

## 20 век

Авторы: В. В. Иванов

### 20 век

#### 1900–10-е годы



Сцена из спектакля «Царь Фёдор Иоаннович» А.К. Толстого. МХТ. Фёдор – И.М. Москвин, Ирина – О.Л. Книппер.

С основанием в 1898 К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко Московского Художественно-Общедоступного театра (с 1901 Московский Художественный театр, МХТ) начался новый этап в истории рус. драматической сцены. Реформа рус. национального театра, предполагавшая независимость его общественного и художественного служения от антрепренёрского диктата и от гос. опеки, претворяла в контексте национальной традиции новейшие достижения западноевропейской сценографии («научный» историзм Мейнингенского театра Л. Кронекка, натурализм парижского Свободного театра А. Антуана). Уже в первом спектакле («Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого, 1898) мощно заявила о себе режиссура как новый вид театрального авторства; но определяющими стали постановки пьес А. П.

Чехова («Чайка», 1898; «Дядя Ваня», 1899; «Три сестры», 1901; «Вишнёвый сад», 1904), в которых были открыты новые слагаемые сценического целого: подтекст, пауза, атмосфера, настроение. Отказываясь от рутинной театральности, Станиславский и Немирович-Данченко искали «сценизм жизни». Из стремления передать напряжённый ритм современности возникла и «общественно-политическая линия», представленная «Доктором Штокманом» Г. Ибсена (1900) и пьесами М. Горького («На дне», «Мещане», обе 1902). В репертуар МХТ также вошли драмы Л. Н. Толстого и Л. Н. Андреева. Расширяя границы своих возможностей, МХТ пришёл к трагическим спектаклям по романам Ф. М. Достоевского: «Братья Карамазовы» (1910) и «Николай Ставрогин» (1913, по «Бесам»). При всей внутренней противоречивости программной для европейского театрального символизма стала совместная постановка Г. Э. Г. Крэггом и Станиславским «Гамлета» Шекспира (1911). На основе новой методики актёрского творчества, объединявшей технические и этические аспекты (впоследствии сложившейся в систему Станиславского), сформировалась уникальная труппа: О. Л. Книппер-Чехова, И. М. Москвин, В. Э. Мейерхольд, М. Г. Савицкая, М. П. Лилина, М. Ф. Андреева, В. В. Лужский, А. Р. Артём, В. И. Качалов, А. Л. Вишневский и др. Из недр Художественного театра вышла целая плеяда режиссёров. Но если одни стали пропагандистами идей Станиславского и Немировича-Данченко, то другие принялись не менее активно оппонировать им. В числе последних центральное положение занял Мейерхольд. Среди его новаторских спектаклей в петерб. Театре В. Ф. Комиссаржевской (1906–07) были как утверждавшие сценический символизм («Сестра Беатриса» М. Метерлинка, «Гедда Габлер» Ибсена, и др.), так и пародировавшие его («Балаганчик» А. А. Блока). Мейерхольд, придя в 1908 в Александринский театр (среди постановок: «Дон Жуан» Мольера, 1910, «Гроза» Островского, 1916, «Маскарад» Лермонтова, 1917), выступил с

программой «театрального традиционализма», которая предполагала обращение к опыту «истинно театральных эпох» – Возрождения и барокко, выдвигала на первый план актёра-гистриона, наследника бродячих комедиантов, владеющего искусством смены масок, и была полемически заострена против сложившихся навыков совр. сцены. Реформа императорской сцены была поддержана молодой частью труппы и с трудом находила понимание у корифеев. Параллельно с казённой сценой Мейерхольд под псевдонимом Доктор Дапертутто вёл лабораторную работу в студийных, в т. ч. и домашних, любительских спектаклях (Студия на Бородинской, Дом интермедий и др.), где уделял преимущественное внимание воспитанию нового актёра на материале итальянской комедии масок, рус. балагана, пантомимы. Традиционалистскими и стилизаторскими исканиями были отмечены спектакли Н. Н. Евреинова (основал с Н. В. Дризенем в 1907 в С.-Петербурге Старинный театр, который в 1907–08 и 1911–1912 показывал средневековые мистерии, моралите, фарсы), Ф. Ф. Комиссаржевского (Театр Незлобина, 1910–12; Малый театр, 1913; Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, 1914–18). Формирование института режиссуры изменило положение художника, который всё чаще становился соавтором спектакля.



А.А. Экстер. Эскиз костюма царя Ирода к спектаклю «Саломея» О. Уайльда. Камерный театр. 1916.

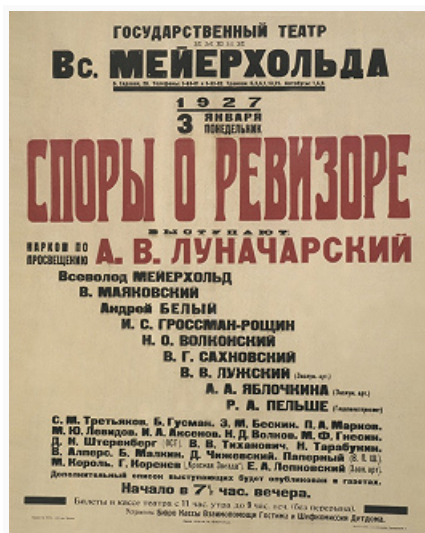
В столицах значительно увеличилось количество театров разл. организационных форм и худож. пристрастий. В 1912 Станиславским и Л. А. Сулержицким была организована 1-я Студия МХТ, с деятельностью которой связаны имена Е. Б. Вахтангова и М. А. Чехова, развивавших и переосмысливавших идеи Станиславского. В 1914 были открыты Студия Вахтангова и Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, в 1916 – 2-я Студия МХТ под руководством В. Л. Мчеделова. В 1913 в Москве был создан Свободный театр К. А. Марджанова, а в 1914 один из режиссёров этого театра, А. Я. Таиров, с группой молодых актёров основал Камерный театр.

В 1910-х гг. получил развитие театр «малых форм». В 1912 только в Москве и С.-Петербурге одновременно работали ок. 125 кабаре и театров миниатюр. Появление их отчасти можно объяснить кризисом общенациональных институтов и нарастающим дроблением рус. общества на социокультурные группы. Артистические кабаре («Летучая мышь» в Москве, «Привал комедиантов» в С.-Петербурге) и театры миниатюр («Кривое зеркало» А. Р. Кугеля) в своих пародиях, травестиях, бурлесках

расшатывали эстетические каноны и в то же время служили лабораториями, где опробовались новые театральные формы.

Существующая театральная практика была подвергнута радикальной критике в спектаклях «Первого в мире футуристов театра»: трагедии В. В. Маяковского «Владимир Маяковский» и опере А. Е. Кручёных и М. В. Матюшина «Победа над солнцем» в оформлении К. С. Малевича (обе 1913).

В период кризиса традиционных ценностей требовалось по-новому ответить на вопросы: «что есть театр» и «что есть спектакль»; эти темы широко обсуждались, создавались манифесты и теоретические труды: программный сборник русского театрального модернизма «Театр. Книга о новом театре» (1908) со статьями Мейерхольда, В. Я. Брюсова, Г. И. Чулкова, А. Белого, А. В. Луначарского и др.; «Введение в монодраму» (1909) и «Театр как таковой» (1912) Евреинова; «О театре» Мейерхольда (1913); «Человек на сцене», «Художественные отклики»



Афиша диспута о спектакле

В.Э. Мейерхольда «Ревизор». 1927.

(обе 1912), «Выразительное слово», «Выразительный человек» (обе 1913), «Отклики театра» (1914) С. М. Волконского.

### 1917–30-е годы

Февр. революция 1917 выдвинула лозунг независимости, нейтральности и автономии театра. Была отменена цензура. Встал вопрос об изменении системы управления государственными (быв. императорскими) театрами. После окт. 1917 театры были отнесены к ведению Народного комиссариата просвещения. Утверждённый в 1919 декрет «Об объединении театрального дела» упорядочил структуру гос. руководства театром. Был образован Театральный отдел (ТЕО) Наркомпроса. В деятельности возглавившего ТЕО Мейерхольда худож. радикализм был подкреплён радикализмом политическим. Однако быв. императорские театры, Художественный театр, Камерный театр и др. были выведены из-

под его руководства и объединены в Управление гос. академических театров (УГАТ). Введённое в 1919 почётное звание «академический театр» тогда же было присвоено 6 старейшим театрам страны: Большому, Малому и Художественному в Москве; Александринскому, Мариинскому и Михайловскому в Петрограде.

Для 1920-х гг. характерна борьба театральных направлений, за каждым из которых стояли крупные худож. достижения. Возглавляя «левый фланг» искусства, Мейерхольд выдвинул программу «Театрального Октября». Сценическое выражение эти идеи получили в деятельности Театра РСФСР 1-го: «Зори» Э. Верхарна (1920) и 2-я редакция «Мистерии-буфф» Маяковского (1921), где задачи политической пропаганды смыкались с традициями балаганного шутовства и цирковой клоунады. В спектаклях Мейерхольда «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка (1922, Театр Актёра) и «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина (1922, Театр ГИТИС) был впервые опробован метод сценического конструктивизма. Начиная с «Ревизора» Гоголя (1926) в творчестве Мейерхольда нарастали трагические мотивы. Революционный смысл его режиссуры раскрывался в широком контексте общеевропейской борьбы с ренессансной сценой-коробкой, которая, в свою очередь, далеко не исчерпала своих исторических ресурсов и завоёвывала новых защитников и идеологов, самым крупным из которых был Таиров. Чуждый политизации искусства, режиссёр добился успеха как в создании трагического спектакля, пробившись сквозь классицистическую пьесу Расина к архаическим основам античного мифа («Федра», 1922; А. Г. Коонен в гл. роли), так и в арлекинаде («Принцесса Брамбилла» по Э. Т. А. Гофману, 1920, «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока, 1922). Отрицая «средние» жанры, Таиров устремился к крайним и «чистым» жанрам – мистерии, трагедии и комедии, в которых выплёмкивались патетические кульминации бытия, где преобладали не чувства, а страсти. Таиров противопоставлял свою худож. программу как натуралистическому театру, так и принципам «условного театра», выдвинутым Мейерхольдом, стремился объединить все элементы сценического искусства – слово, музыку, пантомиму и танец – в новом синтезе, позволяющем добиться предельной эмоциональной насыщенности, яркости и худож. цельности представления. Завоевания системы Станиславского и эстетические открытия Мейерхольда синтезировала режиссура Вахтангова, утвердившая гротеск как универсальный худож. метод построения образа: «Эрик XIV» Ю. А. Стриндберга (1-я Студия МХТ, 1921), «Гадибук» С. Ан-ского («Габима», 1922), «Принцесса Турандот» К. Гоцци (3-я Студия МХТ, 1922). Линию трагического гротеска продолжил М. А. Чехов, возглавивший 1-ю Студию, в 1924 преобразованную во МХАТ 2-й:

«Гамлет» Шекспира (1924), «Петербург» по одноимённому роману А. Белого (1925), «Дело» А. В. Сухово-Кобылина (1927).

Усилиям радикальной режиссуры противостояли попытки сохранить классическое наследие в ситуации «крушения гуманизма», утвердить романтическую традицию. Одним из характерных явлений стал Большой драматический театр (БДТ), открытый в Петрограде (1919) при непосредственном участии А. А. Блока, М. Горького, М. Ф. Андреевой.



Сцена из спектакля «Принцесса Турандот» К. Гоцци в постановке Е.Б. Вахтангова.

К сер. 1920-х гг. после художественно-идеологической модернизации, связанной как с приобретениями, так и с потерями, во многом восстановили утраченные позиции академические театры. Наиболее влиятельным стал МХАТ с его обновлённым психологизмом («Горячее сердце» А. Н. Островского, «Дни Турбиных» М. А. Булгакова – оба 1926, «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше, 1927). Громко заявило о себе второе поколение актёров МХАТа: А. К. Тарасова, О. Н. Андровская, К. Н. Еланская, А. П. Зуева, Н. П. Баталов, Н. П. Хмелёв, Б. Г. Добронравов, Б. Н. Ливанов, В. Я. Станицын, М. И. Прудкин, А. Н. Грибов, М. М. Яншин и др. Тогда же началась «советизация» театров, прежде

всего связанная с утверждением советской драматургии, вырабатывавшей канон «правильного» отражения революционного преобразования страны. Ключевыми событиями в этом процессе стали спектакли: «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского (Театр им. МГСПС, 1925, реж. Е. О. Любимов-Ланской), «Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина (Театр им. Евг. Вахтангова, 1925, реж. А. Д. Попов), «Любовь Яровая» К. А. Тренёва (Малый театр, 1926, режиссёры И. С. Платон, Л. М. Прозоровский), «Бронепоезд 14-69» В. В. Иванова (МХАТ, 1927, реж. И. Я. Судаков), «Разлом» Б. А. Лавренёва (БДТ, 1927, реж. К. К. Тверской). Сатирические тенденции в драматургии привели к возникновению выдающихся спектаклей Мейерхольда – «Мандат» Н. Р. Эрдмана (1925), «Клоп» (1929) и «Баня» (1930) Маяковского. Но уже тогда сама возможность сатиры в советском обществе ставилась под сомнение руководящими идеологами.

В 1920–30-е гг. возникло много новых театров. Советская власть видела в театре инструмент просвещения, агитации и пропаганды, а смысл его деятельности – в обслуживании культурных потребностей населения, что вело к делению аудитории по общественным, возрастным, региональным, ведомственным и др. признакам и к соответствующей специализации театральных трупп. Так, в Москве возникли 1-й Рабочий театр Пролеткульта (1920), Театр для детей (1921, с 1936 Центральный детский театр, ныне Российский академический молодёжный театр), Театр юного зрителя (1927), ТРАМ (1927, впоследствии Театр им. Ленинского комсомола, ныне театр «Ленком»), Театр им. МГСПС (1923, ныне Театр им. Моссовета), Центральный театр Красной Армии (1929, с 1951 Центральный театр Советской Армии, ныне Центральный театр Российской Армии) и др.; в Петрограде (затем Ленинграде) – «Арена Пролеткульта» (1918), Театр юных зрителей (1921), Новый театр (1933, с 1953 – Театр им. Ленсовета), ТРАМ (1925; после объединения в 1936 с Красным театром получил название Ленинградский театр им. Ленинского комсомола, 1936; с 1991 – Санкт-Петербургский театр «Балтийский дом») и др.

В 1920-е гг. нац. театр (башкирский, удмуртский, марийский, мордовский, якутский, карельский, коми, бурятский, дагестанский, кабардино-балкарский, североосетинский, чечено-ингушский и др.), прежде существовавший в



лучшем случае в качестве любительских кружков, при активной поддержке государства стремительно профессионализировался. При этом вольно и невольно нац. труппы следовали более зрелой выработанной модели рус. театра, нередко упуская возможности нац. специфики. Уникальным явлением стало возникновение в Москве двух крупнейших театров, рождённых еврейской двуязычной культурой. Театр «Габима» ставил спектакли на иврите и пользовался покровительством Станиславского. В судьбе «Габимы» воплотилась утопия «библейского театра», которая встретила сочувственную поддержку мн. деятелей рус. сцены. Вахтангов, руководивший труппой в 1918–22, поставил здесь «Гадибук» С. Ан-ского (1922) – один из шедевров мирового режиссёрского искусства. С другой стороны, Гос. еврейский театр (ГОСЕТ), ставивший спектакли на идиш, оказался близок мейерхольдовским исканиям и соединил отвлечённость авангарда со стихией нац. жизни, а гротесковый стиль театрального мышления сближал главного режиссёра труппы А. М. Грановского с вахтанговским «фантастическим реализмом». В 1931 в Москве появилась ещё одна уникальная труппа – «Индо-ромэнский театр-студия» (ныне цыганский театр «Ромэн»), где традиции и колорит нац. искусства, щедрая музыкальность, песенное и танцевальное мастерство слились с совр. театрально-эстетическими принципами.

Если во 2-й пол. 1920-х гг. на смену борьбе театральных направлений пришла пора «стабилизации стилей», то 1930-е гг. протекали под знаком выработки единого метода (стиля), который получил название «социалистического реализма». В основу его были положены идейное единство, народность, социальный оптимизм. Прошедшая в сер. 1930-х гг. дискуссия о формализме утвердила культ общедоступности, понятности, простоты. Выводы из неё были сделаны не только эстетические. В 1936 закрыт МХАТ 2-й, в 1938 – Театр им. Мейерхольда. Сам Мейерхольд арестован (1939) и затем расстрелян (1940). Камерный театр был обескровлен слиянием с Реалистическим театром (1938).

Однако и в рамках складывавшегося соцреалистического канона театр сумел добиться крупных успехов. Одним из достижений стала «Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского в Камерном театре (1933), где Таиров истолковал революцию как новую космогонию. В 1930-х гг. появились пьесы, посвящённые теме индустриальных преобразований в стране, образу молодого современника: в Театре Революции А. Д. Попов поставил «Поэму о топоре» (1932) и «После бала» (1934) Н. Ф. Погодина, А. М. Лобанов – «Таню» А. Н. Арбузова (1939); во МХАТе И. Я. Судаков – «Платона Кречета» А. Е. Корнейчука (1935); в Театре им. Моссовета Ю. А. Завадский – «Машеньку» А. Н. Афиногенова (1941); Н. В. Петров в Ленинградском академическом театре драмы (1931) и Н. И. Соболевичев-Самарин в Нижегородском театре (1932) – «Страх» Афиногенова. Широко ставились пьесы Горького, который трактовался властью как основоположник социалистического реализма. Среди лучших постановок классики – пьесы А. Н. Островского; «Король Лир» Шекспира (1935) и «Уриель Акоста» К. Гуцкова (1940) в ГОСЕТе.

Если в 1918 на территории России было 250 театров, то к сезону 1933/34 число театров в СССР достигло 587, а в 1940 превысило 1000. Театральное искусство России и союзных республик развивалось в тесной взаимосвязи. В республиках организовывались новые профессиональные коллективы, многие из которых достигли высокого худож. уровня, определив дальнейшие пути развития советского театра: Театр им. Г. Сундукяна в Армении; Театр им. Шота Руставели, Театр им. К. А. Марджанишвили в Грузии; Театр им. И. Я. Франко, «Березиль» (позднее – Театр им. Т. Г. Шевченко), Киевский театр им. Леси Украинки на Украине, и др. Среди крупнейших деятелей театра: А. В. Ахметели, А. М. Бучма, М. М. Крушельницкий, В. И. Голубок, А. С. Курбас, А. А. Хорава, Г. П. Юра.

Спектаклями, закреплявшими лидерство Художественного театра, стали постановки Немировича-Данченко: от «Блокады» В. В. Иванова (1929) до «Трёх сестёр» Чехова (1940). Художественный авторитет МХАТа, подкреплённый популярностью системы Станиславского, согласно общей тенденции во всех областях жизни определять «единственно верное» учение, был возведён властью в обязательную норму; так возник феномен «мхатизации» советских театров.

## **Русский театр в эмиграции**

Актёры, оказавшиеся в эмиграции, создавали рус. труппы, среди которых – Пражская группа Художественного театра, руководимая М. Н. Германовой (1922– 1927), а затем В. М. Греч и П. А. Павловым; Русский театр (Париж, 1936– 1938); Камерный театр Е. Н. Рожиной-Инсаровой (Рига, 1924–25); Театр русской драмы в Риге, которым с 1925 по 1940 руководил Р. А. Унгерн. Репертуар и эстетика этих трупп по преимуществу следовали тем образцам, которые сложились в доэмигрантский период. Попытки вырваться за рамки привычного редко приводили к творческим успехам.

Существенную роль рус. режиссёры сыграли в реформировании европейского и американского театра, а также в адаптации рус. опыта к западной системе воспитания актёра. В многообразной режиссёрской деятельности Ф. Ф. Комиссаржевского следует отметить прежде всего чеховский (1925–26) и шекспировский (1932–39) циклы в английских театрах. Р. В. Болеславский стал проводником идей Станиславского в США (The Neighbourhood Playhouse, 1923–24; American Laboratory Theatre, 1925–30). М. А. Чехов открыл студию в Дартингтоне (1936–38, Англия), где разрабатывал технику актёра, которой впоследствии обучал звёзд Голливуда. Ю. Л. Ракитин на протяжении 1920–30-х гг., будучи режиссёром белградского Национального театра, осуществлял реформу сербской сцены. Н. О. Массалитинов, с 1925 руководивший Народным театром в Софии, стал одним из крупнейших деятелей болгарской сцены.

## **Великая Отечественная война и первые послевоенные годы**

В годы Вел. Отеч. войны мн. театры были эвакуированы, создавались фронтовые театры и бригады артистов. Наряду с рус. классикой («Последняя жертва» Островского, МХАТ, 1944; «Правда – хорошо, а счастье лучше» Островского, Малый театр, 1941; «Чайка» Чехова в постановке Таирова, Камерный театр, 1944) широко шли патриотические совр. пьесы: «Русские люди» К. М. Симонова, «Нашествие» Л. М. Леонова, «Фронт» Корнейчука. Перед лицом внешней опасности изменился характер исторических спектаклей. Прошлое рассматривалось по преимуществу не как арена классово-политической борьбы, но как пространство единения народа под водительством «Великого государя» (так называлась пьеса В. А. Соловьёва, поставленная в 1945 в Ленинградском театре драмы им. А. С. Пушкина и Театре им. Евг. Вахтангова). В 1942 в осаждённом Ленинграде был создан Блокадный театр (с 1959 – Театр им. В. Ф. Комиссаржевской), в 1944 открыт Малый драматический театр.

В первые послевоенные годы ставились пьесы, посвящённые героям Вел. Отеч. войны («Победители» Б. Ф. Чирскова, 1946, Ленинградский театр драмы им. А. С. Пушкина, реж. В. П. Кожич; «Молодая гвардия» по А. А. Фадееву, 1947, Московский театр драмы, реж. Н. П. Охлопков). Каноны соцреализма перестали казаться незыблемыми. Новые худож. веяния нашли отражение в спектаклях Таирова («Старик» Горького, Камерный театр, 1946) и Лобанова, чьи постановки в Московском театре им. М. Н. Ермоловой – «Старые друзья» Л. А. Малюгина и «Бешеные деньги» Островского (обе 1945), «Спутники» по В. Ф. Пановой (1947), «Счастье» по

П. А. Павленко (1948), «Дачники» Горького (1949) – предвосхищали тенденции последующего десятилетия. Ответом на попытку вольного дыхания общества, познавшего победу над фашизмом, стала новая волна советизации театра: кампания «по борьбе с космополитизмом», убийство С. М. Михоэлса (1948), закрытие ГОСЕТа (1949) и Камерного театра (1950).

## 2-я половина 20 века



Сцена из спектакля «Голый король» Е.Л. Шварца. Театр «Современник».

Архив театра «Современник», Москва

Перемены середины 1950-х гг., связанные с развенчанием «культы личности» и освобождением общества от наиболее тяжёлых форм тоталитаризма, дали театрам новый творческий импульс, привели к формированию театрального нонконформизма в широком эстетическом диапазоне. Традиция политического театра Мейерхольда – Маяковского была актуализирована в спектаклях Московского театра сатиры «Баня» (1953) и «Клоп» (1955), поставленных В. Н. Плучеком. До эмблематической ясности ситуация рубежа эпох была доведена Охлопковым в «Гамлете» Шекспира (Театр им. Вл. Маяковского, 1954). Трагической и романтической направленностью были отмечены спектакли, поставленные Л. С. Вивьеном в Ленинградском театре драмы им. А. С. Пушкина («На дне» Горького, 1956; «Бег» Булгакова, 1958; «Маленькие трагедии» Пушкина, 1962). Традиции 20-х гг. воскресали в

том синтезе визуальных форм, который предлагал Н. П. Акимов. Его талант философствующего сатирика с наибольшей силой реализовался в спектаклях Ленинградского театра комедии по пьесам Е. Л. Шварца: «Тень» (1940, 1960), «Обыкновенное чудо» (1956), «Дракон» (1962). Выдающиеся спектакли поставили Ю. А. Завадский («Маскарад» Лермонтова, Театр им. Моссовета, 1952, новая ред. – 1963, в гл. роли Н. Д. Мордвинов), М. Н. Кедров («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого, МХАТ, 1951), Б. И. Равенских («Власть тьмы» Л. Н. Толстого, Малый театр, 1956, в роли Акима И. В. Ильинский), Л. Е. Хейфец («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, ЦТСА, 1966, в роли Иоанна Грозного А. А. Попов) и др.



Сцена из спектакля «История лошади» (по «Холстомеру» Л.Н. Толстого). БДТ.

Архив Малого драматического

Система Станиславского была воспринята молодыми режиссёрами как источник новой правды о человеке и обществе, которая приняла теперь вид театрального неореализма. Творческие принципы А. В. Эфроса формировались в процессе постановок пьес В. С. Розова в ЦДТ («В добрый час!», 1954, «В поисках радости», 1957, «Неравный бой», 1960, «Перед ужином», 1962). В последующие годы в спектаклях по русской и зарубежной классике Эфрос прошёл путь от социально обусловленного психологизма и критики общественного устройства к лирико-философскому постижению трагизма человеческой судьбы: «Мой бедный Марат» А. Н. Арбузова, «Снимается кино» Э. С. Радзинского – оба 1965, Московский театр им. Ленинского комсомола; «Три сестры» А. П. Чехова (1967, новая ред. – 1982), «Дон Жуан» Мольера (1973), «Женитьба» Н. В. Гоголя (1975), «Месяц в деревне» Тургенева (1977) и др. – Театр на Малой Бронной. Открытие нового героя происходило в спектаклях Б. А.

театра – Театра Европы, Санкт-Петербург

Львова-Анохина по пьесам А. М. Володина и Л. Г. Зорина (ЦТСА). В 1956 возникла Студия молодых актёров (с 1957 – «Современник»). Опираясь на совр. драматургию, театр стремился к демократизму, воссозданию на сцене живого естественного человека. В споре с официальным искусством рождались спектакли «Вечно живые» Розова (1956), «Голый король» Шварца (1960), «Назначение» Володина (1963) и др.



Сцена из спектакля «Без вины виноватые» А.Н. Островского. Московский театр им. Евг. Вахтангова.



Сцена из спектакля «Братья и сёстры» по Ф.А. Абрамову. Ленинградский Малый драматический театр. Архив Малого драматического театра – Театра Европы, Санкт-Петербург

В сер. 1950-х гг. в Ленинграде в число ведущих режиссёров страны выдвинулся Г. А. Товстоногов. Событием театральной жизни стал поставленный им в Ленинградском театре драмы им. А. С. Пушкина спектакль «Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского (1955). В 1956 Товстоногов возглавил БДТ, где сложился выдающийся актёрский ансамбль. Острое чувство современности, присущее Товстоногову, проявлялось в постановках пьес Арбузова, Володина, Розова и рус. классики («Варвары» Горького, 1959; «Горе от ума» Грибоедова, 1962, и др.). Такие работы Товстоногова, как «История лошади» по «Холстомеру» Л. Н. Толстого (1975), «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина (1983), явились образцами сложного взаимопроникновения достоверного и условно-поэтического, драматического и музыкального театров.

Крупным событием стало возникновение Московского театра драмы и комедии на Таганке (1964) во главе с Ю. П. Любимовым, чьи творческие принципы основаны на органическом слиянии театральных идей Мейерхольда, Вахтангова, Станиславского. Тема его искусства – вольница, разгулявшаяся вопреки всем запретам, – встречала ожесточённое сопротивление властей. Спектакли Театра на Таганке отличались публицистичностью, сатирической остротой, яркой зрелищностью («Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта, 1964; «Десять дней, которые потрясли мир» по Дж. Риду, 1965; «Гамлет» Шекспира, 1971).

Большим успехом у публики пользовались постановки М. А. Захарова, с 1965 режиссёра Театра сатиры, с 1973 гл. режиссёра Московского театра им. Ленинского комсомола (с 1990 театр «Ленком»). В его спектаклях сочетание острого идейного подтекста с элементами гротеска, фантасмагории подчинено поиску новых, подчас агрессивных форм контакта со зрителем. Огромный резонанс получила постановка Захаровым в Театре сатиры пьесы А. Н. Островского «Доходное место» (1967).

Участившиеся попытки власти вернуть театр в идеологически выверенное русло приводили к запрещению отдельных спектаклей Любимова, Эфроса, Товстоногова, Захарова, Хейфеца, П. Н. Фоменко и др., но были бессильны изменить общий характер процесса и только подчёркивали протестный пафос театрального искусства.



Заслуженное признание получили спектакли И. П. Владимирова в Ленинградском театре им. Ленсовета. Процессы перемены общественного сознания нашли своеобразное отражение в ставших значительным явлением спектаклях Л.А. Додина, прошедшего путь от эпического приятия жизни («Дом», 1980, «Братья и сёстры», 1985, оба по Ф. А. Абрамову) к своеобразному «внетрагическому» жизнеотрицанию («Gaudeamus» по С. Е. Каледину, 1990; «Клаустрофобия» по мотивам совр. рус. прозы, 1994; «Чевенгур» по А. П. Платонову, 1999). В цикле чеховских постановок – «Вишнёвый сад» (1994), «Пьеса без названия» (1997), «Чайка» (2001), «Дядя Ваня» (2003) – Додин переключается с исследования «человеческой массы» (будь то «народ» или «стадо») на феномен отдельного человека, само существование которого проблематично.

С нач. 1960-х гг. в Москве и Ленинграде работает П. Н. Фоменко (с 1972 – режиссёр Ленинградского театра комедии, в 1977–81 гг. режиссёр). В 1993 на основе актёрско-режиссёрского курса в ГИТИСе основал театр «Мастерская П. Фоменко». Неподдельность, чистота, «камерность» авторской интонации, искренний интерес к внутреннему миру человека и тончайшим движениям души, постижение глубин рус. культуры, мудрый восторг перед жизнью заметно выделяют спектакли Фоменко – «Смерть Тарелкина» Сухова-Кобылина (1966), «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого (1985), «Калигула» А. Камю (1990), «Волки и овцы» Островского (1992), «Великолепный рогоносец» по Ф. Кроммелинку (1994), «Семейное счастье» по Л. Н. Толстому, «Одна абсолютно счастливая деревня» по Б. Б. Вахтину (оба 2000), «Война и мир. Начало романа. Сцены» по роману «Война и мир» Л. Н. Толстого (2001).

Голосом нового театрального поколения стали спектакли А. А. Васильева в Московском драматическом театре им. К. С. Станиславского («Первый вариант "Вассы Железновой"» Горького, 1978; «Взрослая дочь молодого человека» В. И. Славкина, 1979), а также на малой сцене Московского театра драмы и комедии на Таганке («Серсо» Славкина, 1985). Соединение психологизма с «джазовой» структурой действия, экспериментальных задач с завершённой формой, способность создавать новые соотношения красоты и безобразного сделали Васильева одним из лидеров режиссуры.

Среди значительных спектаклей с участием прославленных старых мастеров – «Филумена Мартурано» Э. Де Филиппо (1956, в гл. ролях Р. Н. Симонов и Ц. Л. Мансурова) в Театре им. Евг. Вахтангова; «Милый лжец» Дж. Килти (1962, в гл. ролях А. П. Кторов и А. О. Степанова) и «Соло для часов с боем» О. Заградника (1973, в гл. ролях М. М. Яншин, А. Н. Грибов, О. Н. Андровская, М. И. Прудкин, В. Я. Станицын) во МХАТе; «Мамуре» Ж. Сармана (1978) и «Холопы» П. П. Гнедича (1987) в Малом театре с Е. Н. Гоголевой в гл. ролях. Большое место в репертуаре театров по-прежнему занимала классика: в Театре им. Евг. Вахтангова – «Ричард III» Шекспира (1976), «Без вины виноватые» Островского (1993), «Пиковая дама» по Пушкину (1996), «Амфитрион» Мольера (1998), «Отелло» Шекспира (2000); в Малом театре – «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана (1972), «Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого (1973), «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера (1977), «Король Лир» Шекспира (1979), «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (1983), «Федра» Расина (1985), «Князь Серебряный» по А. К. Толстому (1990), «Дядюшкин сон» по Достоевскому (1992), «Царь Борис» А. К. Толстого (1993), «Волки и овцы» Островского (1994), «Царь Иоанн Грозный» («Смерть Иоанна Грозного») А. К. Толстого (1995); в Московском ТЮЗе – «Иванов и другие» по Чехову (1993), «Гроза» Островского (1997), «Чёрный монах» (1999) и «Дама с собачкой» (2002) по Чехову.

В 1970–80-е гг. новый подъём переживало студийное движение. Большинство студий просуществовало недолго, но наиболее яркие и самобытные обрели со временем статус театра: Театр-студия под рук. О. П. Табакова (1974,

с 1992 театр), Театр-студия на Красной Пресне (в 1976–87 под рук. В. С. Спесивцева, с 1987 – Ю. Н. Погребничко, ныне Театр «ОКОЛО дома Станиславского»), Театр-студия на Юго-Западе под рук. В. Р. Беляковича (1977, с 1991 театр), Театр-студия «У Никитских ворот» под рук. М. Г. Розовского (1983, с 1991 театр) и др.

Во 2-й пол. 20 в. нац. театры выдвинули ряд режиссёров-лидеров, среди них – Р. В. Исрафилов (Национальный башкирский театр им. М. Гафури), А. С. Борисов (Национальный якутский театр им. П. Ойунского), Р. Ш. Хакишев, М. М. Солцаев (Национальный чечено-ингушский театр), Г. Д. Хугаев (Национальный осетинский театр им. К. Хетагурова), М. Х. Салимжанов, Ф. Р. Бикчентаев (Государственный национальный татарский театр им. Г. Камала), С. Г. Горчакова (Национальный этнографический театр Республики Коми).

В эти же годы продолжал успешно развиваться театр для детей и юношества, основы которого были заложены в 1-й пол. 20 в. (первый детский театр был создан в 1918 Н. И. Сац). Среди режиссёров детского театра – А. А. Брянцев, М. О. Кнебель, З. Я. Корогодский, Ю. П. Киселёв, А. Я. Шапиро, А. В. Бородин и др.

Многообразие и взаимообогащение сценических традиций создавали единое худож. пространство, насыщенную культурную среду, выдвигая советский многонациональный театр на одно из первых мест в мире.

Значительными событиями не только театральной, но и общественной жизни становились создаваемые в разных городах страны спектакли таких режиссёров, как В. М. Аджемян, Д. А. Алексидзе, Й. Вайткус, К. К. Ирд, А. Ф. Кац, Ю. Й. Мильтинис, Э. Някрошюс, В. Х. Пансо, Р. Р. Стуруа, М. И. Туманишвили, Т. Н. Чхеидзе, А. Я. Шапиро и др. После распада СССР многие из этих режиссёров сотрудничают с рос. театрами.

В 20 в. рус. театр сохранял традиции отечественной школы актёрского искусства, прежде всего в старейших труппах страны. Среди корифеев Малого театра – А. А. Остужев, А. А. Яблочкина, В. О. Массалитинова, С. Л. Кузнецов, Е. Д. Турчанинова, В. Н. Рыжова, М. М. Климов, В. Н. Пашенная, Н. А. Анненков, Б. А. Бабочкин, М. И. Царёв, Н. И. Рыжов, Н. М. Радин, М. М. Блюменталь-Тамарина, К. А. Зубов, Е. М. Шатрова, Д. В. Зеркалова, И. В. Ильинский, М. И. Жаров, Е. Н. Гоголева, В. И. Хохряков, Е. В. Самойлов, И. А. Любезнов, В. Д. Доронин, Н. В. Подгорный, В. В. Кенигсон, Т. П. Панкова, Э. А. Быстрицкая, Ю. М. и В. М. Соломины, Э. Е. Марцевич; Ленинградского (ныне Российского) театра драмы им. А. С. Пушкина (быв. Александринский) – Е. П. Корчагина-Александровская, Ю. М. Юрьев, И. Н. Певцов, Е. И. Тиме, Б. А. Горин-Горяинов, Н. К. Симонов, А. Ф. Борисов, Н. К. Черкасов, Ю. В. Толубеев, В. В. Меркурьев, И. О. Горбачёв, Б. А. Фрейндлих, Н. Н. Ургант.

К кон. 20 в. начался новый период в театральной жизни страны. Отмена цензуры, партийно-чиновничьего диктата и последовавшие экономические реформы качественно изменили ситуацию. Традиционный идеологический противник свободы исчез, но на смену ему пришли острая финансовая зависимость и проблема не только творческого, но и физического выживания многих трупп. Творческие потери оказались неизбежны, но театры научились жить и в таких условиях. Произошло разделение некоторых театров. В 1987 на основе труппы МХАТа образовались: МХАТ под рук. О. Н. Ефремова (с 2000 – под рук. Табакова) – с 1989 МХАТ им. А. П. Чехова; и МХАТ под рук. Т. В. Дорониной – с 1989 МХАТ им. М. Горького. В 1993 Театр на Таганке разделился на Московский театр на Таганке под рук. Любимова и «Содружество актёров Таганки» под рук. Н. Н. Губенко.

Наряду с коллективами, чья история насчитывает не одно десятилетие, значительную роль в театральной жизни страны стали играть молодые труппы: театр-студия «Человек» под рук. Л. Р. Рошкован, «Школа драматического

искусства» под рук. А. А. Васильева, театр «Эрмитаж» под рук. М. З. Левитина, Всероссийское объединение «Творческие мастерские» (ВОТМ) при СТД РСФСР, «Сатирикон» под рук. К. А. Райкина, театр «На Спартаковской площади» под рук. С. А. Враговой (с 1993 театр «Модернь»), «Школа современной пьесы» под рук. И. Л. Райхельгауза, «Театр Романа Виктюка», «Театр на Покровке» под рук. С. Н. Арцибашева, Творческий центр им. Вс. Мейерхольда под рук. В. В. Фокина, «Et Cetera» под рук. А. А. Калягина, Молодёжный театр на Фонтанке под рук. С. Я. Спивака в С.-Петербурге, и др.

Распространённым явлением театральной практики стало бурное возрождение антрепризы: Театр Антона Чехова под рук. Л. Г. Трушкина (1990), «АРТель Артистов Сергея Юрского» (1992), «Арт-партнёр-XXI», «Театральное Товарищество 814» под рук. О. Е. Меньшикова (оба 1995) и др. Несмотря на финансовые трудности, количество театральных коллективов в России стремительно растёт (на нач. 2003 – ок. 560). Рост, прежде всего, антрепризных трупп вызван, с одной стороны, стремлением актёров и режиссёров к расширению своего творческого диапазона, а с другой – сложной экономической ситуацией, требующей от деятелей театра большей предприимчивости.

С 1994 в России ежегодно вручается Национальная театральная премия «Золотая маска».



Национальная театральная премия "Золотая маска". Учреждена Союзом театральных деятелей РФ в 1994. "Золотая маска" – крупнейший театральный фестиваль России, весной каждого года представляющий лу...

В России подготовка специалистов в области театрального иск-ва ведётся в РАТИ (быв. ГИТИС), СПГАТИ (быв. ЛГИТМиК), Высшем театральном уч-ще (ин-те) им. М. С. Щепкина при Гос. академическом Малом театре России, Театральном ин-те им. Б. Щукина при Гос. академическом театре им. Евг. Вахтангова, Школе-студии (вузе) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова, Ярославском гос. театральном ин-те, Саратовском театральном уч-ще им. И. А. Слонова и др. В 1990-х – нач. 2000-х гг. были образованы театральные отделения в Ин-те современного искусства (актёрский и актёрско-режиссёрский факультеты), в РГГУ (Отделение литературы, театра и кино при Ин-те филологии и истории) и др. С 1937 (с перерывами) в Москве выходит ж. «Театр», с 1958 – ж. «Театральная жизнь», с 1982 – альманах «Современная драматургия», с 1992 в С.-Петербурге – «Петербургский театральный журнал».