

Театральное искусство
конца 19 — начала 20 вв.

Театр

Художественный

Музыкальный

Балетный



Психологический
реализм

Условный
театр

Театры

Певцы

«Русские сезоны»

Балетмейстеры,
танцовщики

Художественный театр

Психологический реализм

К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко основали в 1898 г. Московский Художественный театр. Символ театра - «Чайка» А.Чехова.

Стремились к синтезу искусств для достижения сценического реализма.

Консерваторы не понимали, считая, что передавать со сцены «правду жизни» бессмысленно.

Символический условный театр

Постановки В.Э.Мейерхольда в 1906-07 гг. проходили в театре В.Ф.Комиссаржеской.

Режиссер сформировал эстетику условного театра, искал новые приемы декорационных решений, методы стилизованных постановок.

Работа с ним была приостановлена, т.к. вела, по мнению Комиссаржеской, «к театру кукол».

Особую роль в культуре рубежа веков играл театр – как драматический, так и музыкальный.

Один из важнейших принципов новой культуры – **синтез искусств** – был легко применим к театру, где слово, музыка, сценическое движение и декорации сливались воедино, оказывая сильнейшее воздействие на зрителей.

Развитие русского театра в это время шло по двум основным путям – с одной стороны, продолжается и творчески развивается традиция **«театра переживания»**, ярче всего проявившая себя в спектаклях **Московского Художественного театра**, само создание которого и деятельность его великих режиссеров и актеров стали заметнейшим рубежом в развитии как российского, так и мирового театрального искусства.

Художественный театр, основанный в 1898 г. К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко, провозгласил своим основным принципом реализм, правдивость в передаче действительности.

Разработанная Станиславским его знаменитая «система» настраивала актера на вживание в образ своего персонажа и максимально убедительную передачу его психологического состояния. Плеяда великих актеров Художественного театра (И. Москвин, В. Качалов и др.) достигла на этом пути невероятных художественных высот.

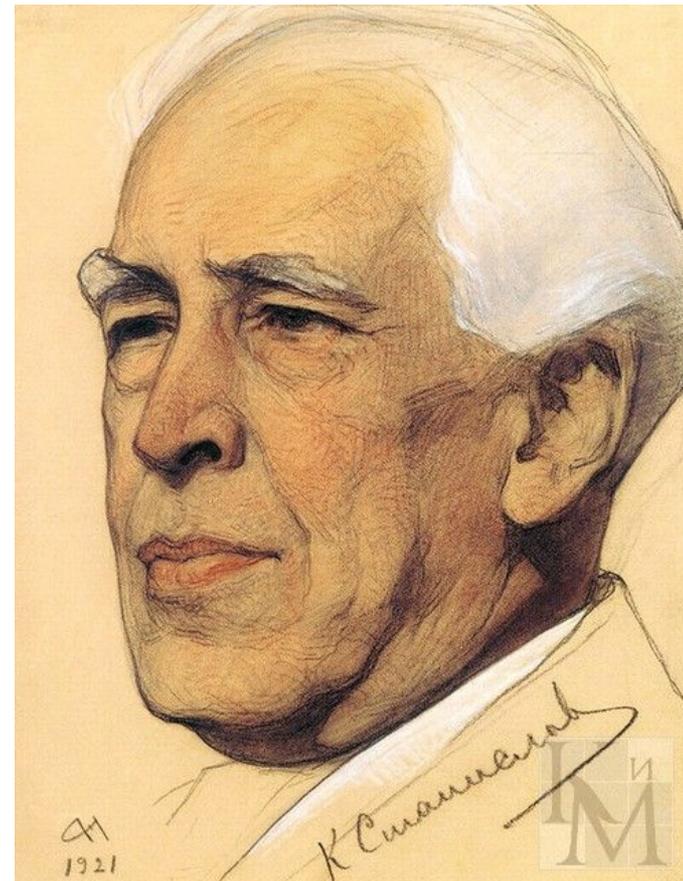
Особое место в истории передовых театральных коллективов конца прошлого века заняло Общество искусства и литературы, созданное в 1888 г. при участии **Станиславского** совместно с **Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко** (1858 — 1943) — известным литератором, драматургом, театральным критиком и руководителем драматического отдела Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества — они основали Московский Художественный театр (ныне Московский Художественный академический театр имени М. Горького).

Именно этот театр с наибольшей полнотой, последовательностью и новаторской смелостью осуществил те реформы в области искусства сцены, к которым стремились передовые ее деятели, начиная с А. Н. Островского.



Неудовлетворенность состоянием сцены в конце 19 в., желание сценических реформ, отрицание сценической рутины провоцировало поиски А.Антуана и О.Брама, А.Южина в московском Малом театре и Немировича-Данченко в Филармоническом училище.

В 1897 последний пригласил Станиславского встретиться и обсудить ряд вопросов, касающихся состояния театра. Станиславский сохранил визитную карточку, на обороте которой карандашом написано: «Я буду в час в **«Славянском базаре»** — не увидимся ли?» На конверте он подписал: «Знаменитое первое свидание-сидение с Немировичем-Данченко Первый момент основания театра».



В продолжавшемся восемнадцать часов разговоре был обсужден состав труппы, костяк которой составят молодые интеллигентные актеры, и скромно-неброское оформление зала. Разделили обязанности (литературно-художественное veto принадлежит Немировичу-Данченко, художественное — Станиславскому) и набросали систему лозунгов, по которым будет жить театр. Обсудили круг авторов и репертуар («Сегодня – Гамлет, завтра – статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом»). Обсудили круг авторов (Х.Ибсен, Г.Гауптман, А.П.Чехов) и репертуар.

Ядро труппы составили воспитанники драматического отделения Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, где актерское мастерство преподавал Немирович-Данченко, и участники любительских спектаклей руководимого Станиславским «Общества искусства и литературы». Среди первых были О.Л.Книппер, И.М.Москвин, Вс. Э.Мейерхольд, М.Г.Савицкая, М.Н.Германова, М.Л.Роксанова, Н.Н.Литовцева, во второй группе – М.П.Лилина, М.Ф.Андреева, В.В.Лужский, А.Р.Артем. Из провинции был приглашен А.Л.Вишневский, в 1900 в труппу принят В.И. Качалов, в 1903 – Л.М.Леонидов.

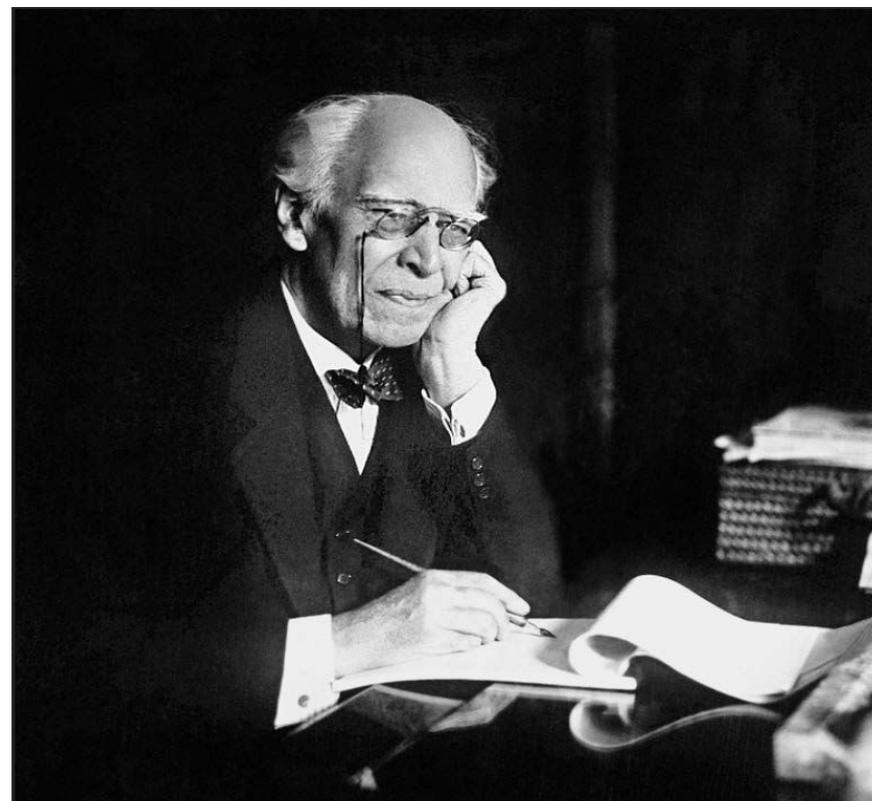
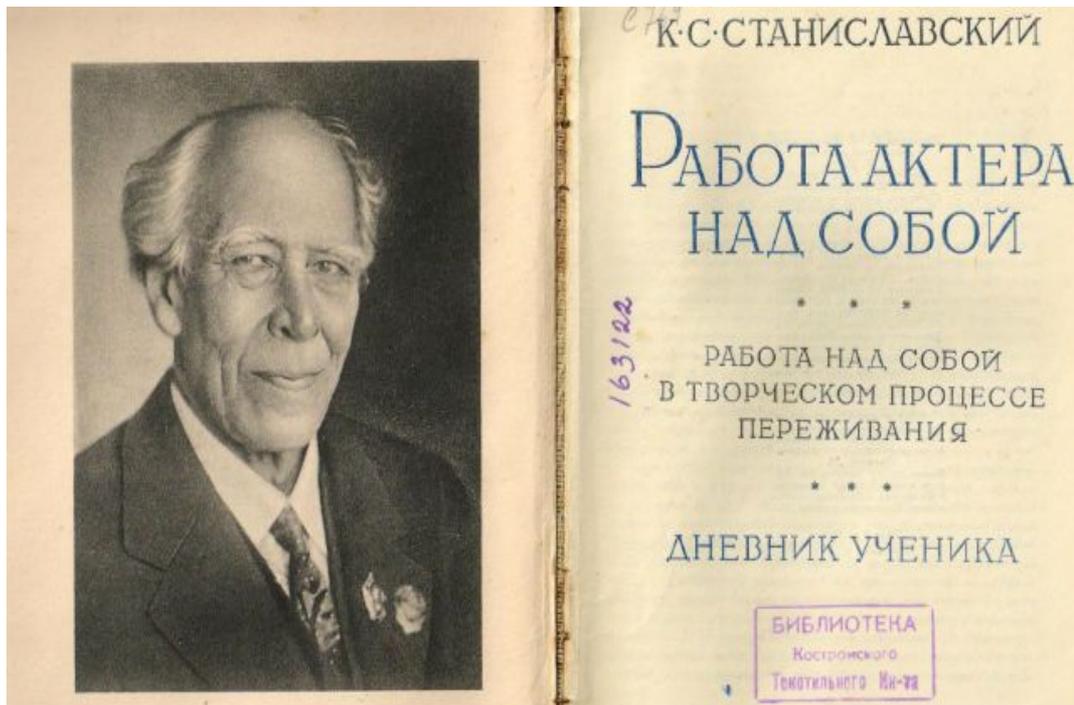


Замыслы создателей МХТ во многом совпадали с исканиями таких режиссеров, как А.Антуан, О.Брам, боровшихся с рутинной старого театра.

Станиславский вспоминал: «Мы протестовали и против старой манеры игры... и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров».

Было решено отказаться от исполнения нескольких разнородных драматургических произведений в один вечер, упразднить увертюру, которой традиционно начиналось представление, отменить выходы актеров на аплодисменты, следить за порядком в зрительном зале, подчинить контору требованиям сцены, для каждой пьесы подбирать собственную обстановку, мебель, бутафорию и т.д.

Самой же важной частью реформы, по словам Немировича-Данченко, было преобразование **репетиционного процесса**: «Это был единственный театр, в котором репетиционная работа поглощала не только не меньше, а часто и больше творческого напряжения, чем самые спектакли... на этих-то работах и производились новые искания. Вскрывались глубинные авторские замыслы, расширялись актерские индивидуальности, устанавливалась гармония всех частей».



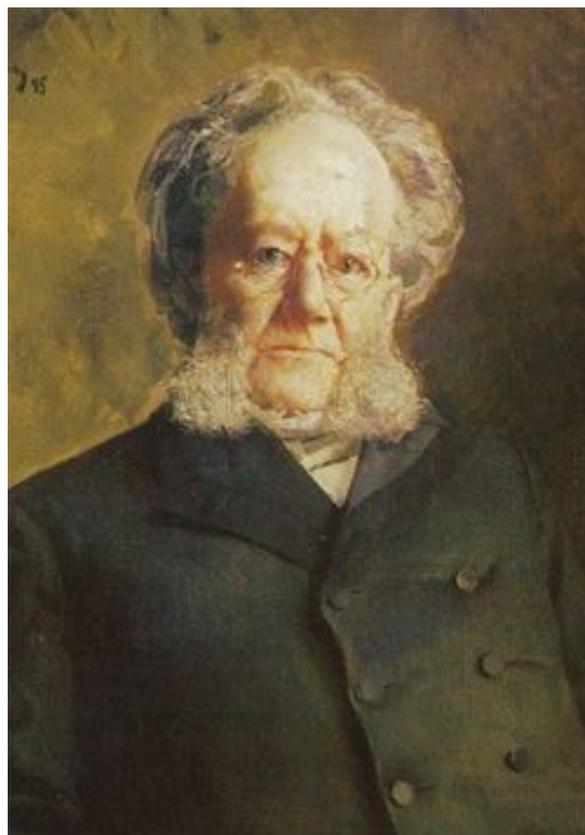
К.С. Станиславский

Главной задачей МХТ, по мысли его создателей, был поиск сценического воплощения новой драматургии, не находящей понимания в старом театре. Планировалось обращение к драмам **Чехова, Ибсена, Гауптмана**.

В первый период своего существования (1898–1905) МХТ был преимущественно **театром современной драматургии**.



А.Чехов



Г.Ибсен



Гауптман

МХТ, открывшийся в **октябре 1898 г.**, сначала назывался «**Художественно-Общедоступным**», что подчеркивало стремление его создателей к демократизации сценического искусства. Имя «Художественно-Общедоступного» театр носил недолго. В 1901 году из названия было убрано слово «общедоступный», но ориентация на демократического зрителя оставалась одним из принципов МХТ.

Однако главным в спектакле было то, что его постановщик **К.С. Станиславский** называл *правдой переживания*, артистического чувства

Здание Московского художественного театра в Камергерском переулке, 1900-е годы, арх.Ф.Шехтель



Уже первый спектакль нового театра поразил современников. Это была постановка второй части драматической трилогии **А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»**.

Все было смело и необычно в спектакле — выбор пьесы, пролежавшей три десятилетия под запретом цензуры, правдивость воспроизведения исторического прошлого, замечательно разработанные массовые сцены, декорации и многое другое.



И. М. Москвин в роли царя Федора





Москвин
Иван Михайлович
(1874 – 1946)

Один из величайших актеров Московского Художественного театра. Прославился исполнением ролей царя Федора в спектакле «Царь Федор Иоаннович», Луки в пьесе «На дне», Федора Протасова в «Живом труп» и многими другими. Снимался также в кино. В последние годы жизни был директором МХАТа.



Иван Москвин в роли Бобчинского, "Ревизор"



*Иван Москвин в роли Луки,
"На дне"*

Органическое понимание исторического характера, глубинная сердечность сочетались у **Москвина** с новизной актерской техники, с точностью „зерна“ и задачи роли, с возбудимостью аффективных чувств.

Иван Москвин нес в театр природное знание национальных типов и их резких крайностей; он подчас изумлял своими героями и всегда умел засвидетельствовать их достоверность. Обладая огромным запасом жизненных впечатлений, он был свободен в сценическом претворении их - трагедийном, трагикомическом, юмористическом, проникновенно психологичном. Он равно разгадывал души униженных и оскорбленных и души унижающих и оскорбляющих; заставлял волноваться не только внутренней жизнью царя Федора с его стремлением «всех согласить, все сгладить», вернуть миру гармонию, но и внутренней жизнью глупого конторщика Епиходова и паяца-властолюбца Опискина.

Как артист **Москвин** жил неистребимым любопытством к людям и ощущением их ценности (этими чертами он наделил странника Луку в «На дне» и за свое понимание спорил с Горьким). Взятое из гущи жизни обретало у него театральную увлекательность: знаток быта, он сгущал его и сообщал ему масштабность; владея всем богатством русских интонаций, он строил характер, играя речевыми изгибами, переменами звуковой окраски и темпа.

Василий Иванович Качалов

Известность пришла к Качалову, когда он в 1900 перешёл в МХТ и стал одним из его ведущих актёров.

Обладая неотразимым сценическим обаянием, чарующим голосом и всеми данными, чтобы первенствовать в традиционном амплу героя-любовника, обладая также точным юмором и мастерством характерности, обладая — наконец — той нервной тонкостью, обостренностью интеллекта, способностью жить на сцене философской проблемой, которые делали его идеальным исполнителем ролей недавно возникшего амплу «героя-неврастеника», Качалов всю жизнь совершенствовал в себе нечто иное: совершенствовал свое мастерство артиста «театра живого человека», который строили создатели МХТ.

Ради того, чтобы продолжать это совершенствование, он отказывался от всех соблазнов (в 1904 его уговаривал уйти в задуманный им новый театр Максим Горький; неоднократно звали на императорскую сцену с соответствующим жалованьем).





С ролями Качалова связаны крупнейшие **циклы работ МХТ:**

- **чеховский** (Тузенбах, 1902; Петя Трофимов, 1904; Иванов, 1904),
- **горьковский** (Барон в «На дне», 1902; Протасов в «Детях солнца», 1905),
- **цикл Достоевского** (Иван, «Братья Карамазовы», 1910; Николай Ставрогин в одноименной инсценировке «Бесов», 1913),
- **цикл Ибсена** (Рубек, «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». 1600: Яльмар, «Дикая утка», 1901; Хильмар Теннесси, «Столпы общества», 1903; пастор Мандерс, «Привидения», 1905; Бранд, 1906; Росмер, «Росмерсхольм», 1908; доктор Штокман в возобновлении 1923).

Качалов играл в важнейших спектаклях, относимых к **историко-бытовой линии** искусства МХТ (Юлий Цезарь в трагедии Шекспира. 1903; Пимен, «Борис Годунов», 1907).

В спектаклях, определявших наравне с постановками Чехова **«линию интуиции и чувства»**, он играл Иоганнеса Фокерата («Одинокие» Гауптмана, 1903), Ивара Карено («У царских врат» Гамсуна, 1909).

Без него не обходились обращения театра (удачные или неудачные) к **новым пьесам на современном русском материале** (князь Старочеркасов, «В мечтах» Немировича-Данченко, 1901; Бортеньев, «У монастыря» Ярцева, 1904; Максим Коптев, «Блудный сын» Найденова, 1905; Копейкин, «Стены» Найденова, 1907; Георгий Дмитриевич, «Екатерина Ивановна» Андреева, 1912; Федор Иванович, «Будет радость» Мережковского, 1916).

Он получил роль Виктора Каренина в первой постановке «Живого трупа» (1911). Он участвовал в утонченно-бытовых интерпретациях русской классики (Чацкий, «Горе от ума», 1906 и 1914; Глумов, «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, 1910; Горский, «Где тонко, там и рвется» Тургенева, 1912; во время болезни Станиславского дублировал его в роли Ракитина, «Месяц в деревне») — и он же участвовал в работах экспрессионистского толка (заглавная роль в «Анатэме» Андреева, 1909).



„ГАМЛЕТЪ“ Шекспира. Моск. Худож. Театръ.
Гамлетъ—В. И. Качаловъ.
Изд. А. А. Горожанкина. Худож. фот. К. А. Фишеръ. Москва. 1912 г.



„ГАМЛЕТЪ“ Шекспира. Моск. Худож. Театръ.
Гамлетъ—В. И. Качаловъ.
Изд. А. А. Горожанкина. Худож. фот. К. А. Фишеръ. Москва. 1912 г.



„ГАМЛЕТЪ“ Шекспира. Моск. Худож. Театръ.
Гамлетъ—В. И. Качаловъ.
Худож. фот. К. А. Фишеръ. Москва. 1912 г.

В символистской постановке Гордона Крэга (1911) сыграл Гамлета — рыцаря и мыслителя, тяготящегося золотыми узами материи и плененного серебристым прозрачным силуэтом Смерти. Тема смерти и бесстрашной заманчивой игры с нею пронизывала его Дон Гуана («Каменный гость» Пушкина, 1915)

Лирическая нота любви и доверия к жизни была главенствующей в последней роли Качалова, которую он сыграл в 63 года (Чацкий, новая постановка «Горя от ума», 1938). Она же прокрашивала его чтение стихов, с которым Качалов выступал на концертной эстраде (Пушкин, Блок, Маяковский, Есенин и др.). На концертной эстраде он играл Эгмонта, Ричарда III; изобрел монтажи, в которых играл по несколько ролей (Брут и Антоний в III акте «Юлия Цезаря», Барон и Сатин в IV акте «На дне», II акт «Гамлета»).

Судьба Качалова в глазах всех была судьбой счастливца, окруженного любовью и признанием (звание народного артиста СССР он получил «в первом списке»). В силу интересов театра, которые всегда превалировали над личными интересами актера, однако остались невоплощенными многие начатые им роли: не только «Рыцарь-Несчастье» Бертран, Прометей, Тартюф, Карандышев, Яго, Кречинский («Свадьбу Кречинского» в 1938 г. должен был поставить Н. М. Горчаков), и Борис Годунов, которого он довел почти до премьеры и который был отменен в 1937 г., и Несчастливцев, которого еще прочил ему в 1942-м Немирович-Данченко (в том же году Немирович-Данченко писал об «Антонии и Клеопатре»: «Опоздали! Всего несколько лет назад — с Василием Ивановичем! Теперь же я бы боялся ему предложить»).

Станиславский разделил репертуар на 5 репертуарных линий:

1. **Историко-бытовая:** спектакли "Царь Федор Иоанович" и «Смерть Иоанна Грозного» А.К.Толстого, "Юлий Цезарь" и "Венецианский купец" Шекспира, "власть тьмы" толстого и др.
2. **Линия интуиции и чувства** "Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Месяц в деревне», «Вишневый сад» и др.
3. **Линия фантастики** - «Снегурочка» Островского, «Синяя птица» Метерлинка и др.
4. **Линия символизма и импрессионизма** - «Гедда Габлер», «Росмерсхольм» Ибсена, "Жизнь человека" Л.Андреева, «Гамлет» Шекспира и др.
5. **Общественно-политическая линия** - «На дне», «Мещане» Горького, «Враг народа» Ибсена и др.

Станиславский считал, что с «Царя Федора» началась **историко-бытовая линия** в МХТ, к которой он относил постановки «Венецианского купца» (1898), «Антигоны» (1899), «Смерти Грозного» (1899), «Власти тьмы» (1902), «Юлия Цезаря» (1903) и др.



Автор
эмблемы -
Ф.Шехтель



Однако рождением нового театра его создатели считали постановку **«Чайки» Чехова.**

Театр нашел своего Автора, и, по словам Немировича-Данченко, «театром Чехова он [МХТ] станет неожиданно для нас самих».

Именно в чеховских спектаклях произошло открытие театральной системы, определившей театр 20 века, пришло новое понимание сценической правды, поворачивающее внимание актера и режиссера от реализма внешнего к внутреннему реализму, к проявлениям жизни человеческого духа.



А. П. Чехов (в центре) читает «Чайку» артистам Московского Художественного театра. 1898.

В работе над **пьесами Чехова** определился новый тип актера, раскрылись дарования **Лилиной** (Маша в Чайке, Соня в Дяде Ване), **Книппер-Чеховой** (Аркадина в Чайке, Елена Андреевна в Дяде Ване, Маша в Трех сестрах, Раневская в Вишневом саде, Сарра в Иванове), **Станиславского** (Тригорин в Чайке, Астров в Дяде Ване, Вершинин в Трех сестрах, Гаев в Вишневом саде, Шабельский в Иванове), **Качалова** (Тузенбах в Трех сестрах, Трофимов в Вишневом саде, Иванов в Иванове), **Вс.Э.Мейерхольда** (Треплев в Чайке) и др.



М. П. Лилина в роли Сони («Дядя Ваня»)



Станиславский - Гаев



Книппер-Чехова - Маша

Сложились новые принципы режиссуры, создания «настроения», общей **атмосферы** действия, определились новые сценические средства передачи скрытого за словами содержания («подтекст»).

МХТ впервые в истории мирового театра утвердил значение **режиссера – автора спектакля**, интерпретирующего пьесу в соответствии со спецификой своего творческого видения.



МХТ утвердил новую роль сценографии в спектакле.

Постоянный художник первого периода **В.А.Симов** способствовал воссозданию на сцене конкретных обстоятельств, реальной среды, в которой происходит действие пьесы.

Симов В.А. – Сцена из спектакля “Три сестры”. 1901

Именно с пьесами **Чехова** связывал Станиславский важнейшую линию постановок Художественного театра – **линию интуиции и чувства**, – куда относил:

- 1) пьесы А.П.Чехова
- 2) «Горе от ума» А.Грибоедова (1906),
- 3) «Месяц в деревне» И.С.Тургенева (1909),
- 4) инсценировки «Братья Карамазовы» (1910), «Николай Ставрогин» (1913), «Село Степанчиково» (1917) Ф.М.Достоевского и др.

В следующих постановках Чехова открытия Чайки были продолжены и приведены к гармонии. Принцип непрерывного развития действия объединял на сцене рассыпавшуюся, разрозненную жизнь.

Был развит особый принцип сценического общения («объект вне партнера»), неполного, полузамкнутого.

Зрителя на чеховских спектаклях МХТ радовало и томило узнавание жизни, в ее немислимой прежде подробности.

Линией **символизма и импрессионизма** были названы постановки западных **символистов** —

Гауптмана (Потонувший колокол, 1898; Геншель, Одинокие, оба 1899; Михаэль Крамер, 1901),

Ибсена (Гедда Габлер, 1899; Доктор Штокман, 1900; Когда мы, мертвые, пробуждаемся, 1900); Дикая утка, 1901; Столпы общества, 1903; Привидения, 1905).



Василий Иванович Качалов

В 1900 году **Качалов** был принят в труппу Художественного театра, где дебютировал в роли **Берендея** в «Снегурочке» **А. Н. Островского**.

В роли Берендея раскрылись лучшие качаловские качества: и голос редкой красоты и гибкости, и утонченное благородство натуры, и свежее поэтическое начало артиста, и его пластические возможности. Но главным в качаловской индивидуальности, качаловском «типе» было его светлое гармоническое мироощущение, особая теплота человечности и мудрого юмора.

Поначалу он довольствовался эпизодическими ролями, чуть позже уже дублировал К. С. Станиславского в ролях Тригорина и Вершинина в пьесах А. П. Чехова «Чайка» и «Три сестры» и в течение нескольких лет стал одним из ведущих актёров театра.

Уже в 1905 году в одном из писем Станиславский писал о том, что как актёр был вынужден уступить первенство Качалову.

Среди его лучших работ дореволюционного периода — чеховские Тузенбах, Петя Трофимов и Иванов, Барон в пьесе М. Горького «На дне», Иван Карамазов и Николай Ставрогин в инсценировках романов Ф. М. Достоевского.



В. И. Качалов в роли Тузенбаха («Три сестры» А. П. Чехова).

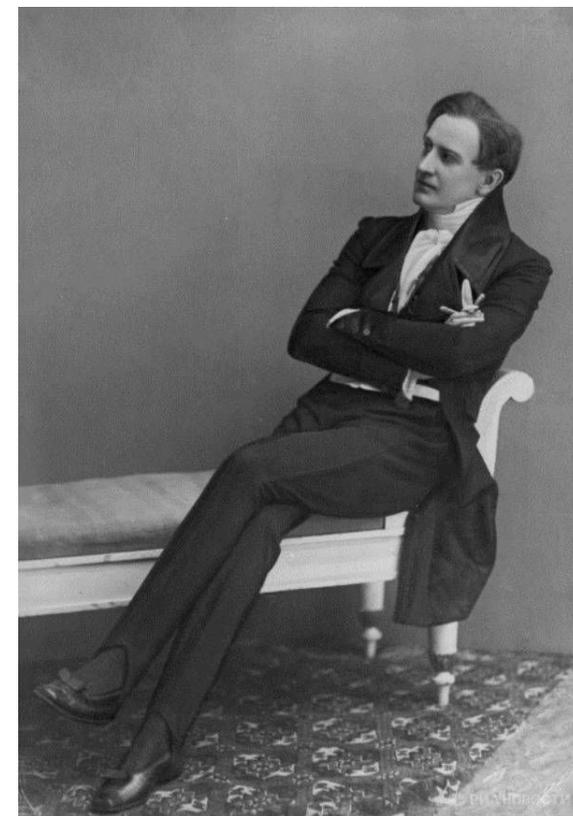
Петя Трофимов
(«Вишневый сад» Чехова)



«Обладая неотразимым сценическим обаянием, чарующим голосом и всеми данными, чтобы первенствовать в традиционном амплуа героя-любовника, обладая также точным юмором и мастерством характерности, обладая — наконец — той нервной тонкостью, обостренностью интеллекта, способностью жить на сцене философской проблемой, которые делали его идеальным исполнителем ролей недавно возникшего амплуа „героя-неврастеника“, Качалов всю жизнь совершенствовал в себе нечто иное: совершенствовал своё мастерство артиста „театра живого человека“, который строили создатели МХТ.

Увлечённый поисками Станиславского и Немировича-Данченко, актёр не раз отклонял приглашения на императорскую сцену.

Качалов играл в важнейших спектаклях, относимых к историко-бытовой линии искусства МХТ: Юлий Цезарь, Борис Годунов, **Чацкий**.



В символистской постановке **Гордона Крэга** (1911) сыграл **Гамлета** — рыцаря и мыслителя, тяготящегося золотыми узами материи и плененного серебристым прозрачным силуэтом Смерти.



„ГАМЛЕТЪ“ Шекспира. Моск. Худож. Театръ.
Гамлетъ—В. И. Качаловъ.
Изд. А. А. Горожанкина. Худож. фот. К. А. Фишеръ. Москва. 1912 г.



„ГАМЛЕТЪ“ Шекспира. Моск. Худож. Театръ.
Гамлетъ—В. И. Качаловъ.
Изд. А. А. Горожанкина. Худож. фот. К. А. Фишеръ. Москва. 1912 г.



„ГАМЛЕТЪ“ Шекспира. Моск. Худож. Театръ.
Гамлетъ—В. И. Качаловъ.
Изд. А. А. Горожанкина. Худож. фот. К. А. Фишеръ. Москва. 1912 г.

Важнейшей ролью многообразного качаловского репертуара была роль **Гамлета** в совместной постановке **МХТ** и **Г.Крэга**, английского театрального художника и режиссера-символиста. Несмотря на усилия Качалова проникнуться символическим замыслом Г.Крэга, видящего Гамлета как воплощение высокого духа, такая абстрактная задача оказалась непосильной для актера психологической школы. К великому разочарованию режиссера, Гамлет в спектакле предстает в образе живого реального человека, а не бесплотного «духа». Качалов вновь вернется в своем творчестве к раскрытию трагедии человеческой мысли, препятствующей активному действию. Не в слабости воли трагедия качаловского Гамлета, интеллигента, мыслителя, а в сознании, что кровавым отмщением не восстановить гармонии.



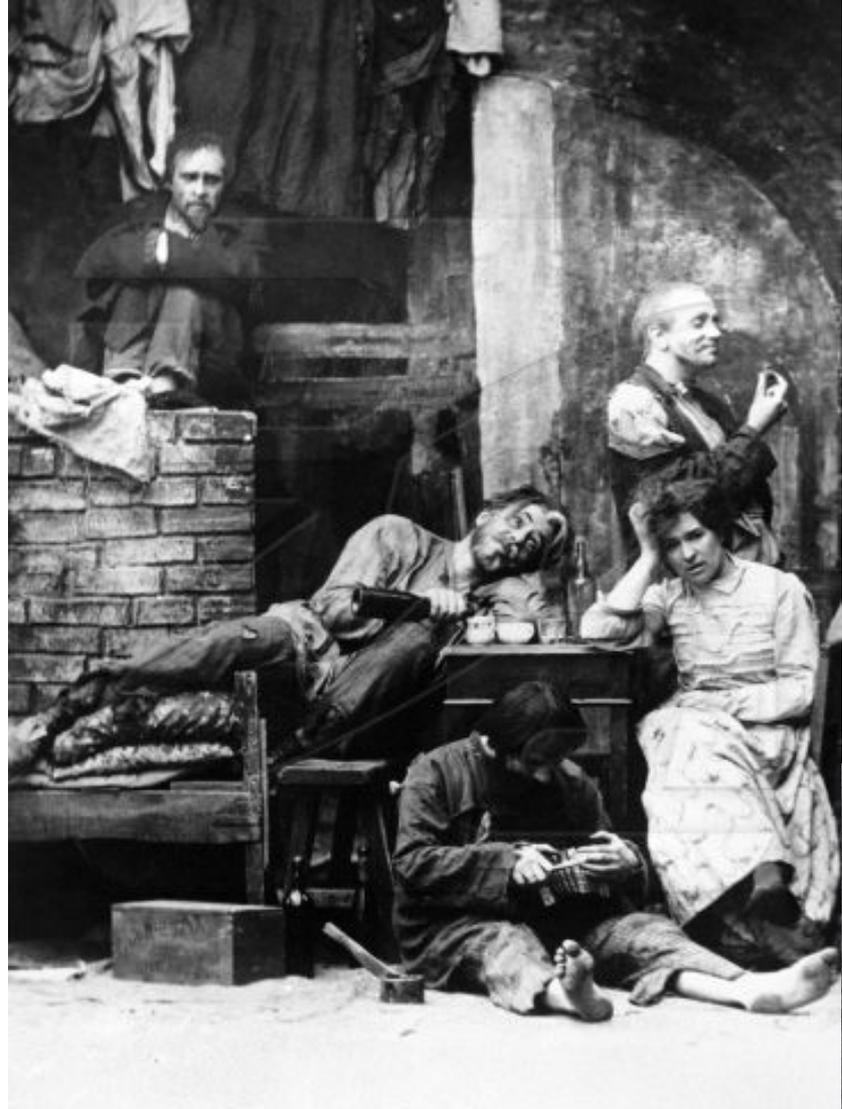
Актер последовательно разрушал замысел Крэга, столь ему чуждый. Снять ложный героический пафос с пьесы и главного героя стало для **Качалова** важной задачей. Он отвергал эффектные места и акценты в своем исполнении, вызвавшем не только похвальные отзывы, но и лавину обвинений в дегероизации образа.

Общественно-политическая линия МХТ была связана прежде всего с постановками пьес **М.Горького**.

Первые его пьесы Мещане, На дне (обе 1902) писались специально для МХТ.

Оглушительный успех спектакля «**На дне**» (Сатин – Станиславский, Лука – Москвин, Барон – Качалов, Настя – Книппер, Васька Пепел – Леонидов) сравнивали с постановкой Чайки. Спектакль оставался в репертуаре МХТ более сорока лет.





Общественный перелом 1905 года обозначил новый период в истории МХТ.

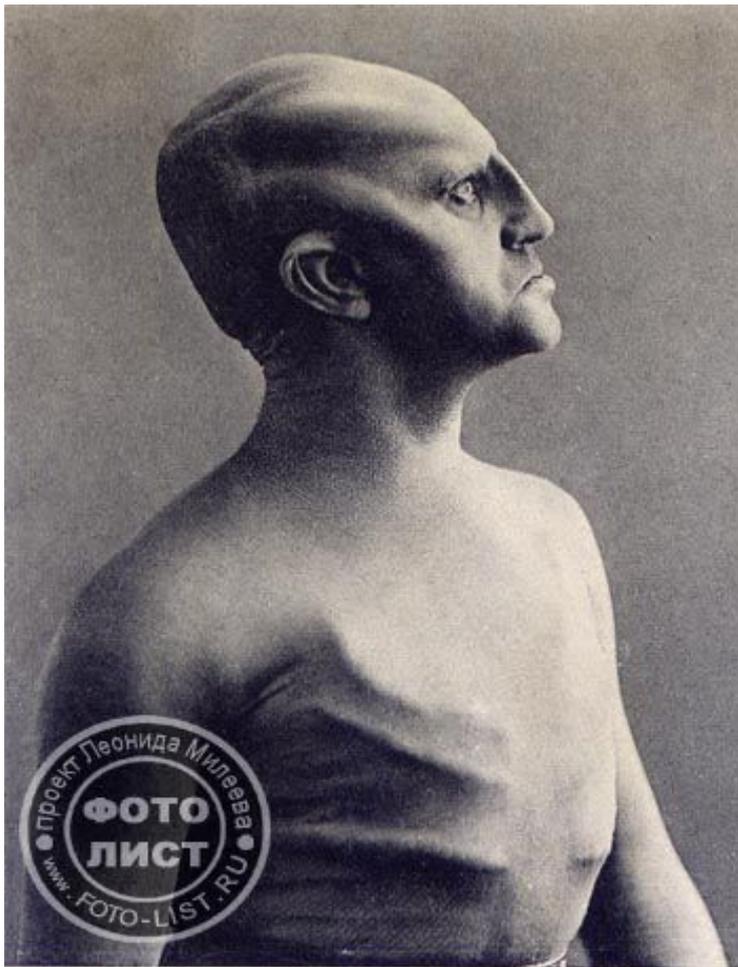
Смерть Чехова, временное расхождение с Горьким заставили его руководителей пересмотреть репертуарную линию театра.

Подводя первые итоги, руководители считали, что театру пора уходить от натуралистических крайностей в сценографическом решении и актерской игре.

В **символистских** драмах **Ибсена**, **Гамсуна**, **Метерлинка**, в **экспрессионистских** драмах **Л.Н.Андреева** видятся перспективы нового театра, отличного от чеховского.

Тяга к передаче ирреального на сцене будет увлекать и Немировича-Данченко, и Станиславского.

В постановках одноактных пьес **Метерлинка** (Слепые, Непрошенная, Там, внутри, 1904)), в спектаклях «Драма жизни» **Гамсуна** (1907), «Жизнь Человека» (1907) и «Анатэма» (1909), «Росмерсхольм» **Ибсена** (1908) опробовались новые декорационные принципы, приемы актерского исполнения



«АНАТЭМА» л. н. андреева. Моск. Худож. Театр.
Анатэма—В. И. Качаловъ.
Первое ебста. зал № 1002.

Наиболее значимым и удачным экспериментом в этом направлении была постановка «Анатэмы» Л. Андреева, где был найден особый ход к созданию стилизованных народных толп.

Стушенностью сценического гротеска поразил Качалов-Анатэма.

Он наиболее близок Люциферу, он низверженный «сын Зари». Это не великий мистификатор Мефистофель Гете, не воинствующий бунтарь Мильтона, не скучающий бес Пушкина и не горделивый Демон Лермонтова.

Анатэма Качалова был олицетворением бесчувственного, сухого и холодного интеллекта, скепсиса и презрения.



Сцена из спектакля «Анатэма». У врат.

В мировой литературе у дьявола много имен: Вельзевул, Мефистофель, Сатана, Воланд. Л.Андреев избрал наиболее близкое к русским традициям - Анатэма (Анафема), то есть отлученный, преданный заклятью. Он наиболее близок Люциферу, он низверженный «сын Зари». Это не великий мистификатор Мефистофель Гете, не воинствующий бунтарь Мильтона, не скучающий бес Пушкина и не горделивый Демон Лермонтова. А. - олицетворение бесчувственного, сухого и холодного интеллекта, скепсиса и презрения. Некто, ограждающий входы, не допускает сатану в ту ирреальную сферу, где обитает «начало всякого бытия», «великий разум вселенной». Анатэма ведет с Богом ожесточенный спор о пределах разума в познании тайн мироздания, о христианстве и любви к ближнему, о «путях к бессмертию для человека». Орудием «воинствующего нигилиста», явившегося в мир под именем адвоката Нуллюса, становится бедный старый еврей Давид Лейзер, который из нищеты и отчаяния возносится дьяволом на вершину довольства, выраженного в многомиллионном капитале. Лейзер богобоязнен, добр, человеколюбив и потому раздает состояние. А. это знает, смысл его затеи - предать искушению несовершенного человека, чтобы продемонстрировать своему главному оппоненту бессилие сострадательной христианской любви и веры. Под дикий вой и свист разбитой шарманки, под смех сатаны будет разыгрываться человеческая трагедия. Но путь человека разойдется с путями дьявола. Мефистофель XX века, скорее богоискатель, чем богоборец, потерпит поражение. Он вновь окажется перед необъяснимой тайной и вновь истошно закричит: «Где истина? Где истина? Где истина?», он бросит в небо категорическое «Ты убил!», так и не понявший, что вопрос бессмертия «решается любовью».

В эти годы начинается многолетняя работа Станиславского над его «системой» законов сценического творчества («система Станиславского»).

Экспериментальную работу он начал совместно с **Л.А.Сулержицким** в **1-й Студии МХТ**, открытой в **1913**.



Л.А.Сулержицкий вместе со *Станиславским* поставил Дрaму жизни Г.Гауптмана и Жизнь человека Л.Андреева (1907); вместе со *Станиславским* и *М.Москвиным* – Синюю птицу М.Метерлинка (1908); в содружестве с *Г.Крэгом* и *Станиславским* – Гамлет У. Шекспира (1910).

Активный помощник Станиславского в преподавании. Особенно раскрылся талант Сулержицкого в 1-й студии. Здесь разными режиссерами под его руководством были поставлены: Гибель «Надежды» Г. Гейрманса и Праздник мира Г.Гауптмана (1913), Сверчок на печи по Ч.Диккенсу и Калики переходящие В. Волькенштейна (1914), Потоп Г.Бергера (1915) – спектакли, не уступавшие по резонансу премьерам МХТ. В этих постановках формировалось дарование М. Чехова, Е.Вахтангова, А.Дикого, Б.Сушкевича, С. Бирман, С.Гиацинтовой, В.Готовцева и др.

Инициаторами создания **1-й Студии** в 1912 году стали молодые актёры Художественного театра, задумавшие её как «Собрание верующих в систему Станиславского». Это был новый тип студийного театра, в дальнейшем послуживший образцом для многочисленных студий и театров-студий, создававшихся как коллективы единомышленников.

В Студии отрабатывались новые методы работы актёра; одновременно она стала творческой лабораторией для начинающих режиссёров Художественного театра: здесь под руководством Сулержицкого обретали опыт и вырабатывали собственный стиль **Евгений Вахтангов**, **Борис Сушкевич**, **Ричард Болеславский**.

Такой же «визитной карточкой», какой для МХТ была чеховская «Чайка», для его 1-й студии стал поставленный в **1914** году **Б. Сушкевичем** спектакль «Сверчок на печи» по **Ч. Диккенсу**.

Студия позволила реализоваться актёрам, недостаточно востребованным в Художественном театре, и очень скоро в молодом коллективе появились собственные «звёзды»: **Михаил Чехов**, **Алексей Дикий**, **Серафима Бирман**; раскрылся как актёр и **Евгений Вахтангов**.



Первая студия МХТ. «Сверчок на печи» Ч. Диккенса. Слева направо: Берта – В. Соловьева, Калед – М. Чехов, Текльтон – Е. Вахтангов. 1914 г.



В репертуарной политике Студия долгое время следовала за Художественным театром, отдавая предпочтение **классике и современной зарубежной драматургии**; лучшими спектаклями, поставленными на Скобелевской площади, считаются ярко-комедийная «Двенадцатая ночь» У. Шекспира и трагедия «Эрик XIV» А. Стриндберга.

Изначально студия исповедовала характерные для раннего МХТ **«душевный реализм»**, естественность существования человека на сцене, сокращение дистанции между актёром и зрителем — те принципы, от которых Художественный театр постепенно отходил.

Михаил Чехов в роли Эрика XIV

Спектакли **1-й Студии**, созданные очень разными художниками, из которых большинство ещё только искало свой путь, подкупали публику своей непредсказуемостью.

Вахтангов начинал спектаклями почти натуралистическими, в духе Художественного театра, через несколько лет поставил аскетичный и условный «**Росмерсхольм**» Г. Ибсена, а закончил (вместе с Сушкевичем) экспрессионистским «**Эриком XIV**»; сходную эволюцию проделали и другие режиссёры, с годами всё более отдавая предпочтение яркости театральных форм.

Признание у публики побудило ведущих актёров Студии добиваться независимости от Художественного театра, который уже много лет пребывал в кризисе.

/В сентябре **1924** года 1-я Студия превратилась в самостоятельный театр, **МХАТ 2-й**, с собственным руководством — дирекцией, которую возглавил Михаил Чехов./

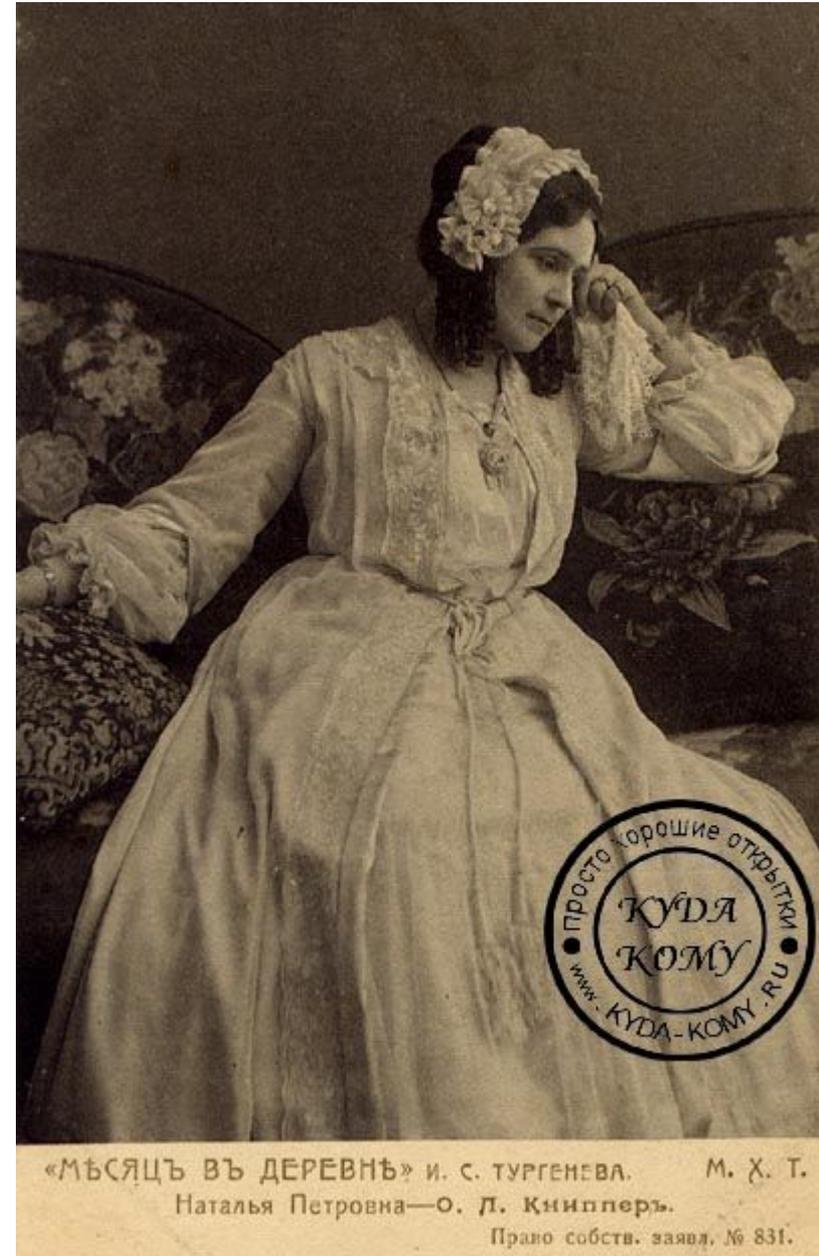


Е.Б.Вахтангов

Опыт складывавшейся в те годы системы был использован в «**Месѣце в деревне**» И.С.Тургенева (1909).



М.Добужинский. Эскиз декорации к спектаклю «Месѣце в деревне»



О.Книпер-Чехова — Наталья Петровна

Театром символистской драмы МХТ не стал, и самые крупные художественные победы **второго периода** связаны, прежде всего, с постановкой **русской классики**, в этот период преобладающей в репертуаре.

Совершенство актерского мастерства, правда «жизни человеческого духа», глубина вскрытия **«подтекста»**, **«подводного течения»** отличали постановки:

«Горе от ума» (1906),
«Борис Годунов» (1907),
«Месяц в деревне» (1909),
«На всякого мудреца довольно простоты» (1910),
«Нахлебник» (1912),
«Где тонко, там и рвется»,
«Провинциалка» Тургенева (1912)

и прежде всего **«Братья Карамазовы» (1910).**

Инсценировка романа Достоевского открыла, по словам Немировича-Данченко, «громадные перспективы», перспективы новых контактов сцены и литературы «большой формы».

Впервые в МХТ возник спектакль на два вечера, состоявший из «глав» различной длительности (без экспериментов с условным театром это было бы невозможно).

Классическим было признано исполнение
Москвиным – Снегирева,
Леонидовым – Дмитрия Карамазова,
Качаловым – Ивана.





МХАТ. Сцена из спектакля «Братья Карамазовы» по Достоевскому. 1910.

Выдающимся событием стала постановка пьесы [«Живой труп»](#) (1911), в которой театр приблизился «к толстовской правде характеров».

Жизненная достоверность соединилась со смелыми поисками острой, яркой театральности.

Так решались спектакли «Мнимый больной» (1913, Станиславский – Арган), «Хозяйка гостиницы» (1914, Станиславский – кавалер Рипафратта), «Смерть Пазухина» М.Е.Салтыкова-Щедрина (1914), «Село Степанчиково» по Достоевскому (1917).

Ощущая острую нехватку современных пьес в репертуаре, руководители МХТ обращались к произведениям Андреева, С.С.Юшкевича, Д.С.Мережковского.

Но ни постановка *Miserere* Юшкевича (1910), ни Екатерина Ивановна (1912) и Мысль (1914) Андреева, ни Будет радость Мережковского (1916) не стали творческими удачами театра.

В эти годы наряду со Станиславским, Немировичем-Данченко, Лужским режиссерами на сцене МХТ работают **Л.А.Сулержицкий**, **К.А.Марджанов** (Пер Гюнт, 1912), **А.Н.Бенуа** (Брак поневоле и Мнимый больной, 1913, Пир во время чумы, Каменный гость, Моцарт и Сальери, 1915), английский режиссер **Г.Крэг** (Гамлет, 1911).

Обновляются и расширяются принципы декорационного оформления. К работе в театре привлекаются художники **В.Е.Егоров**, **М.В.Добужинский**, **Н.К.Рерих**, **Бенуа**, **Б.М.Кустодиев**.

С 1912 года **Бенуа** по приглашению К.С.Станиславского работал в Московском Художественном театре, в 1913–1915 годах руководил художественной частью театра и был одним из его директоров. Здесь в сотворчестве со Станиславским и В.И.Немировичем-Данченко он поставил пьесы Мольера, объединенные в «**Мольеровский спектакль**», «**Хозяйку гостиницы**» К.Гольдони, «**Маленькие трагедии**» А.С. Пушкина. Бенуа привнес в постановки Художественного театра изысканность и красочность «**Мира искусства**», соединив их с требуемой в театре вещностью оформления и исторической правдивостью. Его работа подтвердила огромную роль художника в создании театрального зрелища.



Эскизы костюмов к спектаклю
 "Мнимый больной" Ж.-Б.Мольера 1913 г.;
 художник А.Н.Бенуа.





‘Мнимый больной’ (1913 г.)
Арган — К. Станиславский

Вторая Студия МХТ открылась в 1916 году (существовала до 1924 г.)

Во главе ее стоял режиссёр **Вахтанг Мчеделов**.

Вторая студия с самого начала отдавала предпочтение модернистскому репертуару и открылась спектаклем «Зеленое кольцо» по пьесе Зинаиды Гиппиус, поставленным Мчеделовым. Наибольший успех имел поставленный Мчеделовым спектакль «Елизавета Петровна» по пьесе Д. Смолина, позже перенесённый на сцену Художественного театра.



Начиная с 1919 года студия много гастролировала по стране — по городам Поволжья, Урала, Украины; побывала в Баку и Петрограде.

Спектакли в студии ставили как опытные режиссёры, в том числе Евгений Вахтангов, так и молодые — Илья Судаков, Михаил Кедров.

Вместе с тем студия до конца оставалась учебным заведением и воспитала целую плеяду талантливейших артистов. В 1924 году не стало Мчеделова; Вл. И. Немирович-Данченко приступил к реорганизации Художественного театра, и в то время как 1-я Студия была отпущена на волю и превратилась в самостоятельный театр — МХАТ 2-й, 2-я Студия прекратила своё существование, а её актёры и режиссёры были приняты в Художественный театр и составили так называемое «второе поколение» МХАТа: А. К. Тарасова, К. Н. Еланская, О. Н. Андровская, Н. П. Хмелёв, М. М. Яншин

Последней постановкой МХТ до Октябрьской революции было «Село Степанчиково» (1917), где одну из своих лучших ролей (Фома Опискин) сыграл Москвин, а Станиславский, репетировавший Ростанева, от роли отказался и больше ни одной новой роли не сыграл, доигрывая на гастролях старый репертуар.

Общий кризис усугублялся в МХТ тем, что значительная часть труппы во главе с Качаловым, выехавшая в 1919 г. в гастрольную поездку, оказалась отрезанной военными событиями от метрополии и несколько лет гастролировала по Европе.



Первым спектаклем советского периода стал «Каин» (1920) Дж.Г.Байрона.

Качалову в своей постановке Станиславский предназначал роль Люцифера.

Ставя мистерию Байрона, Станиславский стремился понять на вселенском уровне то, что в быту «окаянных дней» зловеще сплеталось и спуталось: братоубийство, вызванное жаждой блага и справедливости.

Спектакль вберет в себя все нелегкие раздумья Станиславского последних лет, попытается разрешить проблемы «братоубийственной войны» и необходимости «очистительных жертв» во имя высоких богоборческих идей, попытается постичь, наконец, тайну, философско-обобщенного трагического искусства, но только прикоснется к ним, оставив все проблемы и тайны неразрешенными.

Репетиции только начались, когда одна из них была сорвана: Станиславский был взят заложником при прорыве белых на Москву. Новый зритель не принял спектакля.



В 1920 Художественному театру было присвоено звание «академического театра».

В прессе тех лет все настойчивее звучат обвинения в «отсталости», в «нежелании» принять революционную действительность, в саботаже.

Деятельность МХАТа протекала в атмосфере неприятия «академического и буржуазного театра» влиятельными пролеткультовцами и лефовцами, адресовавшими Художественному театру социально-политические обвинения.

**«Ревизор»,
1921 г.**





Безусловной победой стала постановка «Ревизора» (1921), где **М.А.Чехов** сыграл лучшего Хлестакова во всей истории театра.

В 1922 МХАТ отправился в длительные зарубежные гастроли по Европе и Америке, которым предшествовало возвращение (не в полном составе) качаловской труппы.

В середине 1920-х годов встал острейший вопрос о смене театральных поколений во МХАТе.

После долгих колебаний самостоятельными театрами в 1924 стали 1-я и 3-я Студии Художественного театра, в труппу театра влились студийцы 2-й Студии А.К.Тарасова, О.Н.Андровская, К.Н.Еланская, А.П.Зуева, В.Д.Бендина, В.С.Соколова, Н.П.Баталов, Н.П.Хмелев, М.Н.Кедров, Б.Н.Ливанов, В.Я.Станицын, М.И.Прудкин, А.Н.Грибов, М.М.Яншин, В.А.Орлов, И.Я.Судаков, Н.М.Горчаков, И.М.Кудрявцев и др.

МХАТ обращается к современной драматургии: Пугачевщина К.А.Тренева (1925), Дни Турбиных М.А.Булгакова (1926, по его роману Белая гвардия), Бронепоезд 14-69 Вс.Иванова (1927, по мотивам его одноименной повести), Растратчики и Квадратура круга В.П.Катаева (оба 1928), Унтиловск Л.М. Леонова (1928), Блокада Вс.Иванова (1929).

5-е Октября, Вторник
6-е Октября, Среда
7-е Октября, Четверг



Михаил БУЛГАКОВ:

ДНИ ТУРБИНЫХ

Пьеса в 4-х действиях (семь картин).

ИСПОЛНИТЕЛИ:

В. В. СОКОЛОВА, А. А. АНДЕРС, С. К. БЛИННИКОВ, В. А. ВЕРБИЦКИЙ,
Б. Г. ДОБРОНРАВОВ, В. Л. ЕРШОВ, В. П. ИСТРИН, Е. В. КАЛУЖСКИЙ,
М. Н. КЕДРОВ, И. М. КУДРЯВЦЕВ, Б. С. МАЛОЛЕТКОВ, В. К. НОВИКОВ,
М. И. ПРУДКИН, В. Я. СТАНИЦЫН, Н. Ф. ТИТУШИН, Н. П. ХМЕЛЕВ,
Р. Ф. ШИЛЛИНГ, М. М. ЯНШИН и друг.

Режиссер **И. Я. СУДАКОВ.**

Художник **Н. П. УЛЬЯНОВ.**

Начало в 8 часов.

Касса МХАТ открыта ежедневно с 10 часов утра.



Принципиальной для МХАТа стала встреча с **Михаилом Булгаковым**, ставшим после Чехова – Автором театра.

В «Днях Турбиных» раскрылись дарования «второго поколения» МХАТ:

Мышлаевский – Б.Добронравов,



Н. Хмелев в роли Алексея Турбина (в центре)



Шервинский —
Марк Прудкин



Лариосик —
Михаил Яншин

Победой театра стала постановка **«Горячего сердца»** Островского (1926), осуществленная Станиславским (Хлынов – Москвин, Курослепов – Грибунин, Матрена – Шевченко, Градобоев – Тарханов), где масленичная яркость красок сочеталась с психологической точностью актерского исполнения.



Стремительная легкость темпа, живописная праздничность отличала **«Безумный день, или Женитьба Фигаро»** П.О.Бомарше (1927) (декорации А.Я.Головина)



Освоением новых принципов в работе над прозой стал «Дядюшкин сон» Достоевского (1929) и «Воскресение» Толстого (1930), где Качалов сыграл Лицо от автора, «Мертвые души» (1932) (Чичиков – Топорков, Манилов – Кедров, Собакевич – Тарханов, Плюшкин – Леонидов, Ноздрев – Москвин и Ливанов, губернатор – Станицын, Коробочка – Зуева, и др.).



«Дядюшкин сон»



«Воскресение»

Герой Качалова был скромно одет, без грима, в руках держал карандаш. «Качалов-чтец, — писал В. Виленкин, — не только придавал скульптурную, почти физически ощутимую форму всякому толстовскому образу, будь то картина пасхальной заутрени или черные, чуть-чуть косящие, похожие на мокрую смородину глаза Катюши, он почти играл и за Катюшу, и за Нехлюдова, и в этом неуловимом „почти“ заключался главный секрет покоряющей силы его исполнения». «Воскресение» — первый спектакль МХАТа, декорации к которому создал В. Дмитриев. Его оформление было крайне лаконичным и простым.

Инсценировка М. Булгаковым поэмы Н. Гоголя «Мертвые души». Первоначальный план постановки был выработан режиссером В. Сахновским, М. Булгаковым и Вл. Немировичем-Данченко, в качестве художника приглашен В. Дмитриев.

Булгакову хотелось поставить фантасмагорический спектакль, передающий гоголевский мистицизм. Но К. Станиславскому, вошедшему в постановку позднее, спектакль виделся по-иному, он решил показать возможности театра, в котором все держится на актере — актерского театра. Станиславский повернул спектакль в сторону чичиковской авантюры, той «идеи-заразы», которая пронеслась по Руси.



С осени 1928 из-за болезни сердца Станиславский прекратил не только актерские выступления, но и деятельность режиссера-постановщика, сосредоточившись на завершении своих трудов по «системе».

Вся полнота ответственности за сохранение МХТ легла на Немировича-Данченко.

В январе **1932** меняется статус Художественного театра: театр получил название **МХАТ СССР**, в сентябре **1932** театру было присвоено **имя М. Горького**, в 1937 он был награжден орденом Ленина, в 1938 – орденом Трудового Красного Знамени.

С 1933 МХАТ передается здание бывшего Театра Корша, где образован филиал МХАТ.

При театре организованы музей (в 1923) и экспериментальная сценическая лаборатория (в 1942).

Художественный театр был объявлен главными подмостками страны.

На его сцене идут **революционные пьесы**: Страх А.Н.Афиногенова (1931), Хлеб В.М.Киршона (1931), Платон Кречет (1935), Любовь Яровая А.Е. Корнейчука (1936), Земля Н.Е.Вирты (1937, по его роману Одиночество) и др. В искусстве тех лет утверждается и насаждается **метод социалистического реализма**, сценические образцы которого дает и МХАТ.

В 1934 ставится пьеса «Егор Булычев и другие» Горького (Булычев — Леонидов). Режиссер — В.Сахновский, художник К. Ф. Юон



Егор
Булычев —
Леонид
Леонидов



В 1935 г. Немирович-Данченко совместно с Кедровым ставит **«Враги» Горького** – спектакль, в котором жизненная правда соединялась с тенденциозностью.

Определив зерно пьесы – «враги» (рабочие и работодатели), постановщики подчинили ему все компоненты спектакля, в том числе оформление В.В. Дмитриева.



Рабочие требуют уволить мастера Дичкова за грубость, но хозяева понимают, что дело не в Дичкове и упорствуют, так как осознают, что рабочие сознательно идут к своей цели – уничтожению капитала. Главный вопрос – кто хозяин? Горький показывает нового хозяина, пока потенциального рабочего.

Убийство Михаила Скроботова Акимовым – это крайнее выражение конфликта, так как противоречит революционной тактике большевиков, звавших не к индивидуальному террору, а к организационной борьбе против общества.

В самой концовке действия прозвучал монолог Левшина, в котором М. Горький еще раз подчеркнул суть сюжета, который попытался раскрыть в этой пьесе – “Не тот убил, кто ударил, а тот, кто злобу родил!”.

Положение «главного театра страны» не избавляло от цензуры (в 1936 после нескольких представлений был снят Мольер Булгакова, и автор покинул Художественный театр), не избавляло от репрессий среди сотрудников МХАТ.

Репертуарную политику диктовал лично Сталин.

Спектакли считались делом государственной важности – о премьере «**Анны Карениной**» (1937) сообщалось в выпуске новостей ТАСС.

«Анну Каренину» Немирович-Данченко строил на противостоянии «пожара страсти» и чопорного светского Петербурга (Анна – Тарасова, Каренин – Хмелев, Вронский – Прудкин, Стива Облонский – Станицын, Бетси – С...).





Анна — Алла
Тарасова

В 1938 умер Станиславский.

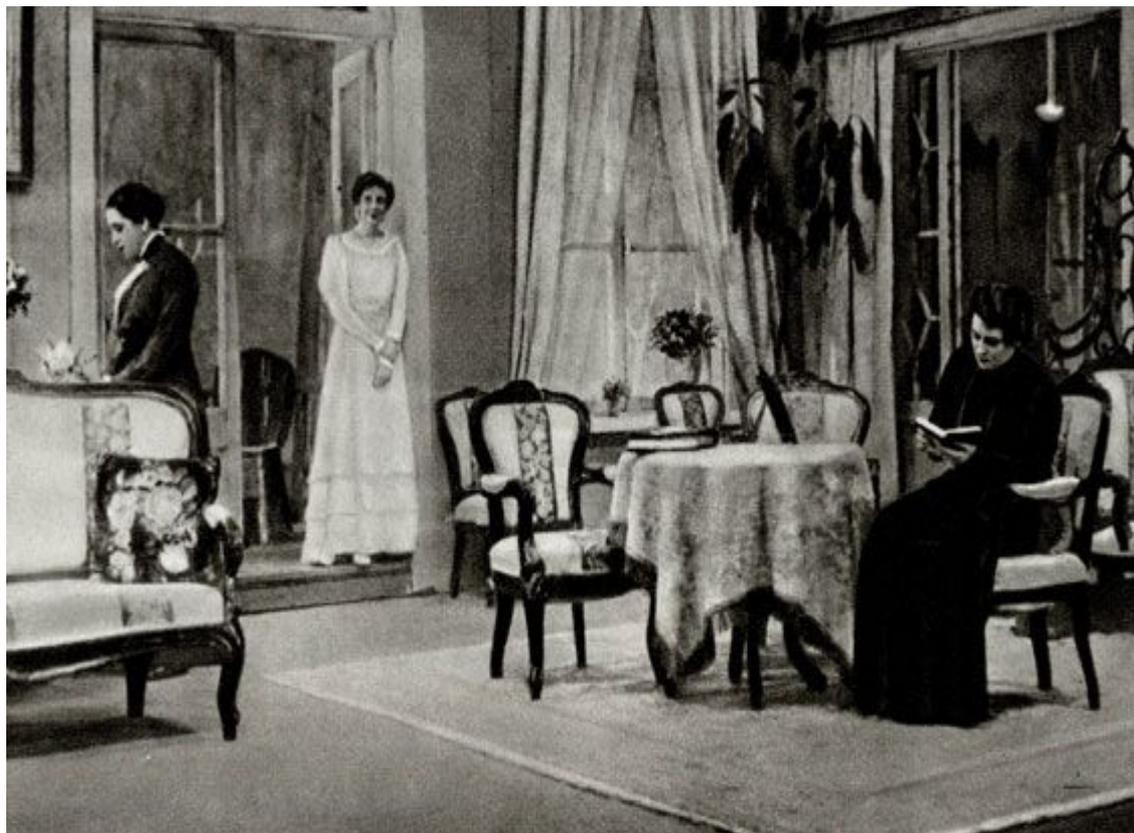
В 1939 была закончена начатая им экспериментальная работа над спектаклем «Тартюф», завершенная Кедровым; в этой работе был плодотворно применен метод физических действий, прежде всего в игре В.О.Топоркова – Оргона.

Среди постановок 1930-х годов – «Таланты и поклонники» (1933), «Гроза» (1934), «Горе от ума» (1938).

Четкое стилистическое решение, отточенность, изящество актерского мастерства отличали спектакль «Школа злословия» Р.Б.Шеридана (1940, в ролях супругов Тизл – Андровская и Яншин).

В начале **1940-х** годов Немирович-Данченко обращается к Чехову и осуществляет новую постановку «Трех сестер» (1940; Маша – Тарасова, Ольга – Еланская, Ирина – Степанова и Гошева, Андрей – Станицын, Тузенбах – Хмелев, Соленый – Ливанов, Чебутыкин – Грибов, Кулыгин – Орлов, Вершинин – Болдуман и др.).

Этот спектакль мужественной простоты, поэтической правды, точного стиля, внутренней музыкальности построения стал эталонным для поколения режиссуры 1950–1960-х годов.





Ольга - К. Н. Еланская,
Ирина - А. О. Степанова,
Маша - А. К. Тарасова



В годы войны был осуществлен ряд спектаклей: Кремлевские куранты Н.Ф. Погодина (1942), Фронт Корнейчука (1942), Глубокая разведка (1943), Русские люди К.М.Симонова (1943), Офицер флота А.Крона (1945).

Последней режиссерской работой Хмелева и последней крупной актерской работой Москвина стала «Последняя жертва» (1944).

1940-е – годы ухода «первого поколения художественников».

Театр потерял Немировича-Данченко, Леонидова, Лилину, Вишневого, Москвина, Качалова, Тарханова, Хмелева, Добронравова, Соколову, Сахновского, художников Дмитриева, Вильямса.