

Развитие театрально-декорационного искусства
в России с середины XIX в.
до возникновения Художественного театра

Ольга В. Зайчикова

*Российская академия театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия,
olga.zaychikova@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются основные стилистические тенденции театральной живописи второй половины XIX столетия, прослеживается, как декорация постепенно низводится в ряд искусств вспомогательных, не имеющих в спектакле сколько-нибудь значительной художественной ценности. Автор намечает черты развития декорационного искусства каждого десятилетия начиная с 50-х годов XIX в. Отчетливо рассказывает о смене театрально-декорационной живописи на сценографию в современном значении слова. Часть статьи посвящена анализу оформления драматических спектаклей в императорских театрах.

Огромная жизненная сила и прогрессивность передвижников, плодотворность их художественного метода сказались в том, что именно передвижник Симов оказался тем художником, который впервые внедрил систему Станиславского в театрально-декорационное искусство. Очевидно, что опыт предыдущих лет дал основу для дальнейшего развития всего искусства театральной декорации в целом. Именно это дало возможность создателям МХТ многое переосмыслить и внедрить новые идеи.

Ключевые слова: сценография, художник, пространство, режиссура, мизансцена, драматургия

Для цитирования: Зайчикова О.В. Развитие театрально-декорационного искусства в России с середины XIX в. до возникновения Художественного театра // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. № 2. С. 145–156. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-2-145-156

The development of theatre and scenery art in Russia from the middle of the 19th century till the art theater foundation

Olga V. Zaychikova

*Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia,
olga.zaychikova@gmail.com*

Abstract. In this article the author examines the main stylistic trends of theatre scenery in the second part of the 19th century. It is also noted that the scenery is gradually relegated to a kind of supporting art not having any significant artistic value in the performance. The author outlines the features of the development of scenery art in each decade beginning from the middle of the 19th century. She clearly tells about the substitution of theatre-scenery art for the scenography in its up-to-date meaning. In one part of this work the author analyzes scenery of some drama performances in the imperial theaters.

The tremendous vitality and progressiveness of the Wanderers (“peredvizhniks”), the fruitfulness of their artistic method, was reflected in the fact that it was the Wanderer (“peredvizhnik”) Simov who was the first to introduce the Stanislavsky system into theatre-scenery art. Obviously, the experience of previous years provided the basis for the further development of theatre scenery art as a whole. That particularly enabled the Moscow Art Theatre founders to rethink a lot and introduce new ideas.

Keywords: scenography, artist, space, directing, mise-en-scene, dramatic art

For citation: Zaychikova OV. The development of theatre and scenery art in Russia from the middle of the 19th century till the art theater foundation. *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series.* 2019;2:145-156. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-2-145-156

Введение

В начале XX в. художник театра становится сорежиссером, а в большинстве случаев ведущим и определяющим в спектакле пластику поведения актеров, характер мизансцен, динамику действия, его темп и ритм. Сейчас невозможно представить работу режиссера без сотрудничества с художником. Без работы сценографа трудно предположить, что может получиться высокохудожественное произведение под названием «спектакль». Чтобы яснее представить то новое, что было внесено в искусство сценографии Московским Художественным театром в лице В.А. Симова, необходимо оглянуться назад и понять, что происходило в театрах и что представляла собой внешняя форма драматического спектакля второй половины XIX в. и на рубеже XIX–XX вв.

Для подробного изучения спектаклей важны были воспоминания современников и критические статьи, которые были опубликованы в книге «Московский Художественный театр в критике: 1898–1925».

Проследить развитие «художественного произведения» по имени МХТ с привлечением массы документов можно по книге Инны Соловьевой «Художественный театр. Жизнь и приключения одной идеи». Автором разрабатывается тема сотворения театра во времени как единого и цельного произведения.

Книга И.Я. Гремиславского «Композиция сценического пространства в творчестве В.А. Симова» много добавила к пониманию работы художника в непосредственной связи с режиссером. В первую очередь интересны были изданные режиссерские экземпляры Константина Сергеевича Станиславского и Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

До МХТ драматический театр не использовал так полно и всесторонне синтетическую силу театрального искусства, не умел слить воедино цвет, свет, звук на сцене и достичь того, чтобы декорация стала неотделимой от жизни действующих лиц и помогала раскрывать психологическую и социальную атмосферу пьесы, как подлинный соучастник сценического действия. Таким образом, задачи работы состоят в изучении и выявлении режиссерско-постановочных «секретов» Художественного театра, в проникновении в его творческий метод, а также в метод его первого художника – Виктора Андреевича Симова. Основной задачей исследования является попытка сместить акцент в изучении сценографии с изменений театрально-декорационного искусства на создание игровых точек для актеров.

Развитие театрально-декорационного искусства во второй половине XIX в.

Искусство оформления существовало в театре с самого момента его возникновения как вида художественного творчества. В те далекие времена, когда самой профессии театрального художника еще не было, спектакли оформляли актеры или мастера, изготавливавшие маски, костюмы, вещественные элементы для ритуально-обрядовых действий и фольклорных представлений. Архитекторы включали в свои театральные постройки декорационные элементы (например, устройства для подъемно-опускных стенок – занавесов). Архитектор эпохи Возрождения Брунеллески закладывал в конструкцию своих церковных зданий механизмы, позволявшие устраивать полеты, вознесения и т. д. во время определенных праздников.

Сегодня же, в современном театре, художник занимает особенно важное место. Без его участия просто невозможно представить себе подлинно совершенной, целостной во всех своих компонентах постановки как произведения театрального синтеза.

Для оценки декорационного оформления XIX в. мы имеем скудный материал: с одной стороны, это небольшой набор сохранившихся эскизов, с другой – заметки современных критиков, как правило больше говоривших об игре актеров.

В 1850-е годы романтическое направление во всех видах искусства оказалось исчерпанным, в том числе и в театрально-декорационной живописи. Самого понятия «сценография» в современном смысле еще не существовало, поэтому следует говорить именно о театрально-декорационной живописи.

Оформлению драматических спектаклей в императорских театрах по давно укоренившейся «традиции» уделялось минимальное внимание, а на расходы на постановки пьес на темы современной жизни дирекция императорских театров была в особенности не щедра. Если «подходящих» декораций не находилось в запаснике театра и приходилось делать заново специальную декорацию, то ее затем использовали в других спектаклях из года в год, из десятилетия в десятилетие, невзирая ни на возросшие требования к художественному решению драматургии, которым декорация давно не соответствовала, ни на развитие сценической техники. Существовал стандартный набор декораций, изображающих «лес», «замок», «тюрьму», «богатую» и «бедную» комнату, которые применяли для постановки самых различных пьес. Рассматривая основные стилистические тенденции театральной живописи второй половины XIX столетия, мы видим, как декорация постепенно низводится в ряд искусств вспомогательных, не имеющих в спектакле скольконибудь значительной художественной ценности. И все же, несмотря на эти неблагоприятные условия, процесс развития театральной живописи не прерывался. Стоит наметить черты развития декорационного искусства каждого десятилетия начиная с 1850-х годов.

В 1850-е годы считался модным стиль А. Роллера, у которого было множество последователей. В его творчестве наиболее ярко отразились черты академического романтизма. Вскоре выявились бесперспективность и разложение школы Роллера, стиль его устарел, стал нежизненным, невыразительным, потому что новый репертуар требовал принципиально иного художественного воплощения.

В 1860-е годы появляется много новых имен. К примеру, Альберт Бредов, который выполнял декорации ко многим операм Глинки. Именно в эти годы, как утверждают критики, в театрах начали появляться декорации и костюмы совершенно нового типа,

отличные от роллеровских. Возросла потребность в декорациях, отражающих национальный дух.

В 1870-е годы можно выделить два имени, которые повлияли на дальнейшее развитие декорационного искусства в русском театре, – это Матвей Андреевич Шишков и Михаил Ильич Бочаров. Однако, театральные работы, к примеру Шишкова, по-прежнему сухоовато однообразны. Он не сумел создать на сцене произведений высокой художественной ценности. Хотя в декорациях и Шишкова и Бочарова уже все более явным становится стремление к образному соответствию драматургии.

Театральная декорация постоянно обретала новые формы сценической выразительности. Можно вспомнить имя П.А. Исакова. Опираясь на драматургию А.Н. Островского, он впервые с позиций художника-реалиста решает в декорациях современную социально-бытовую тему.

Театр в первую очередь держится на драматургии. Именно она диктовала создателям спектакля правила постановки, драматург стоял всегда на первом месте. В 1850-е годы появляется драматургия Александра Николаевича Островского, которая требует совершенно особого актерского исполнения и соответственно иного визуального ряда. Пьесы Островского – грандиозное художественное полотно, изображающее жизнь самых разных классов и сословий второй половины XIX в. Это действительно была неведомая страна. Образ жизни ее обитателей, их язык, нравы, обычаи, уровень культуры, образности раскрываются на страницах драм, сцен и комедий Островского с исчерпывающей полнотой.

1860-е годы были временем, когда пьесы Александра Николаевича начали ставиться на сценах. Именно они повлекли за собой целый ряд изменений, произошедших в театрально-декорационном искусстве. Вслед за романтизмом приходит реализм, требующий достоверности и натуральности в оформлении. Пьесы Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, А.В. Сухова-Кобылина были той благодатной основой, на которой росла русская реалистическая декорационная школа. Новая драматургия нуждалась в правдивом воспроизведении обстановки, реалистическая, жизненно правдивая обстановка для русского спектакля стала насущно необходимой. Драматургия нуждалась в социально-характерной декорации, которая соответствовала бы образам, созданным авторами и воплощенным актерами на сцене.

В 1860–1870-е годы в театр начинают привлекать археологов и архитекторов для работы над спектаклем. Они принесли в театр документальное знание, документальную точность и достоверность в деталях обстановки, в костюмах.

Археологи стали использовать на сцене достоверные одежды, утварь, оружие и проч. Однако сразу же археологи, работавшие

в качестве театральных художников, наткнулись на задачи, которые не могли разрешить. Основным их пороком были неспособность передать образ природы, неумение творчески перерабатывать исторические источники. Но историко-археологическое течение в театральной живописи отразило одну из существенных сторон всей художественной культуры того времени, тяготеющей к выявлению национального. В.В. Стасов сумел подметить начало переломного момента в театре, когда перестали уповать все только на своих цеховых, казенных заправил, которым полагалось все знать, все уметь потому только, что они в штате и на службе; стали обращаться за советом и указаниями к профессорам и другим специалистам – историкам, археологам, живописцам, архитекторам.

Думаю, не зря впоследствии Художественный театр открылся исторической пьесой А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Появляется желание с новых позиций понять национальное своеобразие России. Увлечение национальным в 1860-е годы приобретает все более широкие масштабы. Копирование отдельных мотивов древнерусской архитектуры сменяется более широким воспроизведением национального стиля. Постановка новых исторических пьес и возобновление опер Глинки и Даргомыжского способствовали развитию нового направления в декорационном искусстве.

Историко-археологическая линия в декорационном искусстве дала более значительные результаты в драматическом спектакле, которому гораздо ближе оказалось эпически конкретное воссоздание прошлого, начавшее преобладать в драматургии, историческом романе, живописи. Новый строй реалистического спектакля, непринужденность сценического поведения актера, богатейшая интонационная выразительность его речи требовали такой же естественной и правдивой зрительной среды. Однако, осуществляя постановку драматического спектакля, режиссер целиком сосредоточивался на актере, а декорации были лишь необходимым, но пассивным фоном, индифферентным к протекающему на сцене действию. Проблема сценического ансамбля не вставала еще тогда перед русской театральной культурой.

Серьезный вклад в мировое искусство оформления спектаклей внес Мейнингенский театр. Хочется пунктирно наметить то новое, что произвело впечатление на Станиславского – будущего основателя Художественного театра – после посещения гастролей труппы в России. Главным пафосом мейнингенцев был пафос историзма. Театр предложил воспринять историю живо, «на ощупь», в ее предметном, материальном облики. Они в художественной форме воскрешали историю. И так было во всех не только исторических пьесах, но и таких, где история лишь фон. Другой особенностью

мейнингенцев была та необычайная точность, которую они соблюдали в изображении действительности, и особенно действительности исторической, и которая делает их непосредственными предшественниками натуралистического театра. Пейзажи и улицы у них были непосредственным местом действия актеров, которые передвигались среди домов и деревьев, а не в специально отведенном пространстве, в пустом четырехугольнике, обрамленном декорациями и кулисами; мейнингенцы, например, первые пользовались неровным полом сцены, когда это было нужно (луг, лес, пир Валленштейна). Массовые сцены являлись одним из величайших достижений Мейнингенского театра. Вместо отряда солдат или оперного хора, который совершенно равнодушно, механически стоял или двигался на прежней сцене, не мешая зрителю сосредоточивать все свое внимание на знаменитом солисте, мейнингенцы создали настоящие шедевры из массовых сцен.

Начало 1880-х годов не внесло существенных изменений в общий ход развития театральной декорации, особенно в императорских театрах. В то время, когда в станковом искусстве начались поиски нового художественного идеала, обновления структуры изобразительной формы в декорационном искусстве, по крайней мере в императорских театрах, пока не происходит. Правда, уже в эти годы деятельность Мамонтовского кружка, а затем и первой Частной русской оперы приводит к новому подъему декорационного искусства. Оперные спектакли воспитывали в зрителе требования правды сценического действия, декорации привлекали не роскошью и эффектностью сценических трюков, а единством поэтического замысла. В театр художники Частной русской оперы привнесли поэтическое восприятие подлинного народного творчества, русской архитектуры и русской природы. Многообразие творческих начинаний в кружке Мамонтова способствовало формированию идеи художественного синтеза. Ведущие художники мамонтовского кружка стремятся обрести свободный артистизм манеры, художественный универсализм, помогающий им выйти за пределы одного лишь станкового искусства. Они обращаются к архитектуре и декоративному творчеству, скульптуре и театральной декорации, разрабатывая формы, характерные для нарождающегося нового художественного стиля. В результате широкого синтетического охвата разных видов искусства, и прежде всего декоративного творчества, вырабатывались новые принципы и в оформлении спектакля. В театрально-декорационное искусство приходят братья Васнецовы, К. Коровин, М. Врубель, В. Серов, В. Поленов и другие. Творчество каждого из этих художников различно преломилось в декорационном искусстве, каждый из них внес свой своеобразный вклад в утверждение новых принципов сценического оформления.

Художественный театр и оперу Мамонтова роднило и объединяло многое: борьба с рутинной и штампами в сценическом искусстве, стремление к жизненной правде, идеи изобразительной режиссуры, задача создать общедоступный театр, нужный широкому демократическому зрителю. Реалистическое преобразование искусства сцены было их общей целью, и, борясь за достижение этой цели, Художественный театр опирался на многое, что уже было сделано талантливым коллективом Частной оперы, которая, по словам Станиславского, дала «могучий толчок» развитию музыкальной культуры и декорационного искусства. Целый ряд требований, которые уже в ту пору Станиславский предъявлял к искусству театральной декорации, не мог быть осуществлен в практике Частной оперы, как в театре музыкальном, более условном по своей природе, чем театр драматический.

В отличие от новых театральных организмов, состояние театрально-декорационного искусства на императорских сценах в 1880–1890-е годы значительно ухудшилось. Условия работы в театрах не только не могли обеспечить дальнейший рост и развитие русского оформительского искусства, но и тормозили его. Продолжавшая существовать система типовых декораций препятствовала созданию целостного художественного решения спектакля. Она неизбежно должна была привести и к крайней унификации декораций. Продолжали господствовать старые, окончательно исчерпавшие себя приемы, малоплодотворные сами по себе. Эти нерушимые штампы, переходя от одного поколения театральных живописцев к другому, уже давно потеряли свой художественный смысл. Ни постановщика, ни тем более художника не интересовали тогда задачи индивидуального изобразительного решения спектакля, организации сценического пространства. Традиционные, раз навсегда установленные планировки определяли построение мизансцен, где движение и переходы совершались обычно по переднему плану, вдоль рампы, а оформление оставалось статичным фоном, мало соотнесенным с характером пьесы и самого действия. Зачастую декорации и обстановка драматического спектакля поражали своим несуразным обликом. В работе над постановками русских исторических пьес и опер художники все реже искали новые решения, ограничиваясь когда-то найденными. В 1880-е и начале 1890-х годов в немногих постановках и возобновлениях от декораторов императорской сцены требуется не столько выражение идей, заложенных в драматургии и музыке, сколько роскошь и блеск обстановки.

По-прежнему одна и та же декорация служила для несходных по характеру пьес, принадлежащих перу самых различных авторов. По-прежнему три стены театрального павильона с традиционными

тремя дверьми, однотипными или просто одинаковыми обоями и симметрично развешанными по стенам картинами, смыкались и вокруг живых персонажей А. Островского, А. Грибоедова, Н. Гоголя, И. Тургенева, А. Сухово-Кобылина, и вокруг шаблонных картонных «героев» ремесленной драмы. В пределах самого императорского театра реформаторскую работу вел актер и режиссер А.П. Ленский. Он резко критиковал всю систему постановочного дела и декорации, бытующие на казенной сцене. В статье «По поводу декоративной живописи» Ленский писал:

На сцене все стоит в такой тесной зависимости друг от друга, что нельзя нанести ущерба чему-либо без ущерба всему сложному организму ее. Здесь каждый из участников может мешать и каждый способствовать единству спектакля. Поэтому все служит каким-либо исключительным целям¹.

Ходило мнение, что сила актеров того времени настолько велика, что совершенно излишне задумываться над обстановкой, в которой они пребывают. Но тем самым игра актера в спектакле приравнивалась к исполнению на концертной эстраде. И как ни велико было обаяние актеров, окружавшие их на сцене безвкусица, банальность и нелепица, вступавшие зачастую в противоречие с доводами простого здравого смысла, бросались в глаза. Становилось очевидным, насколько примитивны и однообразны были мизансцены и переходы. И это повторялось из акта в акт, из пьесы в пьесу, независимо от характера действия, от ее эмоционального содержания, от настроения, т. е. от тех категорий, которые спустя некоторое время стали просто необходимыми для создания спектакля. Сложно было существовать актерам в таком пространстве, они не ощущали никаких ассоциаций с живой действительностью. Ничто за кулисами и на сцене не возбуждало в них ощущения живой правды. Когда актер выходит на сцену, обставленную по шаблонам, то он сразу ощущает эту условную театральную атмосферу: вся обстановка повернута лицом в сторону занавеса, вытянута в одну линию или загромождена разными предметами для создания условных опорных пунктов. Для того чтобы актер в своих переживаниях был верен жизни, надо было, чтобы и окружающая его сценическая атмосфера давала ему, в свою очередь, ту иллюзию жизни, без которой ему трудно было бы ощущать себя в атмосфере, близкой к реальности. В.А. Симов вспоминал о театральных декорациях этой поры, как о произведениях антихудо-

¹ *Ленский П.А.* По поводу декоративной живописи // *Ленский П.А.* Статьи. Письма. Записки. М.: Искусство, 1950. С. 174.

жественных и бессодержательных, никак не оправданных сценическим действием:

Была в глаза условность, отсутствие жизни, нарочитость. Комната богатого дома и угол бедняка – одинаково во всю сцену; двери обязательно в центре и по бокам; мебель стоит симметрично, обои либо малиновые штофные, либо дешевые канареечные².

Основная беда декорационного искусства императорских театров и заключалась в том, что оно существовало вне связи с режиссурой, вне задач общей образной трактовки спектакля. Могли создаваться декорации, более талантливо написанные, удачно задуманные композиционно, превосходно выполненные технически, но все это были отдельные, не связанные между собой, разрозненные картины. Не случайно «покартинный» метод оформления спектаклей, когда декорации писались целой группой художников, распределявших между собой исполнение их согласно своей специализации в области пейзажной или архитектурной сценической живописи, сохранялся в практике императорских театров вплоть до первого десятилетия XX в. включительно.

П.П. Гнедич указывал на то, что все интерьерные декорации были построены по одному и тому же планировочному трафарету, имея вид «правильного четырехугольника», а мебель в них располагалась «престранно: сиденьями в одну сторону – по направлению зрителя».

Вспоминая о постановочных «принципах» этой поры, Станиславский писал:

В то время декорационный вопрос в театре разрешался обычно очень просто: задник, четыре-пять кулис с арками, на которых написан дворцовый зал с ходами и переходами, с открытой или закрытой террасой, с видом на море и проч. ... На сцене царил роскошный павильон ампир или рококо, писанный по трафарету, с полотняными дверями, шевелившимися при раскрытии и закрытии их. Двери сами открывались и затворялись при входе артистов на сцену³.

Оформление драмы, комедии и водевиля по существу ничем не отличалось, ибо в характеристике интерьера или пейзажа декоратор следовал принципу примитивного правдоподобия обстановки, не задумываясь о характере сценического действия, о различии

² Симв В.А. Моя работа с режиссерами. Музей Художественного театра. Д. 5132/3. Л. 8.

³ Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве / Ком. И.Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1988. С. 235.

его ритма, стиля, об образной трактовке его среды. «Игровая» часть сцены обычно представляла собой пустое пространство передних планов с ровной обнаженной поверхностью планшета, на котором справа и слева от центра размещались немногочисленные предметы обстановки – трон, кресла, столы и стулья.

В драматическом театре режиссура спектаклей, поскольку вообще в эту пору можно говорить о режиссуре, осуществлялась самим коллективом актеров, выработавших ансамбль, общую целостность актерского исполнения. Но, как правило, эта режиссура не касалась изобразительной стороны постановок.

Дело даже не в приблизительности оформления, а в том, что правдоподобие деталей и даже следование «натуре» в отдельных пейзажных или интерьерных декорациях художников императорской сцены не было связано с задачами образной трактовки темы произведения, не преследовало цели раскрыть дух и характер музыки или стиля и особенностей творчества драматурга.

Заключение

Необходимо сказать и о том, что примерно в это время стремление использовать достижения своего искусства всесторонне и многообразно привело ряд художников-передвижников в театр: В.Д. Поленов, В.М. Васнецов. Виктор Симов тоже относился к младшему поколению передвижников, только в отличие от своих старших товарищей ему удалось поработать в тандеме с великими режиссерами своего времени. Огромная жизненная сила и прогрессивность передвижников, плодотворность их художественного метода сказались в том, что именно передвижник Симов оказался тем художником, который впервые внедрил систему Станиславского в театрально-декорационное искусство. Симову принадлежит роль вдохновенного открывателя новых возможностей изобразительного искусства на сцене. Творческий метод совместной работы режиссеров МХТ с художником Симовым был назван «изобразительной режиссурой МХТ» [1 с. 264]. В итоге безостановочного процесса творческих исканий именно Художественный театр дал всестороннюю подготовку декоратору нового типа – соавтору и сопостановщику режиссера, сознательному истолкователю жизни и драматургии, преданному другу актера, помогающему ему глубоко и правдиво раскрывать свои образы на сцене.

Очевидно, что опыт предыдущих лет дал основу для дальнейшего развития всего искусства театральной декорации в целом. Именно это дало возможность создателям МХТ многое переосмыслить и внедрить новые идеи.

Литература

1. *Пожарская М.Н.* Русское театральное-декорационное искусство конца 19 – начала 20 века. М.: Искусство, 1970. 411 с.

References

1. Pozharskaya MN. Russian Theatre and Scenery Art in late 19th – early 20th century. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1970. 411 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Ольга В. Зайчикова, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия; 125009, Россия, Москва, Малый Кисловский переулок, д. 6; olga.zaychikova@gmail.com

Information about the author

Olga V. Zaychikova, Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, Moscow, Russia; bld. 6, Malyy Kislovskii lane, Moscow, Russia, 125009; olga.zaychikova@gmail.com