

УДК 792

Формирование русской режиссуры начала 20 века. Взгляд через призму развития сценографии

Зайчикова Ольга Вячеславовна

Театровед,
декан театроведческого факультета,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский переулок, 6;
e-mail: olga.zaychikova@gmail.com

Аннотация

Одним из активнейших участников любого театрального зрелища всегда был и остается художник – представитель искусства изобразительного. Сам же режиссер немыслим без всех остальных многоликих и абсолютно необходимых участников театрального содружества. Традиция работы режиссера в паре с художником стала настолько определенной вне зависимости от режиссерской концепции, приоритетов режиссера в искусстве, что уже невозможен анализ спектакля без анализа его сценографического решения. Открывшиеся художнику возможности творить в пространстве новые формы резко умножили ранее неведомые приемы оформления спектакля. Художник театра становится сорежиссером, а в большинстве случаев ведущим и определяющим в спектакле пластику актеров, характер мизансцен, динамику действия, его темп и ритм. В работе преследуется цель показать, что реформа изобразительных средств и приемов воплощения сценической среды, создание жизненной атмосферы спектакля, отвечали тем требованиям, которые предъявляла к театру драматургия Островского, Тургенева, Толстого, Чехова, Шекспира. До возникновения МХТ театр не использовал в полной мере своих возможностей как искусства синтетического, отказываясь от осуществления тех требований полноты воспроизведения жизни, которые предъявляла к нему реалистическая драматургия.

Для цитирования в научных исследованиях

Зайчикова О.В. Формирование русской режиссуры начала 20 века. Взгляд через призму развития сценографии // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 6А. С. 181-191.

Ключевые слова

Сценография, художник, режиссура, пространство, костюм.

Введение

С начала XX века наблюдалось стремительное развитие, подъем всех видов искусств. Перелом, совершившийся в декорационном искусстве в конце XIX-начале XX вв., был существенным, неожиданным по своим художественным результатам: от ремесленно скромных театральных штудий, выполнявшихся третьестепенными мастерами, до высокохудожественных сценических решений, поражающих новизной зрительных образов, богатством колористической и декоративной фантазии. Оформительское искусство тех лет как бы вобрало в себя весь широкий спектр художественных исканий начала XX столетия. Таков был этот удивительный по своей эстетической значимости и масштабности прорыв декорационного творчества в категорию высокого искусства. Обретение сценографией художественности было главным, что отличало оформительское искусство начала XX в. от театральных работ второй половины XIX в. Если раньше декорации заказывались художнику, а костюмы, бутафорию, реквизит, как правило, брали готовыми у предпринимателей различных фирм, и режиссер «разводил» актеров, которые «играли» пьесу по мизансценам, то с возникновением режиссерского театра вся структура и стилистика определялась режиссером и его непосредственным соавтором – художником. Это давало возможность демонстрировать свои идеи и принципы в масштабах театральной сцены.

Основная часть

Театрально-декорационное искусство смогло двигаться дальше, только обретя свободу от сковывающих его норм старой системы. Процесс реформирования декорационного искусства протекал трудно, порою мучительно, наталкиваясь на сопротивление театральных художников старой выучки, на противодействие чиновников конторы императорских театров, на неприятие нового оформления зрителем, вкус которого был воспитан на образцах традиционного декорирования. И все же новая сценография продвигалась вперед, прокладывая себе путь сквозь толщу рутины старой оформительской традиции.

Каждый новый этап постановочных исканий режиссеров был неизменно связан и со зрительным решением спектакля, и с оформительской идеей декоратора. Таковы были постановки К.С. Станиславского, созданные с В.А. Симовым. Режиссерские искания В.Э. Мейерхольда были всегда ориентированы на зрительный образ, воплощаемый А.Я. Головиным, Н.Н. Сапуновым, С.Ю. Судейкиным. В оформительском творчестве начала XX в. как бы сконцентрировались самые важные результаты постановочных открытий и ведущих живописно-пластических исканий изобразительного искусства.

Великая реформа, совершенная МХТ, обусловила преобразования в области декорационно-постановочных принципов, явившиеся важным этапом в развитии мирового театрально-декорационного искусства и способствовавшие рождению художника «нового типа», художника-режиссера, идейного интерпретатора драматического произведения. В задачу театра входило исправление и улучшение того, что уже существовало, на чем опять-таки реформаторы выросли и что они любили, невзирая на то самое, что подлежало исправлению и улучшению.

В самом общем плане идея о необходимости неразрывного соединения декорации со сценическим действием возникла одновременно с рождением режиссуры. К.С. Станиславский исходил из нее уже в самых первых спектаклях МХТ: Виктор Андреевич Симов, работая в системе декорационного искусства бытово-натуралистического направления, создавал внутри

сценических интерьеров так называемые игровые (т.е. функционально наиболее необходимые действию) места и детали. Отсюда фактически берут начало и поиски режиссерами и художниками МХТ декорационных «крупных планов», составивших целую линию в развитии искусства оформления спектаклей этого театра в двадцатых-тридцатых годах.

В своей сложной творческой жизни МХТ сталкивался с разнообразнейшими театральными системами, и принципы оформления спектакля колебались в нем от натурализма «Царя Федора» до абстрактных кубов крэгговского «Гамлета», от обжитых и заполненных бытом павильонов (например, чеховский цикл) до полного отсутствия декораций («Карамазовы»). МХТ использовал множество театральных систем, обращался к различным художникам в поисках своего оформления, в поисках такого художника, который сумел бы найти декоративную систему Художественного театра.

Владимир Дмитриев вспоминал: «Станиславский до последних дней своих имел одну навязчивую мечту: он хотел добиться такого оформления спектакля, в котором актера и обстановку, в которой он играет, было бы видно, а всей декорации зритель не видел бы. Если в действии нужна комната, то, как сделать, чтобы необходимые предметы – столы, стулья, двери, окна – реально участвовали бы в действии, а ненужные, но неизбежные прочие детали павильона только ощущались бы, но не навязывались зрителю. Этим поискам, так сказать, крупного плана Станиславский, по его словам, посвятил множество опытов: он считал это почти основной задачей оформления спектакля» [Художники театра, 1973].

Борьба К.С. Станиславского за утверждение искусства переживания, против искусства представления и ремесла, определила его борьбу с ложными, дурными сценическими условностями в оформлении. Декорационное искусство МХТ имело крепкую основу в традициях национальной реалистической живописи второй половины XIX века. Великие русские художники-реалисты, наряду с русскими писателями и драматургами, были учителями МХТ. Вне непосредственной зависимости от традиций передвижнической живописи не может быть понята реформа, совершенная МХТ в области сценического оформления. Борьба с условностью, обновление сцены иными декорационными приемами, ломка веками установившейся системы кулисно-арочной декорации, трансформация павильона, излом сценического планшета, применение практикаблей, открытие новых жизненно-естественных планировочных мест и приемов, помогающих реалистической игре актеров, создание жизненной атмосферы действия – были следствием принципиальных идейно-творческих установок МХТ и были органически связаны с завоеваниями русской реалистической живописи.

Значительность реформы МХТ в области сценического оформления определяется именно тем, что эта реформа была частью общей системы реалистических преобразований театра. Для Станиславского и Немировича-Данченко важно и значительно было не само применение тех или иных постановочных средств, но то, ради чего они применяются.

Без рассмотрения сценического оформления как части русской культуры, без понимания проблем соотношения декорационного творчества с другими видами искусства трудно понять его особую природу, художественное своеобразие, удивительную силу эмоционально-образного воздействия. На русской сцене возник феномен декорационного творчества начала века. Важно понять, какое место сценография занимает в общей театральной системе. Вместе с тем она является частью театрального искусства, и вопрос о взаимоотношениях режиссера с художником-декоратором представляется одним из существенных.

В работе над пьесами Чехова формировался целый ряд творческих принципов МХТ, имевших определяющее значение, в том числе и для преобразования изобразительно-постановочных средств театра. Одним из условий, обеспечивших верное раскрытие Чехова на сцене МХТ, Станиславский называет наличие режиссера, «свободного от избитых театральностей, способного передавать на сцене настроения поэта и раскрывать жизнь человеческого духа», наличие такого «близкого душе Чехова художника-декоратора, каким был В.А. Симов» [Станиславский, 1988].

Для того чтобы создать отвечающие этим требованиям декорации к «Чайке», «Дяде Ване», «Трем сестрам», «Вишневному саду», режиссура МХТ и его художник В.А. Симов должны были найти новые средства сценической выразительности, способные передать одухотворенность чеховских описаний природы, приблизить театральное оформление к той точности характеристик, которые так свойственны Чехову, и к его поэтически-обобщенному восприятию жизни. В работе над Чеховым МХТ нашел приемы создания поэтической действенной окружающей среды. Декорации В.А. Симова помогли раскрытию социально-психологической темы спектакля; им были присущи точность характеристики места действия и психологическая насыщенность, каждая деталь сценической обстановки способствовала раскрытию содержания пьесы, говорила о жизни и характерах ее героев, а каждая картина в целом была овеяна единым настроением. Свет из «освещения» превратился в могучее средство эмоционального воздействия, став одним из важных элементов изобразительного решения.

В лучших своих декорациях художник стремился театральными средствами достигнуть того действенного лаконизма, показа укрупненных деталей, характеризующих целое, которые свойственны творческой манере Чехова. Очевидно, что многое, найденное в работе над Чеховым, легло в основу театрального воплощения и пьес других авторов.

«Три сестры» А.П. Чехова – пример новой театральной выразительности.

В 1901 году Станиславский ставит пьесу Чехова «Три сестры». Пьеса написана уже специально для МХТ. О том, что театр получит на следующий год новую пьесу Чехова, с автором договорились в апреле 1900 года, когда МХТ приехал в Крым. Ставя «Трех сестер», в Художественном театре отыскивали принципы нового сценического развития. Не сцепления драматургического механизма, а перетекание малых житейских событий, их кантилена, когда на сцене подают чай, подписывают бумаги, сумерничают, поправляют ошибки в гимназических диктантах. Ничто не отъединяется, не живет отдельно; все в переходах; только что случившееся и то, чего ждешь, бросает отсветы на происходящее сию минуту.

Руководствуясь режиссерским замыслом, раскрывавшим, прежде всего трагическую безысходность обывательских будней, художник Симов не ввел в оформление ни старого парка, ни реки, ни широких далей, о которых писал Чехов. И когда в последнем акте «Трех сестер» появлялся тяжело выступающий на узкую улочку дом Прозоровых, к которому прилепился небольшой палисадник с пожелтевшими осенними березами, казалось, вся беспросветная жизнь затерянного уголка русской провинции сосредоточилась здесь.

В обстановке действия «Трех сестер» основной целью режиссуры было показать облик провинции, где «краски выцветают, блекнут, мысли снижаются, энергия облачается в халат, влюбленность кутается в капот, талантливость сохнет, как растение без поливки».

Немирович-Данченко писал Чехову, как хотелось бы передать на сцене простое, верно схваченное течение жизни – «именины, масленица, пожар, отъезд, печка, лампа, фортепьяно, чай, пирог, пьянство, сумерки, ночь, гостиная, столовая, спальня девушек, зима, осень, весна...».

Чтобы предельно остро выразить конфликт пьесы, чтобы в него поверили, надо найти самые типичные приметы провинциального мещанства. Симов рассуждает так: смотреть спектакль будут москвичи или провинциалы, наконец-то попавшие в желанную Москву. Им надо показать такую провинцию, из которой действительно остается только бежать без оглядки. Перебирая в памяти воспоминания о заштатных городишках, художник находит в них некие общие моменты: в каждом обязательно есть своя «Дворянская» улица. «...режиссер поручил мне воплотить провинциальный дух, его сущность, сердцевину – в одном особняке на Дворянской улице. Тут, как в фокусе, должна предстать наша уездная, обывательская Россия», – вспоминал художник. Дома на ней, за редким исключением, одноэтажные, с антресолями, в палисадниках; обязательно – ворота во двор, калитка, скамеечка. Эти «дворянские» дома мало чем отличаются от купеческих или зажиточных мещанских. Взяв за исключительный дом Прозоровых, как у Чехова, Симов, вместо обширного запущенного сада, аллеи и красивой перспективы леса, ставит на сцену только унылый палисадник. Зато угол «Дворянской» улицы сооружается со всеми беспощадными подробностями. Показано парадное крыльцо с деревянным навесом и железной крышей на двух кронштейнах, перед входной дверью – площадка со ступенями и рундуками по сторонам, над парадным сверху, как полагается, – застекленный балкон, на столбе – уличный керосиновый фонарь, забор из узкого заостренного штакетника. На террасе – занавесочки из сурового полотна с красной каемочкой. Перед забором довольно аккуратно сложен кирпич, навалены обрезы бревен. Несложное хозяйство, как на ладони, обособленный уголок с неторопливым круговоротом житейской прозы. Отсюда, без сомнения, захочется уехать, нет сил и возможности изменить обиход. Образ провинциального быта потрясал своей правдивостью, доведенной до предела. Вот, как описывал С. Андреевский свои впечатления от чеховских постановок во время гастролей Московского Художественного театра в Петербурге в 1901 году: «Обстановочная сторона пьес, даваемых московской труппой, доставляет истинную отраду каждому, кто понимает искусство. Просторная перспектива жилого помещения, обилие мелких вещей повседневного обихода и строгая индивидуализация их для данного сюжета, стены без кулис, с уютно приставленною к ним мебелью, внутренние лестницы, дверь в сени, сквозь которую видна верхняя площадка с вешалкой, бой часов, топка печи с воем ветра – все эти мелочи жизни подвергались большому вышучиванию в печати. Называли это чрезмерной «реализацией искусства», укоряли московских артистов в подражании мейнингенцам. Однако же художественная сила и свежесть нового приема делали свое дело: зрители поддавались обаянию иллюзии».

В «Трех сестрах», классическом спектакле тех дней, зрители не увидели ни красивой обстановки колонного зала Прозоровых, ни величественного пейзажа большой сибирской реки, протекавшей неподалеку от дома трех сестер. Все это в первых актах было заменено комнатами, оклеенными дешевыми обоями, текинским ковром на старой тахте, дорожкой на крашеном полу и настенной керосиновой лампой.

В первых трех действиях зритель видел на сцене не просто ту или иную комнату, но как бы целый кусок квартиры Прозоровых: из гостиной первого действия сквозь арку виднелась маленькая столовая, сквозь двойные стеклянные двери – передняя с ведущей вниз лестницей, за другой дверью – терраса.

Движение времени выразительно показывали декорации второго акта. Прошло несколько месяцев. Зима. Окно на террасу закрыто щитом, обитым серым сукном. Не видно горизонта и сада, пропал солнечный свет. В сумеречной комнате сверкает догорающий огонек чугунной

печки. Стало тесно. И печка эта была именно такая, какую узнавали все, знали тепло больших изразцов, будто сам к ним прикладывал и чуть отодвигал замерзшие руки. И молочное стекло большой керосиновой лампы светило, как в знакомом доме.

В этой картине свет в руках художника стал главным создателем настроения. «В глубине освещенная одной лампой столовая. Тихо поют «Ночи безумные...» Весь передний план (гостиная) в темноте, и только в полуотворенную дверь из комнаты Андрея падает свет от лампы, слегка освещая Вершинина. И когда он говорит Маше: «Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз, мы также в темноте ощущали их сияние», вспоминает Гремиславский. Жизнь дома замкнулась в тесных стенах. Ощущение такое, что самодовольный быт упорно, беспощадно заполняет все углы. В тягостной мещанской атмосфере тонут все высокие слова и порывы, гаснут шутки ряженных, звуки вальса. Зато финал сцены – во власти разгулявшихся Наташи и Протопопова. Заглушая, гремят бубенцы его тройки. И вот все стихло. Лампа в столовой поморгала и погасла. Скрежет мышь. Ирина стонет, как от боли: «В Москву, в Москву...»

Симов писал: «...сразу пропала солнечность, утерялся горизонт, стало теснее, более замкнуто. В передней затопили печку. Жизнь спряталась в четырех стенах». Комнаты эти были и милы и уютны, но на всем лежала печать невзыскательного провинциального комфорта, мелочной ограниченности провинциальной жизни. Особенно это было подчеркнуто в декорации четвертого действия, где дом и палисадник дома имели типично уездный вид.

Найденные режиссурой и Симовым детали сценической обстановки, предметы быта важны были не сами по себе, а потому, что за ними видели характерность человеческой жизни.

Станиславскому необходимо было всеми средствами театральной выразительности обнаружить контраст, резкое несоответствие между низменным бытом и высокими идеалами.

Натурализм появляется там, где деталь или приведенная подробность не оправданы психологически, не раскрывают характеры, идею изнутри. «Как отделить от нас все, что в нас творится, от миров света, звука и вещей, среди которых мы живем, и от которых так сильно зависит человеческая психология? И напрасно смеялись над нами за сверчков и прочие звуковые и световые эффекты», резюмировал Станиславский, подводя итоги работы над чеховскими пьесами.

Критик Я.А. Ф-ин писал по поводу премьеры «Трех сестер»: «Пойдите на «Трех сестер», отвечу я вам, вы увидите в первом действии освещенную весенними солнечными лучами квартиру (не комнату, а квартиру) сестер Прозоровых. На вас повеет весенним воздухом, вы услышите через открытые окна неясный шепот сада, отдаленный шум улицы, вы увидите свет весеннего солнца в гостиной, проникший через широкие, большие окна, и вы увидите тот же свет, но смягченный, не такой яркий, освещающий в полутонах большую столовую с низенькими окнами».

Все будет, как в жизни, будет сама жизнь – «разница между сценой и жизнью только в миросозерцании автора, вся эта жизнь, жизнь, показанная в этом спектакле, прошла через миросозерцание, чувство, темперамент автора. Она получила особую окраску, которая называется поэзией». В сущности, эти слова Немировича-Данченко программировали режиссуру чеховских спектаклей Художественного театра. Искусство тут состояло в преломлении жизни, сохраняющей свою узнаваемость, исследуемой и судимой как реальная жизнь, в сценическую жизнь-поэзию.

Ритм, свет, звук обнаруживали в спектаклях Станиславского свою самодействующую, сюжетобразующую силу; предмет образовывал собственное поэтическое поле; на колках

ритма, света, звука, предметности как бы натягивался, от них исходил сюжет, отдельный от сюжета пьесы, имеющий свой ход и свою власть.

Чтобы сценически острее оттенить среду, окружающую трех сестер, режиссер сгущает краски быта. «Мы значительно разошлись с автором в изображении провинциального облика; мы знаем прямое указание Чехова, что действие должно происходить в губернском городе вроде Перми... Но не возникло даже и вопроса, надо ли туда ехать; захолустье – вот главное», – вспоминал Симов. Поэтому постановщики поселили сестер не в генеральский вместительный дом, о котором Вершинин говорит: «Квартира у вас чудесная, завидую», а в самый обыкновенный; с «дешевым уютом». Это резко оттеняло несоответствие возвышенных идеалов и быта.

Показывая на сцене одну комнату, художник часто при помощи открытых дверей давал зрителям возможность видеть соседнее помещение. Такая планировка декорации способствовала жизненной убедительности художественного образа. Симов требовал, чтобы декорации не казались только что вынесенными из мастерской. Они должны выглядеть на сцене, по его выражению, «обжитыми», то есть нести на себе отпечаток внутреннего мира персонажей. В пьесе, в дни премьеры для людей в зале такой «про них самих», звучали мотивы бытийственные. Они проступали в необытовленном звучании голосов, в текучей пластике мизансцен, в музыкальной изменчивости ритмов – быстро, очень быстро, медленно, вдруг заторопившись, лениво, нервно, мягко. В одном углу сцены сгрудились сундуки, придвинулся к самой рампе дом, низкий фонарь, бревна, и, словно уравновешивая эту тяжесть пустотами и легкостью, режиссер освобождает остальную сцену. Фигуры далеко друг от друга. Сентябрьская прореженность сада, когда в облетающих ветвях сквозит все больше неба. Режиссер ищет этой ноты, боится сбить ее; все бытовое словно исчезает, ибо на него престаёт падать свет; он, этот нерассеянный свет, весь сосредоточивается внутри той самой прозрачной хрустальной линзы чеховской мысли и поэзии, и эта хрустальная линза впервые заметна сама по себе, собой светится. «Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем». Мотив тоски и счастья, мотив исходного одиночества человека и желание что-то делать для других, быть нужным, оставить след, мотивы, соприкасающиеся, как позже скажет Станиславский, «с высшим чувством правды и справедливости», с «устремлением нашего разума в тайны бытия», все слагалось в музыку спектакля, завершаясь последней его нотой: «Если бы знать...»

Благородство «Трех сестер» на сцене МХТ сказывалось в том, что театр ни на кого конкретно – ни на недалекого Кулыгина, ни даже на Наташу, которой Лилина давала пугающую обворожительность, обескураживающую уверенность существа, которое знает, как надо – не перелагал ответ за несостоявшееся счастье иных персонажей. Жизнь здесь и цвела и отцветала по собственным законам. Выражение «течение жизни» в режиссуре «Трех сестер» словно бы возвращало себе свою образную суть. Жизнь льется, слепит, бежит, иссякает, где-то предстоит вновь пробиться. Где ей естественней пробиваться, если не в любви? Дуэт Станиславского – Вершинина и Книппер – Маши вошел в сокровищницу сценической лирики. В первом акте Маша-Книппер, собравшаяся было уйти с именин, после нескольких фраз Вершинина то застегивала, то расстегивала мелкие пуговицы перчаток, опустив над этими пуговками лицо с чуть проступающей улыбкой. Тоска глушащей себя жизни оборачивается жаждою перемен.

Уже в годы 1898-1906 гг., пробуя самые разнообразные средства театральной выразительности, МХТ обогатил изобразительные возможности сцены и создал те основные

принципы реалистического оформления спектакля, которые стали фундаментом театрально-декорационного искусства и последующего времени. На сцене МХТ нашли утверждение новые, неизвестные прежде приемы в области создания декораций, использования света на сцене, построения сценического пространства, естественной, убедительной, «обжитой» сценической обстановки, помогающей органическому самочувствию актеров.

В практической работе с Симовым К.С. Станиславский воспитывал в нем ряд качеств, необходимых художнику нового типа, рассматривающему сцену не как плоское живописное полотно, но осваивающему все пространство сцены было самым сильным качеством Симова, выявившимся в целом ряде разнообразных решений в постановках МХТ, осваивающих не только глубину и ширину сцены, но и ее высоту. Источником творчества для Художественного театра была всегда «живая натура», реальная жизнь, но, режиссура МХТ и его художник проводили сложнейшую работу над созданием композиционного решения, организующего жизненный материал в соответствии с главной идеей – «сквозным действием» пьесы и спектакля.

Не все решения МХТ этого периода были равноценны, но в большинстве спектаклей он создавал психологически насыщенные декорации, являвшиеся огромным завоеванием.

Заключение

Оформительское искусство тех лет, представленное крупными мастерами различных направлений, сконцентрировало в себе все богатство их художественных индивидуальностей, все многообразие и масштабность живописно-пластических исканий, в которых выявились ведущие тенденции искусства начала XX в. В этот период русский театр представлял собою уникальное явление. Передовые постановочные идеи были ориентированы на сотрудничество с художником, без его зрительного решения спектакль не мог быть осуществлен. Теперь декоратор создавал не просто тщательно исполненный на театральном холсте пейзаж или архитектуру, иллюзорно воспроизводящие место действия, материальную предметную среду, как это было принято в постановках второй половины XIX в. Художник воплощал в зрительном образе среду, эмоционально наполненную: он создавал ее средствами искусства, одухотворял ее. Декорации становились художественным произведением, созданным для сцены.

Привнесение высокого художественного начала в сценографию стало самой характерной чертой отечественного декорационного творчества той эпохи. Постановщик, вместе с художником, возрождал театральность с ее пафосом, присущим классическому спектаклю. И, вместе с тем, то была театральность нового времени, игровая, затейливо ироничная, пронизанная атмосферой искусства начала XX в. Режиссер и художник рассматривали театральную живопись как важную эстетическую категорию спектакля.

В спектаклях тех лет, таких разных по своим достоинствам, ощущалась свежесть живописных приемов, новизна колористических созвучий, заражающая сила театральности. Декораторы были обращены к своим любимым темам, мастера обладали редкой способностью неповторимо тонко ощутить каждый сюжет и интерпретировать его в оригинальной самобытности своей театральной манеры.

Театр овладел изобразительным языком контрастов и созвучий, одна и та же декорация жила и изменялась в течение спектакля благодаря взаимодействию со светом и звуком, благодаря различному включению ее компонентов в сценическое действие. Театр сумел сделать

декорацию средством социальной характеристики. Добываясь жизненной правды, он подходил к выявлению правды социальной. Стремление не бояться откровенного и сурового в своей правдивости изображения жизни приводило к смелому расширению «общепринятых» рамок понимания эстетического, к критическому обнажению отрицательных сторон социальной действительности. Эти качества свидетельствовали о глубоком идейном и творческом родстве МХТ искусства с живописью передвижников, с Перовым, Крамским, Репиным.

То, что было завоевано в первый период творческого пути МХТ, должно было быть укреплено и получить дальнейшее развитие в последующей практике. Станиславский, Немирович-Данченко и Симов стремились к утверждению принципов оформления, найденных ими в работе над Чеховым и Горьким, к продолжению исканий обобщенной, лаконичной, действенной и образной декорации, органически спаянной с идейным замыслом спектакля. Ибо режиссура МХТ понимала, что в тех случаях, когда обилие характерных деталей обстановки не включалось органически в ткань сценического действия, эти детали выполняли лишь описательную функцию, но не играли драматической, то есть действенной роли.

Если на раннем этапе новизна найденных приемов еще подчас слишком занимала постановщиков сама по себе, порою выезжая на первый план и мешая выявлению сущности, то в дальнейшем измельченность декорационного решения, перегруженность бытовыми деталями, имевшиеся в ряде спектаклей, должны были уступить место композиционной четкости больших реалистических обобщений. Борясь с самодовлеющей живописностью, с засилием в театре живописи, претендующей на независимость от сценических законов, МХТ достиг исключительного мастерства в построении сценического пространства, в создании живой, естественной среды, в которой действует на сцене актер. Но режиссура МХТ отчетливо понимала, что дальнейшие завоевания в области декорации не могут быть осуществлены без широкого использования живописи, как мощного средства сценического воздействия.

В дальнейшем поиски принципов создания реалистической действенной декорации, которые на протяжении стольких лет театр вел с Симовым, продолжались. Художественный театр оказал воздействие на развитие советского искусства не только своей непосредственной практикой в этой области. Творческие идеи Станиславского, получившие воплощение в его «системе», принципы работы над изобразительной стороной спектакля, которыми руководствовались Станиславский и Немирович-Данченко, - шире практических результатов, достигнутых ими самими в театре, и именно эти принципы, раскрывающие театральному художнику горизонты и перспективы, легли в основу деятельности художников, как советского, так и постсоветского театра. Новые качества МХТ оказали непосредственное воздействие на искусство сценического оформления, являющегося органическим компонентом создаваемых театром спектаклей.

Художник участвует в создании всего того, что мы видим на сцене. Это и общее решение пространства, и окружающая актера материально-вещественная среда. И реквизит, с которым он играет. И надетый на него костюм, и накладываемый на его лицо грим или маска. Лишь сам актер – его эмоционально-духовный мир, его голос, пластика – вне непосредственной компетенции искусства художника.

Двадцатый век стал веком режиссуры, полновластного ее правления, но невозможно представить себе творчество режиссера без взаимодействия с художником. В XX веке власть великих актеров сменилась владичеством великих режиссеров. Вспоминая имена К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, Вс. Мейерхольда, А. Таирова, следом мы называем

имена В.А. Симова, Л. Поповой, Н. Сапунова, С. Судейкина, В. Дмитриева, А. Экстер, Г. Якулова, А. Головина, Н. Гончаровой...

Библиография

1. Бассехес А.И. Художники на сцене МХАТ. М., 1960. 140 с.
2. Гремиславский И.Я. Композиция сценического пространства в творчестве В.А. Симова. М.: Искусство, 1953. 48 с.
3. Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII-XIX вв. М.: Наука, 1974. 220 с.
4. Марков П.А. Из истории русского и советского театра. М., 1974. Т.2. 542 с.
5. Радищева О.А. (ред.) Московский Художественный Театр в русской театральной критике. 1898-1905. М., 2005. 440 с.
6. Симов В. Моя работа с режиссерами. Музей Художественного театра. Д. 5132/3. Л.
7. Соловьева И.Н. Художественный театр. Жизнь и приключения одной идеи. М., 2007. 671 с.
8. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. М., 1988. 608 с.
9. Строева М. Режиссерские искания Станиславского. 1898-1917. М.: Наука, 1973. 376 с.
10. Художники театра о своем творчестве. М., 1973. 424 с.

Formation of Russian direction at the beginning of the 20th century. A view through the prism of the development of scenography

Ol'ga V. Zaichikova

Theatre critic,
Dean of the faculty of theatre history and criticism,
Russian Institute of Theatre Arts - GITIS,
125009, 6, Malyi Kislovskii lane, Moscow, Russian Federation;
e-mail: olga.zaychikova@gmail.com

Abstract

An artist, as a fine arts representative, has always been one of the most active participants of any theatre performance. Moreover, a director himself is inconceivable apart from the other very important and different members of any theatre community. The tradition of the directors and the set-designers work in tandem has become so definite and particular not depending on director's concept, his priorities in Art, that now it is almost impossible to analyze the performance without its scenographic decision. New possibilities of a scenographer to create new forms in a theatre space multiply the ways to design the sets which seemed quite new. The theatre artist became a collaborator, a coauthor who basically defined plastic of actors, shape of mise en scen, musicality and timing of the performance. The aim of this work is to show that the reform of visual expression, ways of depicting scenic environment and creating the atmosphere of real life in the performance met the requirements which the plays by Ostrovsky, Turgenev, Tolstoi, Chekhov and Shakespeare expected from theatre. Before the Moscow Art Theatre was founded World Theatre hadn't used all the possibilities concerning synthetic Art and refused to give a full reproduction of life which realistic plays of that time required.

Ol'ga V. Zaichikova

For citation

Zaichikova O.V. (2017) Formirovanie russkoi rezhissury nachala 20 veka. Vzglyad cherez prizmu razvitiya stsenografii [Formation of Russian direction at the beginning of the 20th century. A view through the prism of the development of scenography]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (6A), pp. 181-191.

Keywords

Setting, artist, directing, space, costume, theatre.

References

1. Bassekhes A. (1960) *Khudozhniki na stsene MHAT* [Artists on the stage of the Moscow art theatre]. Moscow.
2. Davydova M. (1974) *Ocherki istorii russkogo teatralno-decoratsionnogo iskusstva XVIII-XIX vekov* [Essays on the history of Russian theater and decorative art XVIII-XIX centuries]. Moscow.
3. Gremislavskii I. (1953) *Kompositsiya stsenicheskogo prostranstva v tvorchestve V.A. Simova* [Composition of the stage space in the works of V.A. Simov]. Moscow.
4. (1973) *Khudozhniki teatra o svoem tvorchestve* [Artists of theater on their work]. Moscow.
5. Markov P. (1974) *Iz istorii russkogo i sovetskogo teatra* [From the history of Russian and Soviet theatre]. Moscow. Vol. 2.
6. *Moskovskii Khudozhestvennii teatr v russkoi teatralnoi kritike* [The Moscow Art Theatre in the Russian theatrical criticism. 1898-1905 (2005)]. Moscow.
7. Simov V. *Moya rabota s rezhisserami. Muzei Khudozhestvennogo teatra* [My work with Directors. Museum of Art theater]. D. 5132/Z. L.
8. Solovieva I. (2007) *Khudozhestvennii teatr. Zhizn i prikluchenia odnoi idei* [Moscow Art Theatre. The life and adventures of one idea]. Moscow.
9. Stanislavskii K. (1988) *Moya zhizn v iskusstve* [My life in art]. Moscow.
10. Stroeva M. (1973) *Rezhisserskie iskania Stanislavskogo 1898-1917* [Directorial quest of Stanislavsky 1898-1917]. Moscow.