

RU

Эстетические принципы сценографии Камерного театра А. Я. Таирова (1914-1941)

Тимофеева Т. И.

Аннотация. Цель исследования – охарактеризовать возникновение и развитие сценографических принципов спектаклей камерного театра. В статье разбирается театральное-декорационное искусство Московского Камерного театра, созданного в 1914 году великим русским режиссером А. Я. Таировым. Автором анализируются стиль и основные художественные направления, отраженные в сценографии Камерного театра, а также рассматриваются знаковые художники и спектакли, определяющие его эстетику. Научная новизна исследования состоит в анализе данной темы в историческом контексте и ее связи с художественной культурой России первой половины XX века. В результате исследования формулируются выявленные эстетические принципы сценографии Камерного театра, основные приемы и технические изобретения и делается вывод о театральной преемственности.

EN

Aesthetic principles of scenography in A. Ya. Tairov's Kamerny Theatre (1914-1941)

T. I. Timofeeva

Abstract. The purpose of this study is to characterize the emergence and development of scenographic principles in the performances of the chamber theatre. The article analyzes the theatrical and decorative art of the Moscow Kamerny Theatre, founded in 1914 by the great Russian director A. Ya. Tairov. The author examines the style and main artistic directions reflected in the scenography of the Kamerny Theatre, and also considers iconic artists and performances that define its aesthetics. The scientific novelty of the research lies in the analysis of this topic in a historical context and its connection with the artistic culture of Russia in the first half of the 20th century. As a result of the study, the identified aesthetic principles of the Kamerny Theatre's scenography, the main techniques and technical inventions are formulated, and a conclusion is drawn about theatrical continuity.

Введение

Актуальность данного исследования связана с тем, что комплексной работы, отражающей эстетические принципы Камерного театра Таирова в искусстве сценографии с точки зрения нашего времени до сих пор нет. А между тем художниками Камерного театра проделан большой путь в этой области, и в эпоху мощной визуальной культуры, когда зрительный образ спектакля является одним из важнейших выразительных средств, возникает необходимость заново структурировать театральное-декорационный опыт важнейших драматических театров России. Столь пристальный интерес к Камерному театру Таирова связан еще и с тем, что в годы Великой Отечественной войны он был в эвакуации в городе Барнауле и своим присутствием значительно повлиял на театральную жизнь края.

Для достижения цели исследования было необходимо решить несколько задач:

- отобразить и структурировать сценографические решения спектаклей Камерного театра;
- определить эстетическую связь сценографии спектаклей Камерного театра с основными направлениями (течениями) художественной жизни России в 1914-1941 гг.;
- выявить и описать общие эстетические принципы сценографии Камерного театра данного периода.

Для достижения научных результатов использовались методы систематизации, структурного анализа, а также методы стилистического и сравнительного анализа произведений искусства.

Решение поставленных задач и достижение цели исследования стали возможными благодаря фондам Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Коллекции. <https://collectiononline.ru>).

gctm.ru/entity/COLLECTIONS) и историческому разделу сайта Московского драматического театра им. А. С. Пушкина (История Камерного театра на Тверском бульваре. <https://teatrpushkin.ru/teatr/istoriya-kamernogo-teatra/>), где собраны часть эскизов художников к спектаклям Камерного театра, фотографии макетов и сцен из спектаклей. А также благодаря теоретической базе ведущих исследователей театрально-декорационного искусства российского театра: М. Н. Пожарской (1970), М. В. Давыдовой (1974), Ф. Я. Сыркиной и Е. М. Костиной (1978), В. И. Берёзкину (1990).

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов в практике преподавания истории театрально-декорационного искусства, также оно может оказаться важным дополнением к существующим знаниям об истории становления и развития сценографии Камерного театра, его визуальной эстетике.

Обсуждение и результаты

Московский Камерный театр (далее – Камерный театр или МКТ) под художественным руководством одного из крупных русских режиссеров XX века Александра Яковлевича Таирова (1885-1950) возник в 1914 году, в самом водовороте переломных исторических событий, и вобрал в себя, переосмыслил и сообщил то новое, что проявил в искусстве сложный XX век.

Самое начало XX века – время мощнейших социальных бурь и потрясений. Но именно тогда произошел коренной переворот в области театра как искусства синтетического. Началась эра русского режиссерского театра. Великие мастера К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, А. Я. Таиров, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, К. Марджанов, Н. Н. Евреинов и другие составили мировую славу русскому драматическому театру.

В этот период «развивались и спорили режиссерские системы» (Сыркина, Костина, 1978, с. 89), а для художественных аргументов в этих спорах нужен был художник нового типа.

Именно тогда «театрально-декорационное искусство откололось от других родов искусств, оно дифференцировалось, освободилось, осознало себя» (Гиляровская, 1924, с. 51). «Откололось» – это ключевой момент, художники совершенно разных взглядов в искусстве почти одновременно начинают поиски новой пространственной среды спектакля. И многие, уходя от быта, испытывают потребность вернуть в театр театральность.

В этом смысле театрально-декорационное искусство МКТ стало одним из ярких и масштабных явлений не только русского, но в целом и мирового театра. В раскрытии образного содержания спектаклей начала века сценография стала играть ведущую роль, оказываясь подчас «изобразительной» режиссурой спектакля. Теперь творимая художниками «целостность театральной постановки уничтожила разобщенность актера и сопутствующего ему живописного фона, к которому он в старом театре оставался в большинстве случаев безучастен» (Давыдова, 1974, с. 92).

Также начало XX века – это время множества появившихся авангардных направлений, часть которых вольно или невольно использовали игровой принцип искусства. Именно авангард ощутил игру сильным внутренним двигателем искусства и начал его применять. На этом движущемся фоне Камерный театр становится таким же крупным явлением, как Московский Художественный театр, постановки Е. Б. Вахтангова и В. Э. Мейерхольда.

Первый спектакль Камерного театра состоялся 12 декабря 1914 года, последний – 29 мая 1949 года (на основе закрытого в 1949 году Камерного театра был создан Московский драматический театр имени А. С. Пушкина, существующий по сей день). Изначально режиссером А. Я. Таировым этот театр задумывался как синтетический, соединяющий все виды искусств: театр, балет, музыку, живопись. Он был создан как антитеза натуралистическому МХАТу и условному театру Мейерхольда, хотя сам Таиров познавал натуралистические принципы в театре Гайдебурова, а законы условного театра осваивал в театре В. Ф. Комиссаржевской.

В самом названии театра – «Камерный» – звучит неудовлетворенность деятельностью существующих театров и выявлено стремление взаимодействовать со своим, возможно немногочисленным, особым, «камерным», зрителем, хотя это абсолютно не говорит о потребности театра к камерным постановкам и репертуару. Сам Таиров многократно подчеркивал, что считает своей задачей «создать героический театр», «театр большого чувства, большого масштаба по линии героической; театр, побеждающий своей жизнерадостностью» (1970а, с. 56). Неудивительно, что уже в первые годы работы название «Камерный» утратило первоначальный смысл, но сохранилось в истории, как данное при рождении человеку имя.

По мысли крупного исследователя русского театра Ю. А. Головащенко, А. Я. Таиров «умел достигать подлинного органического слияния всех выразительных средств театра, в результате которых, как некая целостность, возникал образ спектакля. К творчеству Таирова, как к искусству лишь немногих его современников, применимо это сложное понятие. Оно смыкается... с понятием синтетического театра» (1970, с. 18).

В свою очередь, Т. М. Родина отмечает, что Александр Яковлевич ощущал театр способным «сконцентрировать в себе и непосредственно воспроизвести в собственном своем материале катастрофические столкновения и обновительные процессы, которые происходили в современном мире. <...> Он будет стремиться в театре не к воспроизведению жизни в формах самой жизни, а к созданию особого художественного мира “театральной реальности”» (1972, с. 68).

В статье, посвященной творческому тандему режиссера А. Я. Таирова и художника В. Ф. Рындина, Е. А. Струтинская задает закономерный вопрос – про поиски стиля эпохи, общего для выражения внутреннего состояния крупных художников начала века. Ею доказывается мысль, что это произошло именно в тот момент, когда от слова, как главного элемента искусства в драматическом театре, «центр интересов переместился к визуальным

акцентам» (Струтинская, 2015, с. 252). Это была важная причина, чтобы «активизация сценического пространства усилила внимание театра к новым художественным направлениям» (Струтинская, 2015, с. 252).

Среди множества авангардных направлений начала века, по мысли Е. А. Струтинской, самым влиятельным в русском театре 1910-1920-х гг. стал экспрессионизм. Это явление в искусстве трактуется неоднозначно. С одной стороны, как направление, имеющее свои устойчивые художественные параметры (как кубизм или фовизм). С другой – как мироощущение, обращенное в самые глубины человеческой души, растерянной или отчаявшейся «на фоне депрессии, рожденной социальной реальностью – мировая война, революции, гражданская война, экономический спад» (Струтинская, 2015, с. 252). Можно сказать, что именно экспрессионизм в этот период становится общим мироощущением для части художественных направлений, в частности кубизма и русского кубофутуризма.

Камерный театр, как наиболее тонко чувствующий художественный организм, не прошел мимо существующего обилия авангардных форм. Из всего многообразия новых течений в начале его деятельности выявляется основательное тяготение к конструктивизму, кубизму и кубофутуризму, заметно базирующимся на экспрессионизме. Уже к началу 1920-х гг. в МКТ сложился «свой вариант декорационного искусства, пропущенный сквозь призму пластических идей прежде всего кубизма, футуризма, а затем и конструктивизма» (Берёзкин, 1990, с. 48).

Главные эстетические принципы театрально-декорационного искусства МКТ сформировались в ходе работы над постановками ряда выдающихся спектаклей, в этом исследовании мы остановимся на нескольких, наиболее ярко представляющих деятельность знаковых художников-сценографов театра, в творчестве которых сформировались основные зрительные принципы. Известно, что в создании спектаклей А. Я. Таиров отталкивался от мироощущения и художественного стиля этих художников, поэтому в значительной степени они могли воздействовать и на режиссуру самих постановок.

В Камерном театре в разное время работали такие художники, как Павел Кузнецов, Наталья Гончарова, Аристарх Лентулов, Александр Веснин, Александра Экстер, Владимир и Георгий Стенберги, Георгий Якулов, Владимир Шуко, Вадим Рындин.

С самого начала существования Камерного театра А. Я. Таиров «объединил вокруг себя художников молодого поколения» (Сыркина, Костина, 1978, с. 114). В 1914 году первый спектакль – «Сакунтала» по драме Калидасы – режиссер пригласил оформить Павла Варфоломеевича Кузнецова (1878-1968). П. В. Кузнецов, тонкий живописец, радостный колорист, очень любивший тему Востока, в разные годы входил в такие объединения художников, как «Мир искусства», «Голубая роза», «Союз русских художников». В сценографии «Сакунталы» он пошел от стилистики индийского театра, практически освободил пространство и использовал лишь строгий декоративный фон. Так появилось эстетическое правило Камерного театра – «отрицание живописи на сцене во имя новых объемно-пространственных принципов» (Давыдова, 1974, с. 174). «Сцена, обрамленная фигурами двух вздыбившихся коней, была почти пустынна, это давало полную свободу отвлеченным пластическим ритмам мизансцен, разворачивавшихся на фоне гладких разноцветных завес – задников» (Давыдова, 1974, с. 174), а обнаженные раскрашенные тела актеров служили костюмами персонажей (Иллюстрация 1).



Иллюстрация 1. Кузнецов П. В. (1878-1968). Эскиз декорации.

Интерьер храма. Москва, Камерный театр. «Сакунтала», 1914 г. (бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь, бронзовая краска; 49,8 x 66,7). Фонд Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина

Первой постановкой Камерного театра 1915 г. был «Веер» К. Гольдони. Сценография спектакля была решена Натальей Семеновной Гончаровой (1881-1962) в духе примитивизма, как народная картинка, «насыщенная яркими красками, звучными солнечными сочетаниями желто-оранжевого и зеленого, голубого и белого, розового и синего цветов» (Сыркина, Костина, 1978, с. 114), почти лубок. По классификации театрально-декорационных систем В. И. Березкина это была область живописных декораций, ярких и радостных. А. Эфрос отмечает, что в «Веере» «все жала “измов” были притуплены» (Камерный театр..., 1934, с. 21). Автор называет декорации Гончаровой смелыми, но при этом умеренными, «дягилевскими». «Они играли на дисгармониях цветов и на упрощенности контуров, в них были и сдвиги и лубочность» (Камерный театр..., 1934, с. 20-21).

В 1916 году наиболее последовательно воплощает замыслы А. Я. Таирова Александра Александровна Экстер (1884-1949). Постановка трагедии И. Анненского «Фамира Кифаред» – это первый в истории мирового театра опыт, когда кубизм с его аналитической программой проявился на сцене. Цель такого эксперимента – опять преодоление пассивности живописных декораций. Этой цели лучше всего отвечало конструктивное мышление А. А. Экстер. В подготовке спектакля она вновь вернулась к макету, чтобы создать объемно-пространственную установку нового типа (Давыдова, 1974, с. 176).

А. А. Экстер «перевела свою кубистическую живопись в сценографическую композицию из расцвеченных лестниц, кубов, призм, конусов, приподнятой площадки. Театрализованная стереометрия ассоциировалась на сцене с архитектурой, камнями, кипарисами» (Сыркина, Костина, 1978, с. 114). Такая объемная монументальная установка, с «кристаллическими формами, пластически организовывала ритмический хор трагедии» (Давыдова, 1974, с. 175), а отвлеченная пластика работала с условным образом древней Эллады. При этом открывались новые возможности использования и глубины, и высоты сцены. Идея же слияния фигуры актера с трехмерными формами декораций осуществлялась в непосредственных формах кубистической установки (Иллюстрация 2).



Иллюстрация 2. Сцена из спектакля «Фамира Кифаред». Москва, Камерный театр, 1916 г. Художник Экстер А. А. (1884-1949). Сайт Московского драматического театра им. А. С. Пушкина

В спектакле «Благовещение» по П. Клоделю художник А. Веснин тоже использовал выразительные средства сценического кубизма. Создавая образ ранней готики, он сочинил свою эстетическую реальность, в которой обобщенным местом действия стал условный католический собор, где «разворачивалась мистерия человеческих страстей» (Березкин, 1990, с. 82).

В дальнейшем А. Я. Таиров отказывается от кубистических декораций, как чересчур громоздких и статичных, мешающих действию. Но именно А. А. Экстер в переломном для России 1917 году делает первый экспрессионистский спектакль МКТ – запрещенную ранее цензурой пьесу «Саломея» О. Уайльда. Статичность кубизма здесь сменялась динамикой абстрактных форм. Сценическая площадка была изломана, ряды лестниц располагались на различной высоте от пола сцены (Иллюстрация 3). Именно конструктив сцены диктовал динамику происходившему действию. ««Саломея» решалась как капитальная сюита “протекающих” красочных плоскостей. Течение действия отражалось в текучести декорационных элементов» (Камерный театр..., 1934, с. 26).



Иллюстрация 3. Сцена из спектакля «Саломея». Москва, Камерный театр, 1917 г. Художник Экстер А. А. (1884-1949). Сайт Московского драматического театра им. А. С. Пушкина

Экспрессионистское мироощущение позже будет присутствовать и в «Федре», и в «Грозе», и в спектаклях по пьесам Ю. О’Нила, оно будет передаваться «через ритм, пластику и речевую манеру актеров, аудио-

музыкальный ряд, световую партитуру, пространственное решение спектаклей» (Струтинская, 2015, с. 254). При этом «экспрессионистская аффектация» в некоторых спектаклях МКТ органично могла сочетаться и со сценографией в стиле ар деко.

Художник-авангардист Георгий Богданович Якулов (1884–1928), с собственным изобразительным методом, в спектаклях «Принцесса Брамбилла» и «Жирофле-Жирофля» в качестве сценографической доминанты задействовал вертикаль во всем многообразии элементов: трапов, лестниц, колонн.

В «Жирофле-Жирофля» (1920 г.) А. Я. Таиров создавал динамичное эстрадное ревию, наполненное яркими эффектами. А лестницы, трапы, люки, всевозможные площадки, придуманные Г. Б. Якуловым, открытым приемом появлялись на глазах у зрителей, тем самым подчеркивая театральность.

В «Принцессе Брамбилле» (1922 г.) художник совмещает витые колонны с лестницей, что тоже придавало ощущение динамики в движении по вертикали. «Живописные занавеси и падуги стилистически напоминали барокко, только “переиначенное” на восточный лад. Декорации переливались цветами радуги, искрились праздничной карнавальностью» (Сыркина, Костина, 1978, с. 126).

Художнику МКТ, архитектору по образованию, Александру Александровичу Веснину (1883–1959) удалось создать уникальное сценографическое решение спектакля «Федра» (1922 г.), ставшее хрестоматийным. А сам спектакль с его «сумрачной экзатичностью, крайним напряжением всепожирающих чувств и стремлений» (Березкин, 1990, с. 127) стал обобщенным образом высокой трагедии, легендой мирового театра.

В «Федре», по классицистской трагедии французского драматурга Ж. Расина, А. А. Веснин воплотил метафорический образ древней Эллады, художественно условный, где «духовное содержание эмоционального мира героев раскрывалось на уровне глобальных страстей и в эстетике классицизма, интерпретированного сквозь призму современного синтетического кубизма» (Березкин, 1990, с. 187).

Первоначально А. Я. Таиров определил сценическое решение спектакля как «палуба корабля в момент начинающегося крушения, катастрофы» (1970b, с. 441). Обобщенные колонны и ступени, условно сконструированные «паруса», свисающие углом, раскрывали внутренний мир страстей героев трагедии, «душевный крен, сдвиг, состояние надвигающейся катастрофы» (Березкин, 1990, с. 188). Напряжение создавало противостояние мотивов «греческой архаики (слева) и классической пластики (справа)» (Березкин, 1990, с. 188).



Иллюстрация 4. Сцена из спектакля «Федра». Москва, Камерный театр, 1922 г. Художник Веснин А. А. (1883–1959). Сайт Московского драматического театра им. А. С. Пушкина

Все было проникнуто чувством глубокой тревоги. Используя динамический ритм цветовых переходов, контрасты светлого и темного, отклонений от вертикали, разновысотных площадок, «стекавших навстречу друг другу, наклонных в разные стороны» (Березкин, 1990, с. 188), художнику удалось создать ощущение приближающейся трагической развязки (Иллюстрация 4). Треугольные цветные полотнища читались как «паруса». При сменах картин они определенным цветом (желтый, красный, черный) были созвучны происходящему действию, выражая внутреннее эмоциональное состояние. Костюмы и грим также подчеркивали графичность, неся в себе сгусток чистой эмоции, как бы укрупняли её. Например, «плащ извивался по-змеиному» (Берковский, 1969, с. 306), как напоминание о предательстве и преступлении главной героини.

В. И. Березкин считает художественный метод А. А. Веснина «экспрессионистическим конструктивизмом». Так, в сценографии спектакля «Человек, который был четвергом» (1923 г.), по детективному роману Г. Честертон, декорация представляла собой «типичную конструктивистскую «архитектуру», разделившую по горизонтали сцену на три площадки» (Сыркина, Костина, 1978, с. 146). Эти площадки по-разному соединялись между собой лестницами, необычными подъемными механизмами и другой машинерией, что тоже диктовало динамику сцен.

Художники-конструктивисты братья Владимир Августович (1899–1982) и Георгий Августович (1900–1932) Стенберги в 1920-е гг. оформляли многие спектакли Камерного театра. Одним из знаковых для бр. Стенбергов стал спектакль «Любовь под вязами» Ю. О'Нила (1926 г.), который подтверждал новый тезис А. Я. Таирова «пафос современности – это пафос простоты» – так идет отказ режиссера от спектакля как от зрелища. События пьесы разворачиваются на ферме. И сама Ферма становится и конкретным местом действия, и спрессованным

образом усадьбы американского юга, и главным действующим лицом трагедии. «Строение крепко, приземисто, недвижимо. Его два этажа прочно вросли в землю. Никаких признаков быта, ни мебели, ни утвари нет. Маленькие окошки, закрытые жалюзи дают скупой доступ свету, падающему на стены и на пол через узкие просветы ставен. Весь мир вне дома воспринимается его обитателями через эти словно зарешеченные проемы окон. В нем мечутся, как хищные звери в клетках, персонажи трагедии» (Сыркина, Костина, 1978, с. 146).

Бр. Стенберги для «Любви под вязами» выстроили двухъярусную конструкцию, состоящую из тесных и узких, с низкими потолками комнат, разгороженных глухими стенами. Через решетки маленьких окон еле пробивались лучи солнца. Этот «свет еще резче подчеркивал темноту зажатых пространств клетушек» (Березкин, 1990, с. 122), в которых разворачивалась настоящая трагедия для их обитателей (Иллюстрация 5).



Иллюстрация 5. Стенберг В. А., Стенберг Г. А. Эскиз декорации.

Москва, Государственный Камерный театр. «Любовь под вязами», 1926 г. (бумага на фанере на подрамнике, графитный карандаш, акварель, гуашь; 61,3 x 83,5). Фонд Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина

Отдельно отметим, что в классификации В. И. Березкина (1990) по способу решения декорации делятся на повествовательную, метафорическую, живописную, конструктивистскую, архитектурно-пространственную, динамическую, световую, проекционную, игровую и внерамповую. А сценографию спектаклей Московского Камерного театра он относит в основном к метафорической и конструктивистской декорации, что, в свою очередь, говорит о поисках театром нового для начала XX века языка сценического пространства.

Таким образом, сценические поиски художников МКТ в 1920-е гг. утверждают «декорационный образ как совершенно уникальную, не имеющую аналогов в действительности эстетическую реальность, творимую средствами современной пластики» (Березкин, 1990, с. 93). Средства для создания такого декорационного образа извлекались из запасов современного визуального искусства, а нужные «выразительные средства и формальные достижения кубизма, кубофутуризма или конструктивизма служили раскрытию общего художественного замысла спектакля, его сверхзадачи» (Березкин, 1990, с. 85-86).

Постепенно разрабатываются «принципы декорационного воплощения обобщенного места действия как образа целой исторической эпохи, взятой в структурно-архитектонических признаках ее стиля и воплощенной средствами современной пластики, в ритмах сценического действия и в форме трехмерной пространственной композиции единой установки» (Березкин, 1990, с. 81). С того момента единая сценическая установка прочно входит в арсенал художественно-образных решений спектаклей Камерного театра. Эта сценографическая формула театра Таирова, выведенная В. И. Березкиным, включающая в себя обобщенное место действия как образа эпохи, пластичность, ритм, трехмерность, является интереснейшим объектом искусствоведческого анализа.

Добавим, что «единая сценическая установка» (или просто «установка») в начале XX века становится одним из самых новых типов декораций, это, как правило, жесткое сооружение на планшете сцены, которое не убирается в течение всего спектакля. Такая установка может иметь несколько уровней по вертикали, что усиливает сценографическую выразительность. Она может быть метафорой художественного образа спектакля в целом, становится одним из персонажей спектакля (например, как Ферма в спектакле «Любовь под вязами» А. Я. Таирова, художники бр. Стенберги). Такие сценические конструкции в первую очередь воздействовали на зрителя изобразительной пластикой и ритмом, которые и являлись одними из главных выразительных средств спектаклей МКТ.

Если отдельно анализировать визуальные образы эпох, используемые художниками МКТ, то В. И. Березкин (1990) проследивает их очертания таким образом: Средневековье – в «Благовещении» П. Клоделя (1920) и «Святой Иоанне» Б. Шоу (1924); Ренессанс – в «Ромео и Джульетте» У. Шекспира (1921); барокко – в «Принцессе Брамбилле» по Гофману (1920); рококо – в «Адриенне Лекуврёр» Э. Скриба (1919); русскую деревянную архитектуру XIX века – в «Грозе» А. Островского (1924); современный урбанизм – в «Человеке, который был четвергом» Г. Честертона (1923); и, конечно, античную архаику – в «Федре» Ж. Расина (1922). Этот прием «стилизации эпох» потом шагнет в сценографические решения современных спектаклей.

Отметим, что по выбору театрами репертуара в 1920-е годы видно, что запросы времени точнее всего отражали чистые жанры, т. е. трагедия и комедия, а режиссеры, как правило, избегали бытовых пьес. Это отвечало

эстетическим пристрастиям самого А. Я. Таирова, стремившегося к «театрализации театра». Таиров считал, что «подлинный театр может существовать только в крупных театральных формах: мистерии-трагедии и арлекинады-комедии. Он стремился к созданию синтетического спектакля, соединявшего различные элементы арлекинады, трагедии, оперетки, пантомимы и цирка» (Сыркина, Костина, 1978, с. 125).

Несмотря на то, что к середине 20-х гг. Александр Яковлевич по-прежнему хотел «больших страстей в большой действительности» (Сыркина, Костина, 1978, с. 145), тем не менее он уже считал, что «время абстракций миновало» (Сыркина, Костина, 1978, с. 145), а театр теперь подходит к «конкретному реализму» с живым, реальным человеком. Так постепенно в начале 30-х гг. XX века происходит сближение режиссера с появившейся современной советской драматургией, что приводит его к новой, только складывавшейся советской трагедии.

В эти годы понимание реализма режиссером поэтапно претерпевает внутренние изменения. От театра «неореализма» идет переход к «конкретному реализму», от «конкретного» – к «структурному», а уже в 40-е гг. – к «романтическому». Такие терминологические вариации подтверждают мысль А. Я. Таирова о том, что реализм Камерного театра – это понятие не формальное, а идейное, крепко связанное с внутренним содержанием. Так, театр «чистой театральности» творческим ориентиром выбирает именно реализм, потому что искусство актёра безусловно реально в своей театральной правде.

К 30-м годам XX века поиски А. Я. Таирова новой современной советской драматургии увенчались успехом. Режиссер ставит подряд три пьесы: «Патетическую сонату» Н. Г. Кулиша (1931 г.), «Неизвестных солдат» Л. С. Первомайского (1932 г.), «Оптимистическую трагедию» Вс. В. Вишневского (1933 г.). Сценографом этих спектаклей стал главный художник МКТ с 1931 года Вадим Фёдорович Рындин (1902-1974). Непосредственный воспитанник Камерного театра, он считал, что художник театра формируется лишь в общении с режиссером.

Остановимся на двух спектаклях этого творческого тандема.

В «Патетической сонате» сценографическое решение художника органично соединилось и с режиссерскими приемами, и с драматургической формой пьесы Н. Г. Кулиша. В. Ф. Рындин предложил уже почти классическую для экспрессионизма единую декорацию-установку: многоквартирный дом в вертикальном срезе буквально пронзает, разламывает на две части красная зигзагообразная молния, как мощный визуальный образ расколотого мира (Иллюстрация 6). При этом молния композиционно и соединяет разрозненные части «в единое целое, создавая напряженный общий ритм, драматически обостренный и визуально активный» (Струтинская, 2015, с. 254).

«Единое целое» – дом – общее жилище всех персонажей пьесы. Вертикальный разрез этого дома «имел форму высоко поднятой крышки рояля. Здесь разыгрывалась патетическая соната революции. Дом этот – вся Россия, его этажи – социале – рабочие, большевики-подпольщики. В мансарде, под самой крышей, под небесами – поэт Илько, оторванный от жизни и в ходе действия спускающийся вниз на землю. На лучшем этаже, в бельэтаже, – квартира генерала Пероцкого. Борьба шла на этажах, между этажами, за этажи» (Берёзкин, 1968, с. 20). Соединяла эти «социальные этажи» подъездная лестница (Иллюстрация 7). Так конструктивные решения В. Ф. Рындина органично сочетались со стилистикой экспрессионизма.

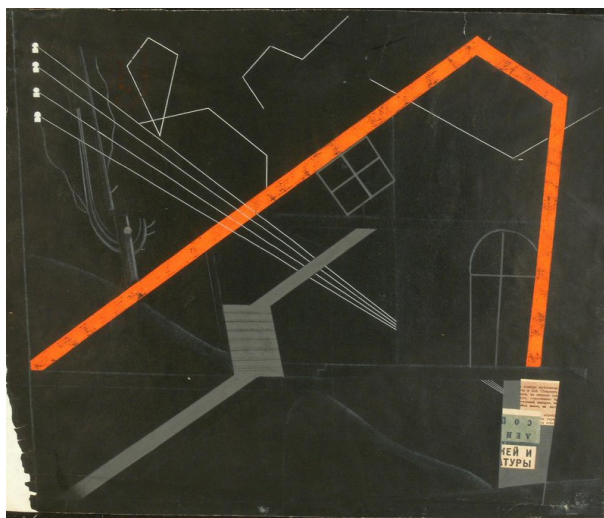


Иллюстрация 6. Рындин В. Ф. (1902-1974). Эскиз декорации.

Москва, Государственный Камерный театр. «Патетическая соната», 1931 г. (бумага, гуашь, карандаш, коллаж; 40 х 47,9).
Фонд Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина

Своего совершенного воплощения экспрессионистская образность В. Ф. Рындина достигла в единой установке к «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. Хотя «сценография художника балансировала на грани абстракции, ни одна деталь овального станка не напоминала реальные формы корабля, окопов, поле боя, тем не менее мощный образ охваченной войной страны возникал» (Струтинская, 2015, с. 258).

Символом спектакля В. Ф. Рындин называл триединство «Небо. Земля. Человек», так описывая свой сценографический замысел: «...палуба корабля, дорога, замкнутая воронка от снаряда – таковы немногие геометрические четкие и скупые декорации» (1957, с. 47).



Иллюстрация 7. Сцена из спектакля «Патетическая соната». Москва, Государственный Камерный театр, 1931 г. Художник Рындин В. Ф. Сайт Ф. Раневская (<https://f-ranevskaya.ru/kino-i-teatr/pateticheskaya-sonata-1931.html>)

Этот сложный художественный образ складывался из «центрального барабана и взволнованной линии огибающего его сзади трехступенчатого амфитеатра, играющего то как палуба корабля, то как витраж дороги, стремительно убегающей вдаль, в революцию, в будущее» (Берёзкин, 1968, с. 20). Визуальной доминантой единой установки была спираль, она являлась образом бесконечной дороги в будущее (Иллюстрация 8). Именно спираль породила напряженное пространственное поле и диктовала «стремительный ритм спектакля» (Струтинская, 2015, с. 258).

Художественной целью А. Я. Таирова в «Оптимистической трагедии» было создание монументальной постановки, при этом классически суровой и в то же время эмоциональной. «Синтетичность здесь была особого рода. Сливались все роды и виды искусства, чтобы в едином образе достичь наиболее захватывающей силы. Возникал синтез реализма и романтики» (Сыркина, Костина, 1978, с. 160).

Можно сказать, что спектакль «Оптимистическая трагедия» является одним из редких образцов искусного взаимодействия художника и режиссера в со-творении образа спектакля. В нем А. Я. Таиров и В. Ф. Рындин «заменили индивидуалистическую экстаичность экспрессионистских спектаклей новой мощной эмоциональной доминантой: зритель должен был сопереживать не герою-одиночке, но революционным массам» (Струтинская, 2015, с. 159) (Иллюстрация 9).

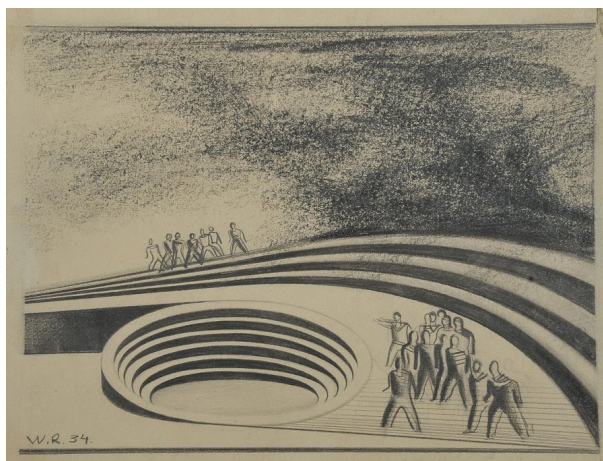


Иллюстрация 8. Рындин В. Ф. (1902-1974). Эскиз декорации. Москва, Государственный Камерный театр. «Оптимистическая трагедия», 1933 г. (Бумага, графитный карандаш; 20,8 x 28). Фонд Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина

В 1935 году В. Ф. Рындин оформил в Камерном театре «Египетские ночи» по А. С. Пушкину. Обобщенное место действия там снова создается из реальных архитектурных мотивов – колоннад, пирамид и т. д. При этом найденная композиционная форма совмещения обобщенного образа исторической эпохи с единой трехмерной установкой надолго закрепится в сценографии Камерного театра.

Сегодня можно вывести сценографическую формулу Камерного театра, включающую в себя общее экспрессионистическое мироощущение, усиленное стилизованными образами эпох, выраженными средствами новых авангардных течений.



Иллюстрация 9. *Сцена из спектакля «Оптимистическая трагедия».*
 Москва, Государственный Камерный театр, 1933 г.

Художник Рындин В. Ф. Сайт Московского драматического театра им. А. С. Пушкина

Заключение

Анализ постановочных решений ряда спектаклей Московского Камерного театра под руководством А. Я. Таирова позволил нам описать ведущие эстетические принципы его сценографии. Среди этих принципов, в первую очередь, стоит отметить: особый мир художественной реальности, полную «эстетизацию» сценического искусства; «театрализацию» театра, изначальный игровой принцип; стремление к созданию синтетического спектакля; воплощение художниками образа спектакля в целом; приоритет объемно-пространственной сценографии как главное условие соответствия объемному телу актера и поэтому отрицание живописи на сцене; появление единой сценической установки как особой формы пространственного мышления.

Из дополнительных принципов назовем: возвращение к макету, где художник выступает в роли строителя, конструктора; отсутствие на сцене мебели и других бытовых предметов; костюмы персонажей мыслятся второй «оболочкой актера, средством обогащения его жеста, позы, мимики» (Сыркина, Костина, 1978, с. 125).

Таким образом, мы пришли к следующим выводам. Ведущим способом существования на сцене Камерного театра становится экспрессионизм, с его преувеличенной страстностью. Поиски гармонии находятся между мощной стихийностью страсти и рационально организованной формой. Все это в единстве и составляло не только внешнюю цель, но и внутренний импульс многолетней деятельности Камерного театра. Одновременно с этим в театральном-декорационном искусстве МКТ происходит освоение современных авангардных направлений (кубизм, кубофутуризм, футуризм и др.).

Начало XX века – это не только переломный момент в человеческом мировоззрении, но и мощный художественный импульс в развитии всех видов изобразительного искусства. Так, появление новых эстетических направлений долгим эхом отзывается в нашу эпоху мегамодернизма. Мы научились, как конструкторским набором, пользоваться эстетическими элементами всех «измов» и ловко играть ими при создании новых произведений в разных видах искусства. В театре эта преемственность стала возможна во многом благодаря влиянию художественных решений спектаклей Камерного театра и деятельности его художников. Жонглирование элементами различных направлений и стилей, единая сценическая установка, сценический экспрессионизм – это лишь часть тех приемов и изобретений, которыми до сих пор пользуется современный театр.

Перспективы дальнейшего исследования заявленной темы мы видим в продолжении анализа принципов сценографии Московского Камерного театра, в том числе и периода Великой Отечественной войны, а также в установлении связи визуальной эстетики МКТ с художественной жизнью России первой половины XX века.

Источники | References

1. Берёзкин В. И. Советская сценография. 1917-1941. М.: Наука, 1990.
2. Берёзкин В. И. Спектакль и сценическое пространство. М.: Советская Россия, 1968.
3. Берковский Н. Я. Таиров и Камерный театр // Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969.
4. Гиляровская Н. В. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань: Комбинат издательства и печати, 1924.
5. Головащенко Ю. А. Режиссерское искусство Таирова. М.: Искусство, 1970.
6. Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX в. М.: Наука, 1974.
7. Камерный театр и его художники: 1914-1934 / предисл. А. М. Эфроса. М.: ВТО, 1934.
8. Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1970.

9. Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века М.: Наука, 1972.
10. Рындин В. Ф. Повторение пройденного // Театр. 1957. № 1.
11. Струтинская Е. А. Таиров и В. Рындин. В поисках стиля эпохи // Вопросы театра / PROSCAENIUM. 2015. № 1-2. Вып. XVII.
12. Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное-декорационное искусство. М.: Искусство, 1978.
13. Таиров А. Я. Записки режиссера. М.: ВТО, 1970а.
14. Таиров А. Я. О театре. М.: ВТО, 1970б.

Информация об авторах | Author information



Тимофеева Татьяна Ивановна¹

¹ Алтайский государственный университет, г. Барнаул



Tatiana Ivanovna Timofeeva¹

¹ Altai State University, Barnaul

¹ sofra27tat@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 02.01.2025; опубликовано online (published online): 04.02.2025.

Ключевые слова (keywords): Московский камерный театр; театральное-декорационное искусство; эстетические принципы сценографии; режиссёр А. Я. Таиров; образ спектакля; авангардные направления; единая сценическая установка; Moscow Kamerny Theatre; theatrical and decorative art; aesthetic principles of scenography; director A. Ya. Tairov; image of the performance; avant-garde directions; unified stage setting.