интеллигентной публики, находившей в его спектаклях соответствие своим идеалам, вкусам, чаяниям.

Однако театральный процесс в первые полтора десятилетия XX века развивался стремительно. Пройдет всего четыре сезона, и любимый ученик Немировича, один из ведущих актеров Художественного театра Всеволод Мейерхольд внезапно покинет Станиславского и Немировича, откроет «Товарищество новой драмы» в провинции, пробуя себя не только как актер, но и как режиссер. А еще через три года, летом 1905-го, в Студии на Поварской (филиале мхатовской сцены) Мейерхольд, вместе с художниками Николаем Сапуновым и Сергеем Судейкиным начинает освобождаться «от натуралистических путей», от «ненужной правды» своих учителей. Театр-студия



стал «театром исканий новых сценических форм». Мейерхольд впервые подошел к идее театра намеренной условности — оппонента психологического театра.

Пройдя до возможного предела один из путей «условного театра» начала XX века — символистского «статичного театра», Мейерхольд открывает эстетику театра-балагана. В канун нового, 1907 года он ставит на сцене петербургского театра Веры Федоровны Комиссаржевской «Балаганчик», в афише которого значилось: «Авторы спектакля — Александр Александрович Блок и Всеволод Мейерхольд». Впервые режиссер впрямую назвал себя «автором спектакля».

Теория театра-балагана отсылала к тем театральным эпохам, в которые не существовало жесткой литературной основы (письменной драматургии). Актер был центром такого театрального действия, которое создавало не «жизненную реальность», но открытую «игру в жизнь» с импровизацией, опирающейся на «сценарий» - последовательность драматических ситуаций, с образом-маской, намечающим типы поведения без конкретных индивидуальных особенностей («не один Арлекин, а все Арлекины, когда-либо виденные»), с условностью сценического пространства и предметного мира. «Публика ждет вымысла, игры, мастерства», заявлял Мейерхольд в программной статье «Балаган» 1912 года. И это означало: изучение актерской техники (ремесленных основ), прошлых театральных эпох для извлечения приемов (трюков), освоение гротеска - «излюбленного приема балагана».

К началу 1910-х годов в режиссерском театре четко обозначились два полюса. На одном — психологический, литературный «театр четвертой стены». На другом — игровой, импровизированный (в духе комедии дель арте) театр - балаган. Между ними, дополняя и взаимно влияя друг на друга, существовали различные типы комбинаций «жизнеподобного» и «условного» театрального искусства.

С момента легендарной встречи в «Славянском базаре» прошло чуть больше 15 лет. За это время не только возник и укрепил свои позиции Московский Художественный театр, во многом определивший театральное искусство первой половины XX века, но родилась новая творческая профессия, радикально изменившая театральный язык, произошла смена автора - «хозяина» спектакля. Появление режиссера спровоцировало определение театром своих границ, осознание самостоятельности театрального искусства. И сама режиссура, восходящая корнями к мхатовским опытам, пошла разными дорогами, пробуя, экспериментируя одновременно в нескольких направлениях.

Много лет спустя Михаил Чехов в лекции для американских студентов «О пяти великих русских режиссерах» попытался обобщить опыт ранней русской режиссуры, богатой на имена, открытия, эксперименты, — той части культурного наследия Серебряного века, которая стала значимой не только для русской, но и для мировой сцены. Михаил Чехов выделил **пять великих режиссерских имен: Константин Станиславский, Всеволод Мейерхольд, Евгений Вахтангов, Владимир**

**Немирович-Данченко, Александр Таиров** и дал творчеству каждого краткую характеристику: Станиславский с его верностью «правде внутренней жизни», Мейерхольд с его «демоническим воображением» («во всем он прежде всего видел зло»), Вахтангов с его «сочной театральностью», Немирович-Данченко с его математическим мышлением, чувством структуры и целого, Таиров с его красотой как самоцелью. Все они в итоге, по мнению Чехова, расширили пределы театра, открыли свободу в выборе творческого метода: «Сопоставляя крайности Мейер-хольда и Станиславского с театральностью Вахтангова, мы в конце концов приходим к убеждению: все допустимо, все возможно в театре». **Главный урок раннего режиссер-ского театра: «Все совместимо и сочетаемо! Смелость! Свобода! Так воспитали нас Станиславский, Мейерхольд, Таиров и другие».**

## **2. Константин Сергеевич Станиславский**

Константин Сергеевич Станиславский – выдающийся актер, режиссер, педагог, театральный теоретик, создатель уникальной актерской системы, театра МХАТ и Оперного театра - студии (сейчас - Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко). Почётный академик Петербургской академии наук (1917). Почётный академик АН СССР (1925), Народный артист Республики (1923), Народный артист СССР (6.09.1936). Константин Сергеевич Алексеев (Станиславский – это псевдоним, который актер взял в 1885-1886 г.) родился в Москве 17 января 1863 года в семье промышленника Сергея Владимировича Алексеева. В семье никто из его родственников, кроме бабушки по матери, не имел отношения к театру. Бабушка Мари Варлей в молодости блистала на Парижских подмостках в амплуа трагической актрисы, в Россию приехала на гастроли. Один дед актера был богатым московским купцом, другой – владел фабрикой, изготавливавшую канитель - основу для парчи. Семейный бизнес по наследству перешел к отцу - Сергею Владимировичу Алексееву. Следующим продолжателем династии должен был стать Константин Сергеевич.

В семье, помимо Константина, было еще девять детей. Родители много времени уделяли воспитанию и образованию отпрысков: с детьми занимались приходящие педагоги по музыке, танцам, литературе, иностранным языкам, фехтованию, словесности. Семья увлекалась искусством и театром - в московском доме по моде той эпохи был оборудован специальный театральный зал, где осуществлялись постановки любительского театра. Представления, в которых нередко участвовали и профессиональные актеры, друзья дома, проводились для узкого круга близких родственников и гостей. Летом все общество перемещалось в усадьбу Любимовку на реке Клязьме, где также был устроен домашний театр, названный Алексеевским. Впервые маленький Костя принял участие в одном из семейных спектаклей в возрасте 4 лет, затем такие выступления стали постоянными. Мальчик, будучи от природы очень слабеньким, проявлял недюжинный талант в лицеде-стве, что родители всячески поощряли, но лишь в качестве увлечения. Юный Константин занимался

вокалом и пластикой с лучшими учителями, подражал в ролях актерам Малого театра. Все постановки Алексеевского кружка в период с 1877 по 1888 годы осуществлялись по инициативе юного Константина Сергеевича. Он был идейным вдохновителем, сорежиссером и одним из актеров любительских спектаклей. "Взрослый" сценический дебют в роли Подколесина в пьесе Н.В. Гоголя «Женитьба» состоялся на любительской сцене в доме А.А. Карзинкина в декабре 1884 года.

Закончив Лазаревский институт, Константин Алексеев начал службу на отцовской фабрике, заняв должность директора. Днем он занимался делами, причем уделял немало внимания технической стороне вопроса (ездил за границу, изучал возможности развития производства и внедрял прогрессивные технологии на семейном предприятии), но мыслей о театре не оставил. В 1886 году Станиславского избирают членом дирекции и казначеем Московского отделения Русского музыкального общества и состоящей при нем консерватории, в это время он берет **псевдоним** для сцены - **Станиславский**.

В 1888 году Станиславский с Федором Комиссаржевским и Федором Сологубом организовал Московское общество искусства и литературы, устав которого разработал лично, вложив в него личные финансовые средства. Здесь юным Константином были исполнены роли в пьесах «Скупой рыцарь» А.С. Пушкина, «Коварство и любовь» Шиллера и др., в которых он пользовался большим успехом, как выдающийся актер своего времени. В это же время К. Станиславский сделал первые режиссерские работы по пьесе «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого.

За десять лет деятельности общества Станиславский создал немало ярких персонажей, участвуя в спектаклях «Горькая судьбина», «Самоуправцы», «Бесприданница», «Плоды просвещения». Его актерский талант признала публика и видные критики, его исполнение ряда ролей сравнивалось с лучшими работами профессионалов императорской сцены, часто в пользу актёра-любителя. С 1891 года работа Станиславского в МОИИЛ уже заключалась не только в личном участии в постановках, он взял на себя руководство режиссурой. На сцене общества первый режиссёрский опыт — «Горящие письма» Гнедича (1889). Сильное впечатление произвели на него гастроли «мейнингенцев» (1890), открывшие перспективы режиссёрского искусства. С января 1891 года Станиславский официально взял на себя в Обществе искусств руководство режиссёрской частью. Будучи режиссером общества, Константин Сергеевич поставил следующие спектакли:

- «Уриэль Акоста» (1895);
- «Отелло» (1896);
- «Много шума из ничего» (1897);
- «Двенадцатая ночь» (1897);

- «Польский еврей» (1896);
- «Потонувший колокол» (1898).

В этот период он сыграл Акосту, Отелло, Бенедикта «Много шума из ничего», Мальволио «Двенадцатая ночь», мастера Генриха «Польский еврей». Ищет, по сформу-лированному им позже определению, «режиссёрские приемы выявления духовной сущности произведения». По примеру мейнингенцев использует подлинные старинные или экзотические предметы, экспериментирует со светом, звуком, ритмом.

14 июня 1898 года в подмосковном Пушкино началась работа труппы Художественно-го театра (МХТ), основанной Константином Станиславским и Владимиром Немировичем-Данченко. Костяк труппы составили актеры-любители из Общества искусства и литерату-ры. Славу новому театру принесли пьесы А.П. Чехова: «Чайка» в 1898 г., «Дядя Ваня» в 1899 г., «Три сестры» в 1901 г, «Вишневый сад» 1904 год. С 1900-х годов Константин Станиславский совершенствовал свою систему преподавания актерского мастерства.

В 1902 году были поставлены пьесы М.Горького «Мещане» и «На дне», как предвест-ники революционных событий, в которых вышел на сцену новый герой – рабочий. В 1905 году была создана экспериментальная Студия на Поварской улице. Там шел поиск новых форм передачи действительности, в том числе декоративными средствами: на фоне черного бархата были схематично изображены части интерьера, среди которых возникали актеры в гриме - масках и гротескных костюмах.

При создании МХТ Станиславский поверил Немировичу-Данченко, что роли трагического склада - не его репертуар. На сцене МХТ доигрывал только несколько прежних своих трагических ролей в спектаклях из репертуара Общества искусств и литературы (Генрих из «Потонувшего колокола». В постановках первого сезона сыграл Тригорина («Чайка») и Левборга («Эдда Габлер»). По отзывам критики, его шедеврами на мхатовской сцене стали роли: Астров («Дядя Ваня»), Штокман («Доктор Штокман»), Вершинин («Три сестры»), Сатин («На дне»), Гаев («Вишнёвый сад»), Шабельский («Иванов», 1904). Дуэт Вершинина — Станиславского и Маши — Ольги Книппер вошёл в сокровищницу сценической лирики. Вслед за циклом ролей в современной драме (Чехов, Горький, Лев Толстой, Ибсен, Гауптман, Гамсун) приходит цикл ролей в классике (Ракитин в «Месяце в деревне» 1909; Крутицкий в «На всякого мудреца довольно простоты», 1910; Арган в «Мнимом больном», 1913; Фамусов в «Горе от ума», 1906; граф Любин в «Провинциалке»; Кавалер в «Хозяйке гостиницы» Гольдони, 1914). Сальери в трагедии «Моцарт и Сальери» Пушкина (1915),

Станиславский продолжает ставить перед собой все новые и новые задачи в актерской профессии. Он требует от себя создания системы, которая могла бы дать

артисту возможность публичного творчества по законам «искусства переживания» во всякую минуту пребывания на сцене, возможность, которая открывается гениям в минуты высочайшего вдохновения. Свои искания в области театральной теории и педагогики Станиславский перенёс в созданную им Первую студию (публичные показы её спектаклей с 1913 года). он хотел реформировать сценическое искусство.

Острейшим становится вопрос смены театральных поколений во МХАТе. После долгих колебаний самостоятельными театрами в 1924 году становятся 1-я и 3-я студии Художественного театра, в труппу театра вливаются студийцы 2-й студии: А.К. Тарасова, О.Н. Андровская, К.Н. Еланская, А.П. Зуева, Н.П. Баталов, Н.П. Хмелёв, М.Н. Кедров, Б.Н. Ливанов, В.Я. Станицын, М.И. Прудкин, А.Н. Грибов, М.М. Яншин и другие. Станиславский болезненно переживает «измену» учеников, дав студиям МХАТ имена шекспировских дочерей из «Короля Лира»: Гонерилья и Регана (предательницы) - 1-й и 3-й студиям, а имя Корделии - родной - 2-й студии.

Деятельность Станиславского в 1920–1930-е годы определялась, прежде всего, его желанием отстаивать традиционные художественные ценности русского искусства сцены. В прессе тех лет всё настойчивее звучат обвинения в «отсталости», в «нежелании» принять революционную действительность, в саботаже. Деятельность МХАТ протекала в атмосфере неприятия «академического и буржуазного театра» влиятельными пролеткультами и левыми, адресовавшими Художественному театру социально-политические обвинения. Постановка «Горячего сердца» (1926) стала ответом тем критикам, которые уверяли, что «Художественный театр — мёртв». Стремительная лёгкость темпа, живо-писная праздничность отличала «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше (1927, декорации А.Я. Головина). После прихода в труппу МХАТ молодёжи из 2-й студии и из школы 3-й студии Станиславский вёл с ними занятия и выпускал на сцену их работы, выполненные с молодыми режиссёрами. В числе этих работ, далеко не всегда подписанных Станиславским, — «Битва жизни» по Диккенсу (1924), «Дни Турбиных» (1926), «Бронепоезд 14-69» (1927); «Растратчики» Катаева и «Унтиловск» Леонова (1928).

В 1918 году он возглавил Оперную студию Большого театра, позднее ставшую Оперным театром им. К.С. Станиславского, где были поставлены «Евгений Онегин» Чайковского в 1922 году, «Царская невеста» в 1926 году.

В 1922-1923 годах Станиславский с основной труппой МХАТа гастролировал в США. Тогда же он начал писать первую из своих книг о разработанной им системе «Моя жизнь в искусстве». Несмотря на кардинальные перемены в стране и обществе, а также на социальное положение и происхождение режиссера, у советской власти деятельность Станиславского находила самую горячую поддержку и одобрение. Сам Иосиф Сталин не раз бывал на спектаклях МХАТа, В 1930 годы Константин Станиславский добился от власти особого положения для Художественного театра,

который получил статус государственного уравнивавшего его с Большим и Малым театрами.

Константин Сергеевич уделял много времени режиссуре, воспитанию молодых актеров, теоретической и практической разработке своей системы, согласно которой артист должен полностью вживаться в роль, а не изображать чужие переживания, одновременно стараясь передать зрителю основные мысли пьесы.

В 1932 году Художественному театру было присвоено имя Горького - МХАТ СССР им. Горького. В 1933 году Художественному театру было передано здание бывшего Театра Корша для создания филиала. В 1937 году Константин Станиславский был награжден орденом Ленина, в 1938 году орденом Трудового Красного Знамени.

В 1928 году, на юбилейном вечере МХАТа у Константина Сергеевича, игравшего в спектакле, случился сердечный приступ. После этого врачи категорически запретили Станиславскому выступать на сцене, и последние 10 лет своей жизни он целиком отдался режиссерской и педагогической деятельности. Скончался Константин Сергеевич 7 августа 1938 года. Его книга «Работа актера над собой» вышла в 1938 году, уже посмертно.

У Станиславского немало наград, однако ярче самых громких званий о его таланте свидетельствуют театральные постановки, на которых училось не одно поколение режиссеров и актеров. В их числе следующие ставшие легендарными спектакли:

- «Дядя Ваня»;
- «Три сестры»;
- «Вишнёвый сад»;
- «На дне»;
- «Синяя птица»;
- «Доктор Штокман»;
- «Горе от ума»;
- «Месяц в деревне»;
- «Моцарт и Сальери»;
- «Ревизор»;
- «Безумный день, или Женитьба Фигаро»;
- «Дни Турбиных» и другие.

Константин Станиславский скончался 7 августа 1938 года в Москве от болезней сердца и был похоронен на Новодевичьем кладбище.

### **Интересные факты и цитаты**

Станиславский никак не мог до конца уяснить иерархию верхних эшелонов советской власти, в связи с чем известен забавный случай. Станиславский сидел во МХАТе в одной ложе со Сталиным. Вождь спросил: «Почему мы давно не видим в репертуаре



«Дни Турбиных» писателя Булгакова?». Станиславский всплеснул руками, приложив палец к губам, произнес «Тс-с-с!», и прошептал «отцу народов» на ухо, показывая пальцем на потолок: «Они запретили! Только это ужасный секрет!» Посмеявшись, Сталин серьезно заверил: «Они разрешат! Сделаем!».

## **Цитаты Станиславского**

### **О жизненной этике**

- Любите искусство в себе, а не себя в искусстве.
- Учитесь слушать, понимать и любить жестокую правду о себе.
- Сначала убедись, а потом уж убеждай.
- Нет более слепого, чем тот, кто не желает видеть.
- Каждый день, в который вы не пополнили своего образования хотя бы маленьким, но новым для вас куском знания... считайте бесплодно и невозвратно для себя погибшим.
- Нельзя плевать в алтаре, а потом молиться там же, на заплёванном полу.
- Пускай старая мудрость направляет юную бодрость и силу, пускай юная бодрость и сила поддерживают старую мудрость.
- «Если бы смысл театра был только в развлекательном зрелище, быть может, и не стоило бы класть в него столько труда. Но театр есть искусство отражать жизнь».
- «Воля бессильна, пока она не вдохновится желанием».

### **Об актёре**

- Есть только одна причина неявки актёра на спектакль – смерть.
- Нет маленьких ролей, — есть небольшие актёры
- Он думал, что он законченный актёр, а оказалось он конченый актеришко.
- Актёр должен научиться трудное сделать привычным, привычное лёгким и лёгкое прекрасным.
- Актёр прежде всего должен быть культурным и понимать, уметь дотягиваться до гениев литературы.

### **Об искусстве**

- Искусство — отражение и познание жизни; не зная жизни, творить нельзя.
- Искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные.
- Подлинное искусство всех народов и веков понятно всему человечеству.
- Не всякая правда - красота, но всякая красота - правда.
- Не существует искусства, которое не требовало бы виртуозности, и не существует окончательной меры для полноты этой виртуозности.

