Группы: **ФВ, СД, НХТ.**

Курс **2.**

Дисциплина: История мировой культуры

Преподаватель **Чернышева Елена Валериевна.**

**Тема 15.Поиски художественных направлений, проявляющиеся в создании объединений начала 20 в.**

**«Мир искусства» (1898-1924)** - сообщество художников, тяготеющих к красоте в классическом понимании этого слова стало **решающим фактором** в созревании и **становлении русского модерна**. (Своеобразная *«золотая* *середина» между трагизмом передвижников и ломающим академические устои авангардом).* Первоначально в Петербурге. в частной школе **Карла Мая** в 1887 году образовался кружок **«Невские пиквикианцы**». Ученики школы — **Александр Бенуа, Вальтер Нувель, Дмитрий Философов** и **Константин Сомов**, а также примкнувшие к ним позднее **Сергей Дягилев** и **Леон Бакст** *собирались, чтобы совместно изучать историю искусств (главным образом живопись и музыку). Благодаря энергии и организаторскому дарованию* **Дягилева** *узкий круг избранных любителей искусства, названный в честь первого романа Чарльза Диккенса, перерос в более солидную групп, к которой*  присоединились московские художники **Константин Коровин, Валентин Серов,** **братья Васнецовы**, **Михаил Врубель** и **Михаил Нестеров.** Мероприятия, организованные «Миром искусства», стали пользоваться большим успехом, что позволило **Дягилеву год спустя** провести **масштабную** **выставку**, на которой вместе с картинами русских творцов были показаны работы четырех десятков художников из Европы, таких как ***Моне, Дега***, ***Уистлер, Бёклин*** и другие. Имена, представленные на выставках мирискусников, не всегда можно было объединить стилистически или хронологически. Рассказывая о процессе образования «Мира искусства***», Бенуа писал***: «*Нами руководили не столько соображения „идейного“ порядка, сколько соображения практической необходимости. Целому ряду молодых художников некуда было деваться. Их или вовсе не принимали на большие выставки — академическую, передвижную и акварельную, или принимали только с браковкой всего того, в чем сами художники видели наиболее явственное выражение своих исканий… И вот почему Врубель у нас оказался рядом с Бакстом, а Сомов рядом с Малявиным. К „непризнанным“ присоединились те из „признанных“, которым было не по себе в утвержденных группах. Главным образом, к нам подошли Левитан, Коровин и, к величайшей нашей радости, Серов. Опять-таки, идейно и всей культурой они принадлежали к другому кругу, это были последние отпрыски реализма, не лишенного „передвижнической окраски“. Но с нами их связала ненависть ко всему затхлому, установившемуся, омертвевшему».*

Все амбиции мирискусников концентрировались в **области эстетики**. **Романтизм** и **символизм, английские прерафаэлиты, югендштил**ь или **ар-нуво** (а также другие национальные проявления модерна разных стран) — только все самое красивое и утонченное в живописи, начисто *лишенное социального или идеологического контекста*. Словно пытаясь избежать мыслей о тревожных настроениях на рубеже столетий, они обращали взор в *прошлое, казавшееся беззаботным временем, преисполненным рафинированной красоты* Показательны в этом отношении предпочтения **Бенуа:** на его картинах царили *Франция времен Людовика XIV, Россия в период правления Екатерины Великой, дворцовая роскошь Версаля и царская охота*. Деятельность самих художников лежала скорее в ***прикладной области***. Помимо живописи, художники объединения черпали вдохновение и в других сферах искусства — ***театре, балете, книгопечатании*** — и оказывали в них существенный вклад, ***создавая декорации, костюмы и иллюстрации***. Им удалось в корне ***изменить подход к созданию книжных иллюстраций***, требования к которым ранее были весьма невзыскательными, и превратить их в предмет искусства. То же самое можно сказать и в отношении ***театрального костюма*** *и* ***декораций*:** после гастролей **«Русских сезонов» Дягилева** в Париже модные дома французской столицы получали заказы на пошив одежды, вдохновленной ***эскизами балетных* *костюмов* Льва Бакста. Александр Бенуа** принимал участие в создании ***эскизов для росписи Казанского*** ***вокзала*** и даже работал над ***либретто для театральных постановок***. Совместно с Дягилевым он также выполнял обязанности ***редактора в ежемесячном журнале «Мир искусства»*** (выходил **с 1898 по** **1904 год)**. Издание публиковало как труды художников объединения — **Грабаря, Кандинского, Бенуа** и других, — так и статьи иностранных искусствоведов, рецензии и материалы по философии и так далее. Начиная **с 1907 года Дягилев** почти все время пропадает в Париже, занимаясь популяризацией **«Русских сезонов».** Если прежде вся организационная деятельность в «Мире искусства» лежала на его плечах, то теперь полномочия перешил к **Бенуа**, который был *не настолько одаренным организатором*, как **Дягилев**, и *отвечал больше за идеологию*. В **1910 году** руководителем объединения становится **Николай Рерих**, человек несколько из *иной идеологической и мировоззренческой оперы.*

В **1903 г**. возникло *одно из самых крупных выставочных объединений* начала века – **"Союз русских художников".** В него вошли на первых порах почти все видные деятели "Мира искусства" – **А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, К. А. Сомов, М. В.** **Добужинский, В. А. Серов**, участниками первых выставок были **М. А.** **Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов**. *Инициаторами создания объединения* явились *московские художники*, связанные с **"Миром искусства",** но *тяготившиеся программным эстетством петербуржцев*. **Лицо же "Союза**" определили преимущественно ***московские живописцы передвижнического*** ***направления, выученики Московского училища живописи, ваяния и зодчества, наследники Саврасова, ученики Серова и Константина Коровина***. Многие одновременно *выставлялись и на передвижных выставках*. Экспонентами **"Союза"** были разные по мироощущению художники: **С. В.** **Иванов, М. В. Нестеров, A. Е. Архипов, братья Коровины, Л. О. Пастернак**. Организационными делами ведали **А. М. Васнецов, С. А. Виноградов, B. В.** **Переплетчиков**. Столпы передвижничества – **В. М. Васнецов, В. И. Суриков**, **В. Д. Поленов** состояли его членами. Лидером **"Союза"** считался **К. А.** **Коровин.** *Национальный пейзаж, любовно написанные картины крестьянской России с лирическим настроением, тончайшими живописными нюансами, отражающими мгновенные изменения в подлинной природе,*- в этом своеобразно выразил себя **"русский импрессионизм**" с его преимущественно ***сельскими, а*** ***не городскими мотивами***. Так, **пейзажи Игоря Эммануиловича Грабаря** **(1871–1960)** *В монографии Грабарь вспоминает о пленэрном пейзаже: "Зрелище снега с ярко-желтой листвой было столь неожиданно и в то же время столь прекрасно, что я немедленно устроился на террасе и в течение трех дней написал... картину". Интерес Грабаря к разложению видимого цвета на спектральные, чистые цвета палитры роднит его и с неоимпрессионизмом, с Ж. Сера и П. Синьяком ("Мартовский снег", 1904, ГТГ).* ***Игра красок в природе, сложные колористические эффекты становятся предметом пристального изучения членов "Союза", творящих на полотне живописно-пластический образный мир, лишенный повествовательности и иллюстративности.*** При всем интересе к передаче света и воздуха в живописи мастеров **"Союза"** никогда *не наблюдается растворение предмета в световоздушной среде. Цвет приобретает декоративный характер*. **"Союзники"** в отличие от петербуржцев – графиков "Мира искусства" – в основном ***живописцы, обладающие повышенным декоративным чувством*** ***цвета***. Среди участников **"Союза"** были *художники, близкие "мирискусникам" самой* *темой творчества*. Так, **Константина Федоровича Юона (1875–1958)** привлекал облик ***старинных русских городов, панорама старой Москвы***. Но он ***далек от эстетского любования*** мотивами прошлого, призрачным архитектурным пейзажем. Это *не версальские парки и "царскосельское барокко", а архитектура старой Москвы в ее весеннем или зимнем обличье*. *Картины природы полны жизни, в них ощущается натурное впечатление, от которого прежде всего отталкивался художник ("***Мартовское солнце", 1915,** ГТГ; "**Троицкая лавра зимой", 1910**, ГРМ). ***Тонкие изменчивые состояния природы переданы в пейзажах еще одного участника "Союза***" и одновременно члена Товарищества передвижных выставок – **Станислава Юлиановича** **Жуковского (1873–1944**): *бездонность неба, меняющего свою окраску, медленное движение воды, сверкание снега под луной* **("Лунная ночь**", **1899,** ГГГ; "**Плотина", 1909**, ГРМ). В целом "Союзники" тяготели ***не только к пленэрному этюду, по и к*** ***монументальным картинным формам.*** К **1910 г.,** времени ***раскола*** и ***вторичного образования*** "**Мира искусства**", на выставках "Союза" можно было увидеть ***интимный пейзаж*** (**Виноградов, Петровичев, Юон** и др.), ***живопись, близкую к французскому дивизионизму***(**Грабарь, ранний Ларионов**) *или* ***близкую символизму*** (П. **Кузнецов**). В них участвовали и художники дягилевского "Мира искусства" (**Бенуа, Сомов, Бакст, Лансере, Добужинский**, **Сапунов, Судейкин**). Просуществовав до **1923 г**., **"Союз русских художников**", с его ***твердыми реалистическими основами***, сыграл ***значительную роль в отечественном изобразительном искусстве*** и оказал определенное ***воздействие на формирование советской живописной школы***.

**«Голубая роза»** - неформальное объединение, получившее название по **выставке**, проведенной в **1907** в **Москве.** В более широком смысле – **новаторское течение, стадиально предшествующее авангарду** (фактически опережавшее авангард на несколько лет). Художники группы разрабатывали новый живописный язык в целях достижения большей выразительности ***символистской*** *о*бразности (образа-символа). В целом этот художественный союз сложился еще в **1902–1904** на основе ***дружеского кружка учащихся******МУЖВЗ*** во главе с **П.В.Кузнецовым** ***(«кузнецовский кружок****»,* возникший после **1897**). Его ***ядро*** составили **П.С.Уткин, А.А.Арапов, М.С.Сарьян**, **С.Ю.Судейкин**, скульптор **А.Т.Матвеев**, вскоре к ним присоединились И**.А.Кнабе, В.П.Дриттенпрейс, А.В.Фонвизин, Н.П.Крымов, Н.Н.Сапунов, В.Д. и Н.Д.Милиоти, Н.П.Феофилактов, скульптор П.И.Бромирский**. Первоначально в группу входил **К.С.Петров-Водкин**, в дальнейшем от неё отошёл.

Первые совместные выступления были связаны с ***оформлением вечеров,*** исполнением ***декораций по эскизам*** **К.А.Коровина** в ***антрепризе*** **С.И.Мамонтова (театр «Эрмитаж», 1902–1903). В 1902** **Кузнецов, Уткин** и **Петров-Водкин** выполнили **росписи церкви Казанской Божьей Матери** в **Саратове**, признанные «***немолитвенными и нехудожественными***» и тогда же ***уничтоженные***. В **апреле 1904 Кузнецов** и **Уткин** организовали в **Саратове групповую выставку «Алая роза».** Более половины экспонатов принадлежало устроителям, наряду с ***символистскими композициями*** были показаны ***натурные этюды в стилистике мастерской*****В.А.Серова – Коровина***.* ***Важная роль*** отводилась участию в выставке **М.А.Врубеля** и **В.Э.Борисова-Мусатова**. В **декабре** того же года состоялось выступление группы на **27-й ученической выставке МУЖВЗ**, в **январе 1905 – на ХII выставке МТХ.** К этому времени сложился как *состав группы*, так и её *творческое лицо*. Критик **Б.Н.Липкин** в статье «***Эмоционалисты в живописи***» охарактеризовал новое течение как «***импрессионизм, дошедший до синтеза, до обобщения***; в нём из ***настроения рождается эмоция*** <...>. ***Это целое новое миросозерцание*** в ***живописи»*** (Искусство. 1905. №2. С.56).

*Основной задачей* молодых художников стало ***преодоление натурного реализма*** (***импрессионизма***) ***учителей*** и ***ретроспективного модернизма «***Мира искусства». Художники группы ориентировались на ***живописные открытия*** **Борисова-Мусатова** (**Кузнецов, Уткин и Матвеев**, как и **Мусатов,** *происходили из Саратова и были лично с ним знакомы*), **Врубеля**, французских художников группы **«Наби»** (особенно **Мориса Дени**). ***Большое влияние*** оказала на них ***литература «второй волны» символизма***: поэзия и теоретические взгляды ***В.Я.Брюсова, А.Белого, В.И.Иванова***, а также ***символистский театр*** – ***драматургия Метерлинка и режиссёрская практика В.Э.Мейерхольда***. В поисках адекватной передачи символистского мироощущения художники ***отвергли традиционные жанры и академические*** ***каноны*** и обратились к ***форме декоративной картины-панно с особой иконографией и стилистикой.* Выставка «Голубая роза» (18 марта – 29 апреля 1907**. Мясницкая ул., дом Кузнецова) стала главной манифестацией ***группировки***, наконец получившей имя. Участвовали в ней **Арапов, Бромирский, Дриттенпрейс, Крымов, Кузнецов, Кнабе, В.Милиоти, Н.Милиоти, Матвеев, Н.П.Рябушинский, Сапунов, Сарьян, Судейкин, Уткин, Феофилактов, Фонвизин.** Качество экспозиции предваряло *выставочную практику авангарда*. **Смысловой доминантой** представленных работ было ***воплощение «несказанного» и «невыразимого».*** Почти *отсутствовала натурная живопись* (за *исключением* **пейзажей Крымова**), преобладали ***картины на отвлечённые сюжеты***: ***мистические*** (**Кузнецов, Уткин, Милиоти**), ***ретроспективно-театральные*** (**Сапунов, Судейкин**), а***ллегорические*** (**Арапов**) или ***сказочные*** (**Сарьян)**. *Важнейшим стилевым качеством* «**Голубой розы**» стал ***примитивизм***; однако он ***принципиально отличался*** от будущего неопримитивизма авангарда. В искусстве «**Голубой розы**» это **не установка на неклассические источники**, а **завершающая стадия модернизма с его «мифом истока», идеологемой возвращения к потерянному раю.** Символико-мистическое умонастроение воплотилось в **особом голуборозовском стиле**. Его отличала **дематериализация** как **образов**, так и **самой живописи**: ***«размытость» форм, «неясность» очертаний, тональная система, построенная на сближенных оттенках сильно разбелённого цвета, в основном холодной части спектра***. В пределе *голуборозовский символизм* тяготел к ***отказу от изображения***, то есть к ***беспредметности***. Причём это тяготение ощутимо не только у «мистиков» (Кузнецова, Уткина), но и у декоративистов (Н.Милиоти). Большое значение устроители выставки придавали её ***оформлению – цветовому единству живописи и интерьеров, выдержанных в серо-голубой гамме; гармонии зрительных впечатлений, запахов цветов и негромко звучащей музыки***. Суггестивный характер воздействия этой «часовни для немногих» (С.Маковский), погружавшей посетителя в подобие ***медитации***, выводил её *за* *рамки обычных выставочных показов*. Несмотря на ряд критических отзывов, выставка в целом была воспринята *позитивно*, в то время как первые выступления **авангардистов** обозначили ***начало конфронтации*** ***художников и*** ***общества***. Здесь сказалось существенное ***различие*** искусства **«Голубой розы»** и **авангарда**: если первое находило ***новый язык*** для выражения ***уже сложившейся*** эстетической системы **символизма**, то второе нащупывало ***принципиально новые творческие стратегии***. Тем не менее на протяжении **1905–1910** художники авангарда *вместе с* *голуборозовцами выступали на выставках*, сотрудничали в журнале «Золотое руно» (1906–1909), пробовали писать в голуборозовском стиле (**К.Малевич**. **«Портрет родственницы». 1906**. ; **Д.Бурлюк. «Аллея в парке».** **Ок. 1908.** **НХМУ**; **М.Ларионов. «Розы». ГТГ**.). По мнению **Малевича**, именно голуборозовская «предельность» помогла самоопределиться авангардистам, *противопоставив утончённому эстетизму и мистическому созерцанию «живопись как таковую».* Последними совместными выступлениями стали **выставки «Золотое руно»** (**1908–1910),** организованные при участии **Ларионова**. Совместное экспонирование произведений новейшей русской и французской живописи ***ускорило формирование авангарда***. **Третья выставка «Золотое руно» (декабрь** **1909 – январь 1910)** продемонстрировала очевидное ***различие двух*** участвовавших в ней ***группировок.*** В **конце 1910** произошло ***окончательное размежевание:*** **авангардисты** организовали **выставку «Бубновый валет»,** художники **«Голубой розы**» примкнули к ***возобновлённому* «Миру искусства». Около 1910** в связи с обозначившимся ***кризисом символизма*** в живописи **«Голубой розы»** произошли решительные ***изменения:*** тональную гамму сменил ***фовистски звучный цвет***, прояснилась ***линейная структура*** (**Сарьян,** **Уткин,** позже **Кузнецов, Сапунов, Судейкин**). ***Обновилась*** и ***тематика*** произведений: **Сарьян** и **Кузнецов** обратились ***к Востоку,*** **Сапунов** – к ***бытовому гротеску,*** **Судейкин** продолжил линию ***театрализованных жанров*** ***в духе «Мира искусства***». Несмотря на *сближение с авангардом на почве «восточной ориентации» и декоративизма,* искусство **«Голубой розы**» ***сохранило*** в своей основе ***качества, противоположные авангарду***:

1) ***Связь с символизмом*** в определении ***цели художественного творчества***. Э. Она может состоять в ***стремлении к трансцендентному, «запредельному***» либо ***в поисках «поэзии», воплощении «мечты***» (в то время как **авангард *снимает противопоставление «высокого» и «низкого»***)

2) ***Эстетизм*** – зримое присутствие идеала, гармония формы.

3) Искусство **«Голубой розы»** ***генетически связано с эстетикой модерна***. Отсюда – ***эротизм*** (**Судейкин, Феофилактов**), ***культ женственности,*** ***«трепетно нежного***» (**С.Маковский**) или ***острого, пикантного***, а также ***стремление к синтезу искусств, выставочному ансамблю, разнообразию сфер деятельности (скульптура, театр, прикладное искусство).***

С развитием **авангарда**, одного из крупных направлений русского искусства XX века, связано стоявшее у его истоков и просуществовавшее семь лет с **1910 по 1917 годы** художественное объединение **«Бубновый валет».** Начало его деятельности положила ***выставка с одноименным названием***, прошедшая **в 1910 году в Москве.** Её участниками были молодые московские художники, среди которых были **М. Ларионов, Р. Фальк, П. Кончаловский, И. Машков** и др. Выставка наделала много шуму, вызвала *неоднозначные отзывы* критиков, представленные на ней *произведения шокировали публику*. Такую реакцию *спровоцировали сами художники*, которые хотели, чтобы их работы воспринимались, как ***уличное действо, пронизанное балаганным духом***. На ней же были представлены работы и *французских мастеров*: **Матисса, Ле-Факонье, Пикассо, Леже** и др. Многие считали, что экспонирование работ французов было *ошибкой,* работы же самих «Валетов» выглядели, по сравнению, с ними как *неудачное подражание*. ***Название*** выставки ***предложил* М. Ларионов**, оно заимствовано ***из уличного жаргона***, ***что означало плут, мошенник***, однако наименованию придумывали различные трактовки. Участникам выставки, а потом и будущего сообщества оно показалось удачным, оно характеризовало содержание произведений, в особенности Ларионова, и ***устремления художников к стилизации под примитив, магазинные вывески, лубок, «тюремную и солдатскую экзотику» и т.д.*** Несколькими годами ранее в Европе, ***французскими фовистами и немецкими*** ***экспрессионистами группы «Мост***» был совершен **переворот в искусстве**, и художники, входящие в «**Бубновый валет»** *продолжили его.* **«Валеты»** *игнорировали традиции академического и реалистического искусства XIX века*. В своих исканиях они во многом *ориентировались на* ***современные западноевропейские*** ***футуризм****, на произведения французских художников* ***Сезанна, Гогена*** *(интерес к нему у большинства художников этого объединения проявился ещё до создания его самого),* ***Матисса, Дерена*** *и др., соединяя их с* ***народным творчеством****, в частности, с* ***лубочными картинками* Основными жанрами**, в которых работали художники были :

***пейзаж, натюрморт, портрет***, рисовали также ***обнажённую натуру***. В особенности они любили писать **натюрморты**, напоминавшие скорее ***магазинные вывески с изображением буханок хлеба, калачей, яблок и бананов*** и ***пейзажи***. Одним из наиболее **часто встречающихся** мотивов был ***пёстрый поднос***. В натюрмортах его изображали ***для завершения картин, на полотнах с обнажённой натурой он служил элементом декора.*** Во многом *благодаря «бубновалетцам*» в России (с большим опозданием) *изображение обнажённой натуры оформилось как* ***самостоятельный жанр.*** Бубновалетцы хотели так же, как и французские художники, проводить ***живописные эксперименты*** над ***формой, цветом и пластикой.*** Именно поэтому живописцы часто ***обращались к пейзажу и натюрморту***, где можно было выразить свои формальные поиски, отличавшиеся: ***декоративностью, сочностью красок, широтой техники.***В **1912 году** между членами сообщества возникли **творческие разногласия**: **Ларионов**, опиравшийся в большей степени, на народное творчество*, не хотел принимать художественные* *эксперименты своих товарищей*, ориентировавшихся на з*ападноевропейское* *искусство.* Он вместе с **Гончаровой** и ещё с несколькими участниками, *покинули объединение и организовали новую выставку (которая также переросла в творческое объединение) под названием* **«Ослиный хвост».** В **«Бубновый валет»** начали вступать новые художники - **Татлин, Шагал.** На их выставках совместно с полотнами членов объединения продолжали выставляться произведения французских художников: **Руссо, Марке**, **Ван Донгена, Пикассо** и др. В **1913** году объединение выпустило ***сборник статей***. В этом же период художественное объединение прославилось своими скандальными *докладами и диспутами*, организованными совместно с ***литераторами-авангардистами и футуристами***. В **1916** году Кончаловский и **Машков** ***перешли*** в **«Мир искусства».** В **1917** году его ***покинули*** **Лентулов,** **Куприн, Фальк, Рождественский**. В этом же году его стал ***возглавлять* Малевич**, и тогда же состоялась его *последняя выставка*, где в основном были выставлены ***супрематические полотна***, в ответ на это из объединения ***вышла*** ***группа* Татлина**. На закрытии ***последней выставки*** **Малевич, Бурлюк** и Каменский прочли доклад ***«Заборная живопись»,*** на этом событии *сообщество прекратило своё существование*. Однако, в **1923 г**оду коренные «**Валеты» *объединились*** в новое сообщество под названием ***«Выставка*** ***картин»,*** которое играло значительную роль в русском искусстве до **1950-х** годов. **«Бубновый валет»** оставил *глубокий след в истории русской культуры.*. Его участники продолжали свои *художественные искания, создавали новые направления и теории в изобразительном искусстве* (**теория лучизма** **Ларионова, абстракционизм Кандинского, супрематизм Малевича** и т.д.).

**Задание для самостоятельной работы:**

1. Изучить и законспектировать материал по тексту лекции, познакомиться с материалом по учебнику «Культурология» А.Н.Марковой – с.341-344

2.Уметь ориентироваться в изученном материале и отвечать на поставленные вопросы.

4.Познакомиться с работами русскиххудожников конца XIX начала XX века.[archive.ru>encyciopedia>3234-Mir\_ iskusstva],

Группы: **ФВ, СД, НХТ.**

Курс **2.**

Дисциплина: История мировой культуры

Преподаватель **Чернышева Елена Валериевна.**

**Тема 16.Развитие русского театра в 19-начале 20 в.**

**В начале XIX века** в русском сценическом искусстве **на смену романтизму** и **классицизму** приходит **реализм,** который привносит много свежих идей в театр. В этот период происходит множество изменений, формируется *новый сценический репертуар*, который отличается популярностью и востребованностью в современной драматургии. Девятнадцатый век становится хорошей платформой для появления и развития многих талантливых драматургов, которые своим творчеством делают огромный вклад в развитие театрального искусства. *Самой яркой персоной драматургии* *первой половины* *столетия* является **Н.В. Гоголь**. По сути, он не был драматургом в классическом смысле этого слова, но, невзирая на это, сумел создать *шедевры,* которые мгновенно *обрели мировую славу и популярность*. Такими произведениями можно назвать **«Ревизора»** и **«Женитьбу»**. В этих пьесах очень наглядно изображена полная картина общественной жизни в России. Причем, Гоголь не воспевал ее, а наоборот, резко критиковал. На смену старому скоро приходит новый. Его концепция заключается в изображении современного, с острым и четким чувством времени, человека. **Основоположником современной русской драматургии** принято считать **А.Н. Островского**. В своих творениях он очень правдиво и реалистично описывал ***купеческую среду и их нравы***. Такая осведомленность обусловлена продолжительным периодом жизни в подобной среде. Островский, будучи юристом по образованию, служил в суде и видел все изнутри. Своими произведениями талантливый драматург ***создал психологический театр***, который стремился заглянуть и максимально ***раскрыть внутреннее состояние человека.*** Помимо А.Н Островского, в театральное искусство XIX столетия сделали большой вклад и другие выдающиеся мастера пера и сцены. Одной из таких личностей является **М. Щепкин**. Этот талантливый артист исполнил огромное количество ролей, в основном, комедийных. **Щепкин** поспособствовал выходу актерской игры ***за пределы*** существующих на то время ***шаблонов.*** Каждый из его персонажей обладал собственными ***индивидуальными чертами характера и внешности. Каждый герой был личностью.*** Несмотря на то, что в начале 20 в. в русском театре работали замечательные художники, в целом ***сценическое искусство*** переживало ***кризис.*** В то время, когда в общественной жизни происходили значительные изменения, на сцене господствовал развлекательный репертуар, художественно-постановочный уровень спектаклей был невысок. В этих условиях особенно **большую роль** **сыграл** открытый в **1898 году Московский Художественный Театр**, ***возглавлявшийся* К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.** Используя достижения мирового, в том числе русского театра, МХТ утверждал **искусство нового типа**. В связи с этим возникла необходимость тщательного отбора высокохудожественного репертуара классического и современного. На сцене должна была воссоздаваться ***жизнь во всём её многообразии***. В театре складывался подлинный ансамбль всех участников спектакля, утверждались ***новые принципы режиссуры, актерской игры***. Режиссер становился идейным и художественным руководителем труппы. **МХТ** сделался центром, объединявшим демократическую интеллигенцию. В **МХТ** **Станиславский** разработал ***систему актёрской игры и режиссуры.*** ***Высшей формой*** сценического творчества он считал ***искусство переживания***, при котором игра актёров сводится не к демонстрации законченного результата, а к *созданию заново на каждом спектакле живого органического процесса* по *заранее продуманной логике жизни образа*. ***Истинным открытием*** русской драматургии начала ХХ века, намного обогнавшим свое время и определившим вектор дальнейшего развития мирового театра, ***стали пьесы* А.Чехова**. **«Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад».** Эти произведения *не укладываются в традиционную систему* драматических *жанров* и фактически опровергают все теоретические каноны драматургии. В них ***практически нет сюжетной интриги*** – во всяком случае, фабула никогда не имеет организующего значения, ***нет традиционной драматургической схемы: завязка – перипетия – развязка; нет и единого «сквозного» конфликта***. ***События все время меняют свой смысловой масштаб: крупное становится незначащим, а бытовые мелочи вырастают до глобальных масштабов***. Взаимоотношения и диалоги действующих лиц строятся на ***подтексте, эмоциональном смысле,*** который ***неадекватен тексту.***  Сложнейшие психологические портреты героев сложены из **утонченных эмоциональных реакций, полутонов**. Кроме того, **пьесы Чехова** хранят ***некую театральную загадку***, решение которой ускользает от мирового театра уже второе столетие. Они вроде бы пластично поддаются самым разным эстетическим режиссерским трактовкам, но при этом сохраняют *эстетическую и* *смысловую неисчерпаемость* Активным проводником идей и системы К. С. Станиславского становится **Евгений Багратионович Вахтангов.** Евгений Вахтангов обучаясь **с 1903** года в Московском университете, с **1901** года участвовал в *любительских драматических кружках в качестве актёра и постановщика.* Испытывая сильное *влияние МХТ*, в **1909** году поступил в Москве в ***театральную школу А***. ***И. Адашева***, по окончании которой в **1911 году** был принят в число **сотрудников МХТ**. Острота и отточенность сценической формы, возникающие в результате глубокого проникновения исполнителя в душевную жизнь персонажа, отчётливо проявились как в ***сыгранных Вахтанговым ролях*** **(Текльтон «Сверчка на печи» Диккенса, 1914; Шут «Двенадцатая ночь»** **Шекспира, 1919**), так и в ***спектаклях, поставленных*** им в 1-й Студии МХТ: «**Праздник мира» Гауптмана (1913), «Потоп» Бергера (1919, играл роль Фрезера).** Многообразная ***режиссёрская деятельность*** **Вахтангова** с активностью развернулась после революции. В **1919 году** Вахтангов возглавил режиссёрскую секцию Театрального отдела Народного комиссариата просвещения. Намеченная ещё в «Потопе» тема *античеловечности буржуазно-мещанского общества получила развитие в сатирических образах* **«Свадьбы» Чехова (1920)** и «**Чуда святого Антония» Метерлинка (1921**), поставленных в его **Студии.** Мотив *гротескного изобличения мира власть имущих, противопоставленного жизнеутверждающему народному началу*, своеобразно преломлялся в *трагедийных постановках* — **«Эрик XIV» Стриндберга (1921), «Гадибук» Анского (еврейская студия «Габима», 1922**). Стремление Вахтангова к ***поискам «современных способов*** создания спектакля в форме, в которой звучала бы театрально», нашло свое воплощение в его последней постановке — **«Принцесса Турандот» Гоцци (1922**). Эта постановка была воспринята Станиславским, Немировичем-Данченко и др. театральными деятелями как ***крупнейшая творческая победа***, обогащающая искусство сцены, прокладывающая новые пути в театре. Основополагающими для режиссёрского творчества Вахтангова были: *идея неразрывного единства этического и эстетического назначения театра, единство художника и народа, острое чувство современности, отвечающее содержанию драматического произведения*.

**В целом рубеж 19–20 вв.** – время особенно **бурного развития театрального искусства –** как его **практики**, так и **теории.** Театр стоял на принципиальном ***переломе своей художественной деятельности:*** появилась и проходила этап своего становления ***новая театральная профессия – режиссер***. Театр, как вид искусства, приобретал ***нового автора*** своих произведений; автора, в 20 в. ***занявшего место лидера, объединяющего и формирующего все многочисленные компоненты спектакля***. Это было время самых *разнообразных и энергичных режиссерских экспериментов, исканий, резкой полемики, крайних высказываний и постановочных решений.* В частности,в качестве *своеобразного творческого антипода* **МХТ** выступал **Московский** **Камерный театр**, основанный в **1914 А. Я. Таировым**, который утверждал ***примат актёра-мастера, выступал против бытового и психологического театра, подчинения его литературе*** **Александр Яковлевич Таиров** родился **24 июня 1885 года** в **Полтавской губернии** в семье учителя. **Работу в театре** начал **летом 1904 года** — сыграл Петю Трофимова в **«Вишневом саде» А. П. Чехова**. В сезон **1906—1907 гг**. был **актёром театра В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге**. До **1913 года** **Таиров** играл в театрах ***Петербурга, Риги, Симбирска***, три года в ***Передвижном театре П. Гайдебурова***; там же начал свою **режиссёрскую** **деятельность**, с постановок «Гамлета» и **«Дяди Вани».** В **1914** году **Таиров** вместе с Алисой Коонен и группой молодых актёров создал **Камерный театр,** с которым была связана вся его дальнейшая жизнь. Спектакль **«Сакунтала»** **Калидасы,** представленный Таировым **25 декабря 1914** (считается ***днем открытия Камерного театра),*** определил его ***творческую платформу***. Программными спектаклями Таирова были также: **«Женитьба Фигаро» Бомарше; «Покрывало Пьеретты» Шницлера, «Фамира Кифаред» Анненского и «Саломея» О.Уайльда.** Камерный театр отличался от других театров того времени тем, что **Таиров** видел в ***актере основу яркого театрального искусства***, в то время как в ***других*** театрах актеры являлись всего лишь ***«марионетками» режиссеров***. Кроме того, Таиров в Камерном театре создает ***«неореализм»,*** то есть в своих постановках он говорит не ***жизненном реализме***, а о ***реализме искусства***. Все средства театральной выразительности – музыка, декорации, литературные произведения, костюмы – служили актеру для наибольшего раскрытия его мастерства. По мнению Таирова ***литературная драма – это источник, но не*** ***самоценное произведение***. То есть, на ее основе театр должен был создать свое, **новое, самоценное произведение искусства**. Кроме этого, Таиров считал, что в обычных спектаклях существовало ***противоречие между трехмерным телом актера и двухмерностью декорации.*** А потому Камерный театр строит **объемные пространственные декорации**, цель которых — предоставить актеру «**реальную базу для его действия».** В основу **декораций** положен **принцип геометрический**, так как *геометрические форсы создают* *бесконечный ряд всевозможных построений*. *Декорация* театра *всегда словно «изломана», она состоит из острых углов, возвышений, разнообразных лестниц — тут для актера открываются большие возможности для демонстрации ловкого владения своим телом*. ***Художник*** в **Камерном театре** становится ***строителем*** ***вместо*** привычного ***живописца.*** Итак, спектакли Камерного театра — это «театральная жизнь, с театральной обстановкой, с театральными декорациями, с театральными актерами».

В *послереволюционном театральном искусстве* обретают *широкую реализацию* **поэтика символизма** и **стилизация**, намечавшая ***новые пути сценической выразительности***.**Театральный символизм,** опираясь на философию рубежа ХIХ — XX веков, разработал и реализовал ***различные концепции синтеза искусств***. Он *возрождал трагическое искусство, ориентированное на античную традицию*. Символистский театр ***соединил в себе художественное и философское на­чала***, про­тивопоставил повседневности ***автономную художественную реальность***, созданную по законам искусства, преодолевающую обыденность и устремленную к сугубо эстетической подлинности. В художественных формах символизма нашло воплощение выдвинутое новой философией ***революционное понимание мира и человека***

**Символистская философия и эстетика** присуща пониманию театра **А.Блока.** ***Сознание символистов***, несущее идею ***подделки «здешнего» мира***, условности его декораций, неизбежно ***театрализует этот мир***. Важной чертой культуры этой эпохи становится ***театрализация жизни***, ***игра в костюмы и маски***, ***возрождение маскарада***. В ***лирике* А.Блока** *тенденция к внутреннему разладу* становится *источником своеобразной театрализации и драматизации.* И в то же время творцы Серебряного века воспринимали ***театр как святыню***, видели театральное искусство как учреждение, способное возложить на себя ***великую миссионерскую обязанность и занять в жизни место Храма***. **Станиславский** также писал: "*Искусство и театр должны возвыситься до храма, так как религия и чистое искусство очищают душу человечества…".* Станиславский обожествлял театр. Он *перетолковал важнейшие религиозные догматы в правила жизни в искусстве.* **А.Белый** писал:: «*Когда нам говорят теперь, что сцена есть священнодействие, актер — жрец, а созерцание драмы приобщает нас таинству, то слова «священнодействие», «жрец», «таинство» понимаем мы в неопределенном, многомысленном, почти бессмысленном смысле этих слов. Что такое священнодействие? Есть ли это акт религиозного действия? Но какого? Перед кем это священнодействие? И какому богу должны мы молиться? <...> скажите нам имя нового бога! <...>* ***Роковое противоречие, в котором запутались новейшие теоретики театра, заключается в том, что, приглашая нас в театр как в храм, они забыли, что храм предполагает культ, а культ — имя Бога, т.е. религии».***  *В своем отношении к театру как к храму* к **Белому** был *близок* один из основателей русского символизма **Дмитрий Мережковский**. *Значительное место в творческом наследии* **Мережковского** занимает ***исторический роман.*** *Его исторические пьесы, охватывавшие* ***мировую историю в русле******символистской картины мира******(«Рождение* богов», «Мессия», «Александр I»,** **«Павел I»**) *успешно ставились на* **сценах тогдашних театров.**

**В недрах символизма возникла идея возрождения *так называемого культового*** ***театра***, где мыслилось ***активное участие зрителей в представлении как буквальное участие в религиозно-культовом действии, в ритуальном игрище на*** ***манер древних***, которое должно было *заменить традиционное зрелище, где* *зритель – лишь пассивный наблюдатель*. ***Главным теоретиком культового театра являлся* Вячеслав Иванов*.*** Театр привлекал его прежде всего как *акт коллективного переживания*. По его мнению, театру ***суждено было умереть как виду искусства, но возродиться как силе, организующей общественную жизнь и сознание людей*. «Соборный»** **театр** (***термин Вячеслава Иванова***) должен был принять ***форму*** *своеобразных* ***русских «дионисий»*** , в которые выльется стихийное брожение народа. В ***«соборном» действе*** **Вячеслав Иванов** разделял ***три момента***: ***религиозное неприятие всецело зараженного грехом мира; проникновение в истину; действие во имя новой религии, творчества новой жизни.*** **Идея «соборности»** подразумевала ***превращение театра в храм***, а далее ***выход его в*** ***жизнь, на площадь***. Наиболее *желательными формами* для такого театра были ***мистерия, миракль***. Именно в мистериальном хоровом действе, по мнению **Вячеслав Иванова**, должны рождаться ***высшие универсальные ценности***, раскрывающие ***тайный и доподлинный смысл человеческого бытия*** и в силу этого ***гармонизирующие взаимоотношения человека и мира***. Идеи «***соборного» театра*** **Вячеслава Иванова** разделял даровитый российский поэт и беллетрист **Федор Сологуб**. Он тоже считал, что ***символическое искусство*** представляет собой *раздумье о мире, о смысле мировой жизни и о господствующей в мире единой воле.* Именно ***единая воля***, по теории Сологуба, ***составляет мир***. На основании этих тезисов **Сологуб** основал ***свою собственную концепцию*** **театра «одной воли**» (в некоторых источниках – **театра «единой воли»**).

*Особую роль в развитии театрального искусства сыграла творческ*ая *деятельность* **Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Мейерхольд** **с1895 г.** был студентом *юридического факультета Московского университета*, а в *1896* — поступил на *2-й курс драматического класса Музыкально-драматического училища Московского филармонического* *общества*. По окончании училища в **1898г**. молодой актер вошёл в труппу ***МХТ***. ***Наиболее значительные роли*** **Мейерхольда** — ***Треплев, Тузенбах («Чайка», «Три сестры» Чехова), Иоганнес («Одинокие» Гауптмана), Мальволио, принц Арагонский («Двенадцатая ночь», «Венецианский купец» Шекспира).*** В **1902** он ушёл из **МХТ;** до **1905** в*озглавлял организованное им* **«Товарищество** **новой драмы»,** где выступил **и как режиссёр**. Здесь ***начала формироваться художественная программа* Мейерхольда*, связанная с поэтикой*** ***символизма, с принципами условного театра, стилизации, подчинения актёрского действия живописно-декоративному началу***. Эта программа *получила обоснование в работе* **Мейерхольда** в **Студии на Поварской (Москва, 1905),** созданной по инициативе **К. С. Станиславского**. Т Деятельность театра-студии носила *экспериментальный характер*. "*Кредо новой студии,- отмечал Станиславский,- ... сводилось к тому, что реализм отжил* *свой век*". Участники театра-студии должны были "...*изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно* *ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов*". Осуществляя программу «***условно-эстетического*** характера, связанную с ***эстетикой символизма***, театр-студия обращалась к ***стилизации, сценическое действие подчиняла живописным, декоративным и музыкальным задачам***. **Мейерхольд** начинал работать прежде всего с ***художниками*** и ***композитором***. В занятиях с актерами он основное внимание уделял ***внешнему рисунку, ритму*** ***речи, разработке жестов, движений***. После просмотра этих спектаклей на генеральной репетиции **К. С. Станиславский** *не счел возможным* показать их публике. "...*Замыслы театра-студии,- писал он,- превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу. Еще раз я убедился ..., что театр прежде всего для актера, и без него существовать не может*...". В **октябре 1905** театр-студия была **закрыта**. Однако эти же принципы Мейерхольд развивал в последующие годы в **Театре В. Ф. Комиссаржевской**. Опаленная бурной эпохой, **Комиссаржевская** строила *«театр свободного актера, театр духа».* Газеты называли ее театр в **Пассаже** *соперником МХТ*. Действительно, *легендарная премьера* **10 ноября 1904** года горьковских **«Дачников»** (Комиссаржевская - Соня), расколовшая зрительный зал, осталась в истории *феноменальным случаем*. На спектакле казалось, что *стерлись границы между* *жизнью и искусством*. Рожденный уже в новое время Драматический театр стал носить имя великой актрисы. *Оценивая подготовленные Мейерхольдом спектакли* («**Смерть Тентажиля»** **Метерлинка и «Шлюк и Яу» Гауптмана**), **Станиславский** считал, что здесь *актёры являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых режиссер осуществлял свои интересные идеи*. Продолжив режиссёрскую деятельность в **Александринском театре (с 1908)**, Мейерхольд ставил уже *иную задачу* — ***возрождение принципов «театра прошлых эпох»; стремился к сочетанию трагического гротеска с традициями народного площадного зрелища*** (в спектаклях «**Дон Жуан» Мольера, «Маскарад**» **Лермонтова, «Гроза» Островского, «Соловей» Стравинского** и др.), что имело важное значение для его дальнейшей деятельности. В стилизаторских интерпретациях классических пьес осуществил *программу театрального* *традиционализма*. Одновременно *много экспериментировал на клубных и студийных сценах Петрограда под псевдонимом Доктор Дапертутто* (**театр "Лукоморье", "Дом интермедий**" и др.). Теоретически обосновал и реализовал ***концепции сценической стилизации и гротеска, условного театра***. Протест против буржуазно-мещанского эпигонского натурализма привёл **Мейерхольда** в первые же годы после Октябрьской революции 1917 к выдвижению идей «*Театрального Октября*», направленных на создание ***ярко-зрелищного политически-агитационного театра***. Пережитки *символистских влияний,* крайности полемики против академических театров нередко были ощутимы в деятельности **Мейерхольда** в советское время. Однако наиболее значительные спектакли возглавлявшегося им в **1920—1938** **театра** были направлены на создание *искусства, связанного с революционной современностью как своим содержанием, так и присущей им динамической* *формой.* Они были ***близки поэтике В. В. Маяковского***, его ***трактовке театра как соединения «трибуны» и «зрелища».*** Это *характерно* для спектаклей **«Мистерия-Буфф», «Клоп» и «Баня» Маяковского, «Зори» Верхарна, «Мандат»** **Эрдмана, «Последний решительный» Вишневского, «Вступление» Германа**. Работая над произведениями классической драматургии, Мейерхольд стремился к ***заострённому социально-обличительному и ярко-зрелищному раскрытию пьесы, властно подчиняя сценическое воплощение своему режиссёрскому видению***, порой не останавливаясь даже перед перемонтировкой текста. **Театр** работал в **Москве** в **1920-38 годах** под художественным руководством **В. Э. Мейерхольда**. (Первоначально коллектив **назывался Театр РСФСР 1-ый (1920-1921), затем, с 1923 года - Театр им. Мейерхольда (ТИМ).** ***Яркая творческая*** ***индивидуальность руководителя*** предопределила репертуарные искания, стилистический облик постановок театра, особенности актёрского мастерства. Почти *все спектакли ставил сам* **Мейерхольд,** лишь в редких случаях — в сотрудничестве с другими, близкими ему режиссерами. Труппа сложилась в основном из *молодых актёров* и начала свою деятельность под флагом «***Театрального Октября» -*** мейерхольдовской программы полном ***переоценки всех театральных ценностей, немедленной политической активизации театра*** ***на основе завоеваний Октября***, превращения сценического искусства в орудие боевой агитации и пропаганды. ***Актёры*** выступали ***без грима, без париков***, в ***одинаковой «прозодежде».*** Декорации заменила ***абстрактная конструкция — подвижная система игровых*** ***площадок.*** Труппа овладевала ***биомеханикой.*** Характерное для искусства **Мейерхольда** ***начала 1920-х гг***. стремление *сомкнуть новаторские эксперименты с опорой на демократические традиции простонародного площадного театра особенно проступило в чрезвычайно вольной режиссерской* *композиции* «**Леса» А. Н. Островского (1924).** *Персонажи, разбитой на 33 эпизода комедии, были откровенно осовременены, поданы с резкой классовой сущностью (приёмом «социальной маски»), но игра велась в шутовской, балаганной манере, в костюмировке вновь вспыхнули яркие краски, появились утрированные гримы, экстравагантные цветные парики.* **«Лес»,** *вызвавший* ***жестокую полемику в прессе****, пользовался* ***огромным успехом*** *и за 14 лет был сыгран 1338 раз.*

В спектаклях театра всё громче звучали ***причудливо-гротескные темы***. Сатирическая комедия **Н. Р. Эрдмана «Мандат» (1925)** знаменовала собой ***поворот театра к современному быту, к саркастически - едкому изображению мещанского мелколюдья средствами утончённой актёрской эксцентрики***. На смену «раздеванию театра» пришло тяготение к ***эффектному зрелищу.*** В спектакле **«Учитель Бубус»** **А. М. Файко (1925**) это тяготение сказалось в ***экстравагантном оформлении и освещении сцены, изощрённой и перенасыщенной музыкой режиссерской партитуре, нарочито замедленном темпе исполнения. Г***ораздо более эффективно новые методы Мейерхольда были реализованы в постановке «**Ревизора» Н.В. Гоголя (1926),** где режиссёр выступил как полновластный «автор спектакля», уверенно взял «курс на трагедию», прибег к методу ***совмещения гоголевских текстов, сосредоточил действие на маленьких игровых площадках и сообщил всей композиции причудливо-фантасмагорический характер.*** В **1920-е годы** театр Мейерхольда был ***центром притяжения художественной*** ***интеллигенции.*** В стенах театра созревали дарования будущих кинорежиссёров **С. Эйзенштейна, С. Юткевича, И. Пырьева, Л. Арнштама, Н. Экка**, работали композиторы **Д. Шостакович, М. Гнесин, Б. Асафьев, В. Шебалин,** к его деятельности были прямо или косвенно причастны **Андрей Белый, Пастернак, И. Сельвинский, Маяковский. На рубеже 1930-х годов** *плакатные средства* выразительности казались *исчерпанными и утратили былую силу воздействия на зрителя.* *Взаимоотношения театра с современной драматургией разладились*, и в таких спектаклях, **как «Командарм-2» Сельвинского (1929), «Последний решительный» В. Вишневского (1931), «Список благодеяний» Ю. Олеши** **(1931),** удачны были лишь отдельные ударные эпизоды. Предпринятые в эту пору новые постановки классики большого общественного резонанса не имели. В **1937-38** годах театр Мейерхольда подвергся **резкой критике** как якобы *чуждый советскому народу, враждебный советской действительности, и в* **1938 году** был **закрыт.** После закрытия Театра им. Мейерхольда Станиславский привлек Мейерхольда к работе в руководимом им оперном театре. Так или иначе, творческие поиски ***Мейерхольда оказали большое влияние на советский и зарубежный театр.***

**Задание для самостоятельной работы**

1. Изучить и законспектировать материал по тексту лекции.

2.Уметь ориентироваться в изученном материале и отвечать на поставленные вопросы.

4.Познакомиться со спектаклем театра Вахтангова «Принцесса Турандот»(1999) [alltheater.ru/watch.php?vid=5d8f5803]