

Наши страстные печали
 Над таинственной Невой,
 Как мы чёрный день встречали
 Белой ночью огневой.

Что за пламенные дали
 Открывала нам река!
 Но не эти дни мы звали,
 А грядущие века.

Пропуская дней гнетущих
 Кратковременный обман,
 Прозревали дней грядущих
 Сине-розовый туман.

Пушкин! Тайную свободу
 Пели мы вослед тебе!
 Дай нам руку в непогоду,
 Помоги в немой борьбе!

Не твоих ли звуков сладость
 Вдохновляла в те года?
 Не твоя ли, Пушкин, радость
 Окрыляла нас тогда?

Вот зачем такой знакомый
 и родной для сердца звук —
 Имя Пушкинского Дома
 В Академии Наук.

Вот зачем, в часы заката
 Уходя в ночную тьму,
 С белой площади Сената³
 Тихо кланяюсь ему.

1921

КОММЕНТАРИИ

1
Пушкинский Дом — Институт русской литературы Академии наук СССР (ИРЛИ), литературоведческое научно-исследовательское учреждение. Находится в Ленинграде. Основан в 1905 г. как музейно-мемориальный и источниковедческий центр пушкиноведения

2
Сфинкс и всадник бронзовый... — имеются в виду скульптура на берегу Невы, изображающая двух сфинксов, и памятник Петру I, на котором царь изображён сидящим на коне

3
площадь Сената — *з.д.*: Сенатская площадь, одна из площадей Ленинграда

Рассказы об искусстве

К. С. Станиславский и театральные художники

К. С. Станиславский
 (1863—1938)



Рядом со старым зданием Московского Художественного академического театра¹ находится музей этого театра. Здесь собраны бесценные реликвии русской и советской театральной культуры и среди них — знаменитые режиссёрские планы К. С. Станиславского к пьесам А. П. Чехова, Г. Ибсена, В. Шекспира, его наброски мизансцен, макеты известных художников к первым постановкам пьес Чехова, эскизы декораций к спектаклям МХАТа...

Константин Сергеевич Станиславский вошёл в историю как великий реформатор сцены. Будучи выдающимся актёром, он создал систему актёрского творчества, известную во всём мире как «система Станиславского». Режиссёрское искусство Станиславского не только принесло ему мировую известность, но утвердило особое призвание русской режиссуры: быть не только идейным и творческим лидером театра, но быть и педагогом, от спектакля к спектаклю воспитывать актёров-единомышленников. Широко известны книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актёра над собой», ставшие настольными книгами для многих поколений актёров и режиссёров. Большое место в творческой деятельности Станиславского занимала и его работа с театральными художниками.

К. С. Станиславский вместе с В. И. Немировичем-Данченко² были создателями МХАТа. Московский Художественный театр открылся в октябре 1898 года премьерой пьесы А. К. Толстого³ «Царь Фёдор Иоаннович». Многое изменилось с тех пор в искусстве, в том числе и в искусстве театра и театральных художников. Сегодня некоторые макеты тех лет могут показаться наивными и старомодными, а иные эскизы —

более принадлежащими станковой живописи, нежели сценографии.

Но стоит только поместить эти работы в контекст истории — и всё встаёт на своё место, становится понятным их подлинно революционное значение в судьбах театрально-декорационного искусства.

Если идеи художника, его практика радикально измени-

переходами, с открытой или закрытой террасой, с видом на море и проч. Посреди сцены — гладкий, грязный театральный пол и несколько стульев по числу исполнителей... Если нужна дверь — её приставляли между кулисами; нужды нет⁴, что сверху, над дверью, остаётся дыра, пролёт... На сцене царил роскошный павильон (стиля) ампир



В. А. Симов.
Макет
декорации
к
пьесе
А. П. Чехова
«Вишнёвый
сад».
Первое
действие.

ли существовавшую ситуацию в искусстве; если они углубляют познание мира и человека; если оказываются долговечными в новых условиях, для новых поколений — то перед нами подлинный новатор. Таким и был К. С. Станиславский, сделавший для развития театрально-декорационного искусства неизмеримо много.

Какова же была ситуация в области оформления спектакля накануне возникновения Художественного театра? Вот что писал о ней К. С. Станиславский: «В то время декорационный вопрос в театре решался очень просто: задник, четыре-пять планов кулис арками, на которых написан дворцовый сад с ходами и

или рококо, писанный по трафарету, с полотняными дверями, шевелившимися при раскрытии или закрытии их...».

К этому стоит добавить, что новых декораций к новым спектаклям в те времена не делали, а пользовались так называемой «сборной декорацией»: один и тот же пейзаж переходил из пьесы Шекспира — в пьесу Ибсена, из трагедии — в фарс, его сменял «роскошный павильон стиля ампир», где играли пьесы авторов любых эпох.

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко в ряду главных своих реформ поставили задачу — для каждого спектакля будет изготовляться своя, индивидуальная декорация. И главное, чего они хотели достигнуть в оформлении спектакля, — правды жизни. Правды бытовой, психологической, социальной.

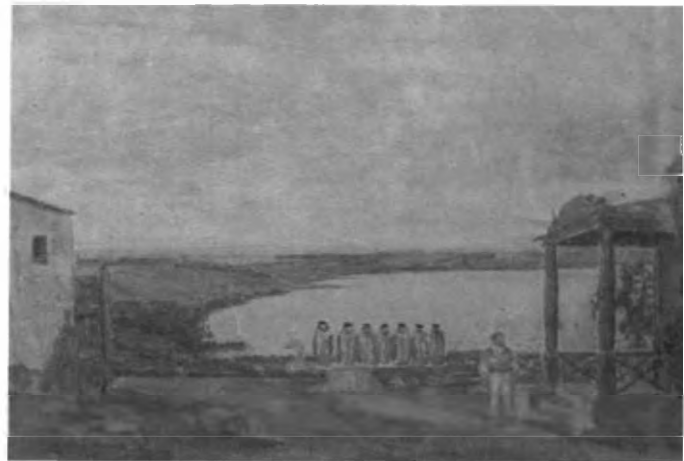
Эта задача потребовала радикального изменения характера театрально-декорационного искусства, отказа от



штампов, изобретения новых технических приёмов, новых принципов декорационного решения спектакля.

Уже в первом спектакле МХАТа «Царь Фёдор Иоаннович» зрителей поразила декорация сцены «На Язуе»: по диагонали сцены был построен деревянный мост. Он перекрывал собой маленькую речку — Язуу, у берегов которой стояли баржа и лодки. На мосту кипела жизнь, которой ранее не знал театр: продавали свои товары мелкие тор-

*В. А. Симов.
Макет
декорации
к
пьесе
А. П. Чехова
«Иванов».
Первое действие.*

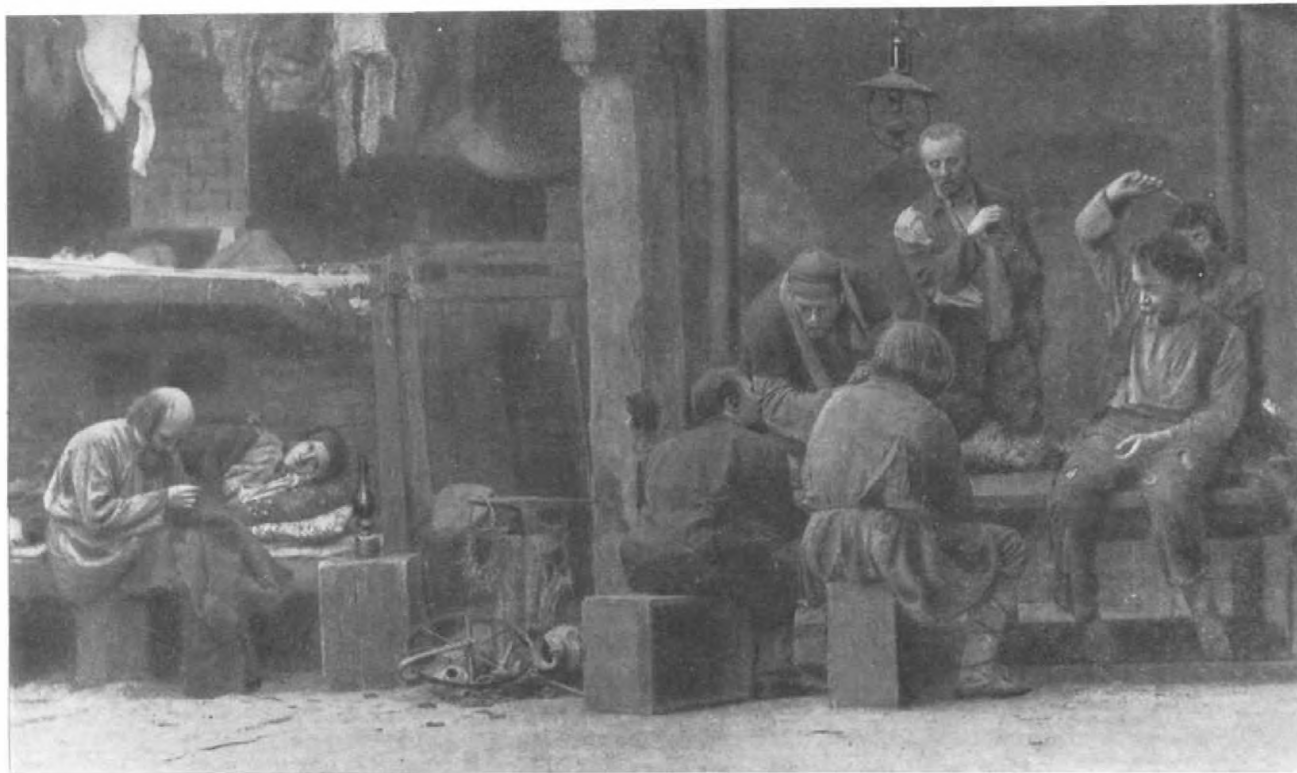


*Н. П. Крымов.
Эскиз декорации
к пьесе
А. Н. Островского
«Горячее сердце».*

говцы, толпились покупатели, вели разговоры солидные купцы, шли толпы нищих и странников, ссорились женщины, баржу разгружали грузчики, а за их работой наблюдал купец со своим семейством. Всё жило, кипело, дышало — каждый персонаж массовой сцены был индивидуальностью, а костюмы действующих лиц выглядели так, будто они принадлежали реальным людям, жившим в

*М. В. Добужинский.
Эскиз декорации
к
пьесе
И. С. Тургенева
«Месяц
в деревне».*





Сцена
из спектакля
«На дне»
А. М. Горького.
Художник
В. А. Симов.

России XVI века, о котором рассказывала пьеса.

Художником этого спектакля был Виктор Симов⁵. С его творчеством связана сценическая судьба всех премьер МХАТа первых восьми лет его существования, периода формирования режиссёрских, актёрских и сценографических принципов нового театра.

Главный принцип, главную цель своей работы в Художественном театре В. Симов сформулировал так: «Жизнь, — писал он, — прежде всего жизнь — наша, чужая, мрачная, ласковая, жестокая, возвышенная, тусклая, но — жизнь». И этому принципу он следовал неуклонно, будучи верным помощником и единомышленником Станиславского.

Поначалу Станиславский и Симов увлеклись возможностью включать в оформление спектакля подлинные вещи — старинные ткани и подлинную историческую утварь в «Царе Фёдоре Иоанновиче», натуральную солому, настоящие самовары и караван хлеба во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого и т. п. Однако вскоре они почувствовали, что подлинность вещи не должна стать самоцелью, да к тому же не всякая натуральная вещь выглядит на сцене подлинной. Исторический буквализм не стал главным в жизни МХАТа, ибо цель Станиславского была в другом — в подлинности, как он говорил, «жизни человеческого духа», в правде актёрского переживания, в точности социальных характеристик, в жизненности всей атмосферы спектакля.

Работа над драматургией А. П. Чехова помогла сформировать основные принципы

искусства Художественного театра.

«Чайка» Чехова была поставлена театром в конце первого сезона. Фотографии сохранили классическую теперь мизансцену первого акта: персонажи сидят спиной к залу естественно и свободно. Зритель как бы не существует — люди на сцене живут органической, доверенной жизнью. В чеховских спектаклях актёры окружали вещи, детали быта говорящие не только о том, чем заняты, о чём думают люди на сцене в данный момент, но и о том, что было вчера или час назад. Умение протянуть «нитку жизни» и «сейчас» во «вчера и завтра» Станиславский высоко ценил в работе Симова, отдавая дань его умению найти выразительную деталь, его знанию повседневного быта.

В спектаклях МХАТа родился не только принципиально новый характер ре-



Сцена из спектакля
«Бронепоезд 14-69»
В. В. Иванова.
Художник
В. А. Симов.

жиссуры, актёрской игры, но и оформления: на сцене появились как бы обжитые комнаты, воцарила тёплая, человеческая атмосфера. Но не только это.

Действие «Вишнёвого сада» Чехова начинается в одной из комнат усадьбы Гайевых. Это — бывшая детская, о чём напоминают оставшиеся среди прочей мебели детский маленький столик, стульчики, картины на стенах. Это — от прошлой жизни, власть которой так сильна над основными героями этой пьесы.

В последнем акте спектакля перед зрителем как будто бы та же самая декорация — те же стены, та же планировка. Но как всё изменилось! Со стен сняты картины, и они оголились. Комната загромо-

ждена тюками, ящиками: вишнёвый сад продан, навсегда уезжают хозяева ещё одного разорённого дворянского гнезда⁶. Высокие окна, в которые в первом акте заглядывали ветви цветущего дерева, наглухо закрыты ставнями. Декорация неуловимо напоминала... склеп. Был достигнут резкий, трагический контраст первому действию.

В этом спектакле Художественный театр создал сильную и точную «метаморфозу жизни». И в дальнейшем он всё настойчивее и смелее искал обобщений.

Драматургия М. Горького принесла в театр новые идеи, новый жизненный материал, создала новых героев. В спектакле «На дне» театр воспроизводил жизнь самых низов общества. Быт на сцене присутствовал. Но здесь не было уюта, обаяния быта, которые так искусно создал Симов в прошлых своих спектаклях. Здесь жили люди, лишённые

элементарных жизненных благ. В декорациях не было свежих, ярких красок — всё сливалось в сероватой гамме. «Бывших» людей окружали бывшие вещи...

Так в первые годы существования МХАТа выработались и принципы работы Станиславского в области оформления спектакля, его основные требования к художнику, новое понимание задач театрально-декорационного искусства.

Впервые театральный художник стал включаться в работу над пьесой одновременно с постановщиком — он присутствовал во время читки пьесы, на репетициях. Он становился как бы сорежиссёром спектакля, одним из основных интерпретаторов драматургического произведения.

Особенно высоко ценил Станиславский в театральном художнике (как и в актёре) чувство жизни, наблюдательность, умение фантазировать,



не отрываясь от действительности.

Станиславский требовал от художника умения провести через оформление пьесы её идею, её «сверхзадачу»⁷.

Этому же был посвящён труд режиссёра, актёров и других участников постановки. Требование художественной цельности спектакля, единства понимания пьесы, её истолкования, единства средств, которыми это понимание выражается во всех компонентах спектакля, — вот едва ли не самое высшее достижение великого русского режиссёра.

Эти новые принципы закономерно привели к открытиям непосредственно в сфере сценографии:

в спектаклях МХАТа была как бы разрушена плоскость театральных подмостков, тот самый «гладкий, грязный театральный пол», о котором писал Станиславский. Оформление стало строиться не

только по горизонтали, но и по вертикали;

в декорациях стал использоваться не только первый план сцены, но и второй, третий и следующие планы; действие стало охватывать всю глубину сценической площадки;

новое применение нашёл свет: вместо ровного, искусственного освещения всей сцены театральными прожекторами стало применяться жизненно мотивированное освещение, одной из целей которого было создание атмосферы, настроения на сцене;

была осознана и реализована связь декорации и костюма, их историческое, стилевое, психологическое единство.

Говоря о новаторском значении идей и практической работы Станиславского в сфере оформления спектакля, нужно сказать ещё об одном принципе его творчества, который прошёл через всю его жизнь, через всю работу в

Сцена из спектакля «Женитьба Фигаро» П. Бомарше. Художник А. Я. Головин.

Г. Крэг. Рисунок к пьесе В. Шекспира «Гамлет»



Художественном театре. Этот принцип — постоянное искание нового, стремление к неизведанному, способность резко менять направление поисков, но всегда идти к главной цели — постижению правды жизни.

Добившись вместе с В. Симоным максимальной достоверности в воссоздании быта на сцене, Станиславский вдруг резко меняет направление поиска. В сезоне 1906—1907 годов он обращается к новому для МХАТа типу пьесы, приняв к постановке «Жизнь Человека» Л. Н. Андреева⁸. Станиславский искал высшую, одухотворённую сценическую правду, искал новый уровень обобщений. И он привлекает к работе новых художников. Символическая драма Андреева давала схему, контур жизни человека — любого, каждого, человека вообще. Для работы над спектаклем Станиславский пригласил молодого художника Владимира Егорова⁹, который вместо привычных для МХАТа бытовых декораций предложил именно схему, контур их — этот контур был сделан из цветных верёвок, отчётливо читался на фоне чёрного бархата.

Вместе с Егоровым Станиславский начал работу над сказкой М. Матерлинка «Синяя птица». Ставя эту философскую сказку (спектакль «Синяя птица» до сих пор сохраняется в репертуаре МХАТа), Станиславский требовал от художника, чтобы декорации были столь же нематериальны и причудливы, как сон, но чтобы это был сон ребёнка — с его чистотой, наивностью, безудержной фантазией.

Стремление к высокой мере обобщённости, к поэтической символике на сцене было продиктовано и приглашение для постановки и оформления «Гамлета» В. Шекспира в

1912 году оригинального философа театра, английского художника Гордона Крэга.

Станиславский приглашает во МХАТ ведущих мастеров художественной группировки «Мир искусства»¹⁰ Александра Бенуа¹¹ и Мстислава Добужинского¹². С Добужинским он ставит «Месяц в деревне» И. С. Тургенева. Станиславского привлекало в этом художнике тонкое ощущение стиля — особенностей уклада жизни, быта, — русской усадьбы¹³ 30—50-х годов XIX века, знание старого быта, умение передать особое настроение спокойствия, неизменности жизни, высочайшее живописное мастерство.

После Великой Октябрьской социалистической революции искания Станиславского обретают новую, прочную основу. Внутренняя близость великого революционного перелома в жизни России демократическим, прогрессивным позициям МХАТа была очевидна. Новые идеи, новые герои ждали своего воплощения. МХАТ не мог пройти мимо них, ибо главным, программным принципом театра было воссоздание жизни, её правды. Но пьесы о новой действительности появились позднее, а пока театр искал созвучия Революции в великих творениях классической литературы. Станиславский продолжает работать над классикой. «Горячее сердце» А. Н. Островского¹⁴ он ставит вместе с глубоким и тонким пейзажистом Николаем Крымовым¹⁵, который создал озорные, заострённые и в то же время предельно жизненные декорации к комедии Островского.

Первой пьесой, где революционный народ появляется на сцене Художественного театра, была пьеса В. В. Иванова¹⁶ «Бронепоезд 14—69». Художником этого спектакля Станиславский вновь приглашает В. А. Симова.

Самая знаменитая сцена спектакля — это, вероятно, сцена «На колокольне». Место действия в пьесе поначалу не было — был митинг на площади. Но Станиславский предложил трибуной этого народного митинга сделать крышу и колокольню маленькой сельской церкви. И вот перед зрителем облепленная людьми церквушка, горячие речи звучат с колокольни, необычное место действия подсказывает, что и вся площадь внизу, которую зритель не видит, заполнена народом...

В своих постановках Станиславский всегда исходил из характера пьесы. Так драма В. Иванова требовала достоверности, точности быта. А поиски продолжались. И никогда они не были столь интенсивными, столь широкими. Станиславский приглашает в театр молодых, талантливых художников, очень разных, непохожих друг на друга. Он неудовлетворён достигнутым, экспериментирует, вместе с молодыми сценографами изобретает новые принципы оформления, новые технические приёмы.

За свою долгую жизнь Станиславский использовал, кажется, все возможные приёмы и формы декораций. В разных спектаклях он обращался к бытовой, достоверной декорации — и к сценографическим символам. Он вводил на сцене натуральные вещи — и одним из первых применил световые проекции. Использовал эффекты чёрного бархата — и ставил спектакли в ширмах, широко и разнообразно работал с живописной декорацией. Казалось бы, испытано всё и ничего нового изобрести невозможно.

Но именно в последние годы своей жизни Станиславский выдвигает идею удивительной новизны и сложности, — идею «исчезающей декорации». Считая актёра

главным лицом в театре, он хотел, чтобы художник средствами цвета, композиции, света сконцентрировал всё внимание зрителя именно на актёре. Он хотел, чтобы то, что непосредственно окружает актёра, было дано объёмно, чётко, а более удалённые от него зоны сцены, зоны декорации, как бы исчезали, растворялись, сливались бы в некий общий, нейтральный фон.

Последняя сценографическая идея Станиславского была одной из многих театральных идей, давших мощный толчок развитию современного театрально-декорационного искусства. И сегодня эти идеи живут в советском театре, в творчестве художников.

А. Михайлова

Окончание в следующем номере.

КОММЕНТАРИИ

1
старое здание МХАТа — здание в проезде Художественного театра; в 1973 году МХАТ получил новое здание на Тверском бульваре. В старом здании после его реставрации также будут идти спектакли

2
Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943) — выдающийся советский режиссёр и театральный деятель, народный артист СССР

3
Толстой Алексéй Константинович (1817—1875) — русский писатель, автор исторических романов и пьес

4
нужды нет — *эд.*: неважно, ничего

5
Симов Виктор Андрéевич (1858—1935) — известный советский декоратор, заслуженный деятель искусств РСФСР

6
дворянское гнездó (*фраз.*) — *эд.*: дом помещика с особым укладом жизни, характерным для помещного дворянства

7
«сверхзадача» (выражение **К. С. Станиславского**) — высшая цель, задача, которую режиссёр ставит перед создателями спектакля

8
Андрéев Леонид Николаéвич (1871—1919) — известный русский писатель. Наиболее известные произведения: «Рассказ о семи повешенных», «Жизнь человека», «Дни нашей жизни»

9
Егóров Владимир Евгéньевич (1878—1960) — советский художник театра и кино, народный художник РСФСР

10
«Мир искусства» — русское художественное объединение, которое оформилось в конце 80-х годов XIX века в Петербурге; возглавляли объединение А. Н. Бенуа и С. П. Дягилев

11
Бенуа Александр Николаéвич (1870—1960) — известный русский художник, критик и историк искусства, музейный деятель

12
Добужинский Мстислав Валерьянович (1875—1957) — известный русский художник, график, театральный художник

13
усадьба — *см.*: дворянское гнездо

14
Островский Александр Николаéвич (1823—1886) — классик русской драматургии, отразивший в своих пьесах быт и нравы купечества в России XIX века

15
Крымов Николай Петрович (1884—1958) — известный советский живописец-пейзажист, народный художник РСФСР

16
Иванов Всеволод Вячеславович (1895—1963) — известный советский писатель, отразивший в ряде своих произведений тему гражданской войны в России в 1918—1920 годах

Материалы МАПРЯЛ

Программа IV Международной олимпиады школьников по русскому языку

Группы участников

Участники Олимпиады будут соревноваться по двум основным группам:

группа А — младшие школьники в возрасте до 15 лет включительно;
группа Б — старшие школьники в возрасте старше 15 лет.

Каждая из этих двух групп, в свою очередь, делится на подгруппы в зависимости от общего количества часов изучения русского языка.

Младшие школьники:

А₁ — 50—250 часов;
А₂ — 251—500 часов;
А₃ — 501—750 часов;
А₄ — 751—1200 часов и более.

Старшие школьники:

Б₁ — 75—250 часов;
Б₂ — 251—600 часов;
Б₃ — 601—900 часов;
Б₄ — 901—1200 часов и более.

Программные требования

Программа IV Международной олимпиады школьников предусматривает проверку владения русским

языком. Программа IV Международной олимпиады школьников по русскому языку составлена сотрудниками школьного сектора Института русского языка имени А. С. Пушкина под руководством кандидата педагогических наук М. Н. Вяത്യотнева. При разработке программы были проанализированы учебники русского языка для зарубежных школ, учтён многолетний опыт проведения национальных и международных олимпиад по русскому языку, а также реализованы многие пожелания зарубежных школьников и их учителей.