

RU

Драма эстетических принципов А. Я. Таирова: сценография Московского Камерного театра 1943-1949 гг.

Тимофеева Т. И.

Аннотация. Цель исследования – выявить основные эстетические принципы спектаклей Московского Камерного театра (МКТ) в 1943-1949 годах и исторические причины, повлиявшие на их трансформацию. В статье рассматривается театральное-декорационное искусство Московского Камерного театра под руководством режиссера А. Я. Таирова последней фазы существования театра. Автором анализируются исторические закономерности, оказавшие воздействие на эстетику театра Таирова и ее изменения, а также сценографические решения знаковых спектаклей. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые был проведен подробный анализ сценографии МКТ малоизученного периода 1943-1949 годов в связи с историческими событиями страны и художественной жизнью России послевоенного времени. В результате исследования был выявлен ряд основных – и изменившихся, и неизменных – эстетических принципов сценографии Камерного театра этого этапа, при незыблемом для А. Я. Таирова экспрессионистическом мироощущении. Вместе с тем доказывается, что сценографические искания художников Камерного театра всегда были максимально вписаны в контекст художественной жизни России.

EN

The drama of A. Ya. Tairov's aesthetic principles: scenography of the Moscow Kamerny Theatre in 1943-1949

T. I. Timofeeva

Abstract. The purpose of the research is to identify the main aesthetic principles of the productions of the Moscow Kamerny Theatre (MKT) in 1943-1949, as well as the historical reasons that influenced their transformation. The article examines the theatrical decorative art of the Moscow Kamerny Theatre under the direction of A. Ya. Tairov during the final phase of the theatre's existence. The author analyzes the historical patterns that affected the aesthetics of Tairov's theatre and their transformations, as well as the scenographic solutions of key productions. The scientific novelty of the research lies in the fact that, for the first time, a detailed analysis of the MKT scenography of the little-studied period of 1943-1949 is carried out in connection with the historical events of the country and the artistic life of postwar Russia. As a result of the research, a number of basic aesthetic principles of the Kamerny Theatre's scenography at this stage are identified, both those that underwent transformation and those that remained unchanged, against the backdrop of the expressionist worldview that was fundamental and unshakable for A. Ya. Tairov. At the same time, it is demonstrated that the scenographic explorations of the Kamerny Theatre's artists were always maximally integrated into the context of Russia's artistic life.

Введение

Актуальность данного исследования состоит в том, что объемной работы, отражающей эстетические принципы сценографии Московского Камерного театра, театра авторского, созданного великим режиссером А. Я. Таировым, до сих пор нет. При этом анализ сценографии и в целом театральной жизни России конца Великой Отечественной войны и непосредственно послевоенного времени скуп на подробности. А ведь именно художниками Камерного театра проделан большой путь в области театрально-декорационного искусства, и в эпоху визуальной культуры, когда зрительный образ является одним из мощных выразительных средств, возникает необходимость заново переосмыслить и структурировать театральное-декорационное искусство основных театров России. Интерес автора к сценографии Камерного театра связан и с тем, что в годы Великой Отечественной войны этот театр был эвакуирован в город Барнаул и своим творчеством значительно повлиял на театральную жизнь края.

Для достижения цели исследования было необходимо решить несколько задач:

- выявить и проанализировать сценографические решения спектаклей Камерного театра периода 1943-1949 гг.;
- структурировать спектакли и отобрать из них знаковые;
- связать выбор драматургии, художников, театрально-декорационных решений, эстетических повторов с историческими процессами, происходящими в советском искусстве в этот период;
- описать общие эстетические принципы сценографии Камерного театра данного периода и их связь с художественной жизнью России 1943-1949 годов.

Для достижения научных результатов в работе использована комплексная методика, обусловленная задачами исследования: методы систематизации и структурного анализа позволили упорядочить данные о спектаклях Камерного театра и их художниках в рассматриваемый период, найти совокупность взаимосвязанных элементов; стилистический и сравнительный анализ выявили их сходства и различия, принадлежность к определенному стилю по содержательным и формальным признакам, что обусловило понимание культурных и исторических контекстов, в которых они были созданы.

Решение поставленных задач и достижение цели исследования стали возможны благодаря фондам Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Коллекции), Государственному каталогу Музейного фонда Российской Федерации и историческому разделу сайта Московского драматического театра им. А. С. Пушкина (История Камерного театра...). В них собрана значительная часть эскизов художников к спектаклям Камерного театра (декорации, костюмы, бутафория, гримы), фотографии макетов и сцен из спектаклей, афиши спектаклей.

Что касается теоретической базы исследования, то в достижении его цели большую помощь оказали труды ведущих исследователей сценографии российского театра М. В. Давыдовой (1974), Ф. Я. Сыркиной и Е. М. Костиной (1978), В. И. Берёзкина (1968), советского театроведа Ю. А. Головащенко (1970). А также статьи, заметки, режиссерские экспликации самого А. Я. Таирова (2018) и мемуары актрисы А. Г. Коонен (1985).

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов и выводов в практике преподавания истории театрально-декорационного искусства и истории российского театра, при создании и проведении теоретических и практических курсов, посвященных русской и мировой сценографии.

Обсуждение и результаты

Московский государственный Камерный театр (далее – Камерный театр, Московский Камерный театр, МКТ) – авторский театр, создателем которого в 1914 году был Александр Яковлевич Таиров (1885-1950), впоследствии – крупнейший русский режиссер с мировой известностью.

На заре создания театра театрально-декорационное искусство МКТ стало одним из ярких и масштабных явлений не только русского, но и мирового театра. В раскрытии образного содержания спектаклей сценографические поиски стали играть значительную роль, подчеркивая «целостность театральной постановки» (Давыдова, 1974, с. 92). Эти поиски в разное время были доверены А. Я. Таировым разным художникам авангардных направлений – Александре Экстер, Павлу Кузнецову, Наталье Гончаровой, Аристарху Лентулову, Александру Веснину, Вадиму Рындину.

Творческий и репертуарный кризис 1930-х годов был преодолен театром постановками спектаклей «Патетическая соната», «Оптимистическая трагедия». Великая Отечественная война и эвакуация Камерного театра в Барнаул тоже мобилизовали постановочные силы театра – стали актуальными постановки современных пьес на тему войны, героизма. В годы войны театр «стремится воодушевить советский народ мужеством и отвагой, патриотическими чувствами любви к Родине» (Сыркина, Костина, 1978, с. 191). Для всех художников того времени характерна общая художественная направленность и общие художественные проблемы.

Как отмечают исследователи театрально-декорационного искусства Ф. Я. Сыркина и Е. М. Костина, главное внимание театра «было уделено пьесам советских драматургов, во многом определившим особенности его развития в военный период в целом» (1978, с. 191). Поэтому барнаульские премьеры спектаклей «Небо Москвы», «Фронт», «Раскинулось море широко» по «только что» написанным пьесам и сочиненная К. Г. Паустовским специально для Камерного театра с заглавной ролью для А. Г. Коонен пьеса «Пока не остановится сердце» проявили лучшие творческие качества спектаклей в духе времени. А в виде основного художественного критерия отмечаются «правдивость и жизненность декорационных решений» (Сыркина, Костина, 1978, с. 191).

После возвращения Камерного театра из эвакуации в Москву осенью 1943 года до насильственного закрытия театра в 1949 году оставалось шесть лет. Этот последний трагический период творческой жизни театра можно разделить на два этапа:

1. 1943-1946 гг. – со времени возвращения театра из эвакуации до Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года.

2. 1946-1949 гг. – от Постановления ЦК ВКП(б) 1946 года до непосредственного закрытия театра.

Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» от 14 августа 1946 г. и «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» от 26 августа 1946 г. стали исторической вехой в послевоенной ситуации в искусстве и культуре страны. Победа Советского Союза над нацистской Германией проявила среди населения ощущение свободы, мнение, что ужасы войны навсегда изменили страну и возврат к прежним порядкам невозможен. Это сильно беспокоило И. В. Сталина. Два постановления ЦК ВКП(б) были начальной точкой новой «охоты на ведьм».

Так, в Постановлении «О репертуаре...» отмечено, что главный недостаток «нынешнего состояния репертуара драматических театров заключается в том, что пьесы советских авторов на современные темы оказались фактически вытесненными из репертуара крупнейших драматических театров страны» (Постановление Оргбюро..., 1946). Далее в документе указывалось, что в Камерном театре из 11 пьес – только три были на современные темы. Среди других недостатков деятельности театров назывались: изображение советских людей «в уродливо-карикатурной форме», «чрезмерное увлечение постановками пьес на исторические темы» (Постановление Оргбюро..., 1946). Отмечались «неудовлетворительная работа драматургов» (Постановление Оргбюро..., 1946), низкое качество постановок спектаклей по современным пьесам, отсутствие «принципиальной большевистской театральной критики» (Постановление Оргбюро..., 1946).

Но самым драматичным для Камерного театра оказался запрет на постановку зарубежной драматургии. Критике подверглась деятельность Комитета по делам искусств, а постановки театрами пьес иностранных авторов расценивались как предоставление «советской сцены для пропаганды реакционной буржуазной идеологии и морали, попыткой отравить сознание советских людей мировоззрением, враждебным советскому обществу, оживить пережитки капитализма в сознании и быту» (Постановление Оргбюро..., 1946).

А. Я. Таиров, как один из первых режиссеров, открывших для русского театра современных зарубежных драматургов – Ю. О'Нила, Б. Брехта, Б. Шоу, пьесы которых больше всего отвечали его эстетическим принципам, – снова оказался в репертуарном вакууме. Именно поэтому 1946 год для Камерного театра стал творческим водоразделом.

За годы 1943-1949 после возвращения из эвакуации в Камерном театре Таировым были созданы 12 премьерных спектаклей (три из них – совместно с режиссером Л. Л. Лукьяновым, один – с Н. С. Сухоцкой). Художниками девяти, т. е. большинства, этих спектаклей являлась творческая и семейная пара Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеиной (Таблица 1).

Таблица 1. Премьерные спектакли МККТ в 1944-1949 гг.

	Дата премьеры	Название спектакля	Драматург	Режиссер	Художники	Музыка	Примечания
1	1944 / 20 июля	Чайка	А. П. Чехов	А. Я. Таиров	Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина	П. И. Чайковского	Спектакль-концерт / Русская классика
2	1944 / 25 декабря	Без вины виноватые	А. Н. Островский	А. Я. Таиров	В. Ф. Рындин	-	Русская классика
3	1945 / 27 марта	У стен Ленинграда	Вс. В. Вишневский	А. Я. Таиров	Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина	Л. К. Книппера	Героика
4	1945 / 5 июля	Он пришел	Д. Б. Пристли	А. Я. Таиров, совм. с Л. Л. Лукьяновым	Е. К. Коваленко	-	Детектив
5	1946 / 18 июня	Старик	М. Горький	А. Я. Таиров, совм. с Л. Л. Лукьяновым	Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина	-	Русская классика
6	1947 / февраль	Ольга Нечаева	В. Ф. Панова и Д. Я. Дар	А. Я. Таиров	Н. П. Прусаков	-	Современная драма
7	1947 / 3 июня	Судьба Реджинальда Девиса	В. М. Кожевников и И. Л. Прут	А. Я. Таиров	Е. К. Коваленко	А. К. Метнера	Художественная публицистика
8	1947 / 30 октября	Жизнь в цитадели	А. М. Якобсон	А. Я. Таиров	Е. К. Коваленко	-	Социально-психологическая драма
9	1948 / 24 марта	Лев на площади	И. Г. Эренбург	А. Я. Таиров, совм. с Н. С. Сухоцкой	Р. Р. Фальк	-	Политический памфлет
10	1948 / ...	Веер леди Уиндериер	О. Уайльд	А. Я. Таиров	Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина	-	Западная драматургия Не выпущен
11	1948 / 1 декабря	Ветер с юга	Э. Грин Б. Филиппов	А. Я. Таиров, совм. с Л. Л. Лукьяновым	В. Ф. Кривошеина и Е. К. Коваленко	-	Современная драма
12	1949 / март	Актеры	А. А. Васильев и Л. М. Эльстон	А. Я. Таиров	Е. К. Коваленко	-	Спектакль, основанный на реальных фактах

Театральные художники Евгений Кондратьевич Коваленко (1910-1993), заслуженный деятель искусств РСФСР (звание присвоено в 1958 г.) и Валентина Фёдоровна Кривошеина (1909-1991) вместе учились в Харьковском художественном институте в 1928-1934 гг. у известного художника-авангардиста, сценографа и дизайнера Александра Вениаминовича Хвостенко-Хвостова (1885-1968). В 1936 году они вместе пришли работать в Камерный театр, творчески сотрудничая в оформлении спектаклей. С 1940 г. Е. К. Коваленко уже являлся главным художником Московского Камерного театра, а с 1949 (после закрытия Камерного) – Московского театра им. Пушкина.

Об этих театральных художниках сегодня известно не очень много, но именно эта творческая пара является основной визуальной составляющей режиссерских исканий А. Я. Таирова в последний период работы МККТ, вплоть до закрытия театра в 1949 году. Именно поэтому нужно обратиться к театральному наследию Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеиной, эскизы декораций и костюмов которых наиболее объемно представлены в фондах Государственного центрального театрального музея (ГЦТМ) имени А. А. Бахрушина.

Начав работу в Камерном театре в 1936 г. с оформления спектакля «Дума о Британике» по пьесе Ю. И. Яновского (постановка А. Я. Таирова, 1937), до начала войны Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина создали сценографию и костюмы к порядка пяти постановкам театра. В военной Москве выпустили премьеру «Батальон

идёт на Запад» по пьесе Г. Мдивани и вместе с коллективом уехали в эвакуацию, через Балхаш, в Барнаул, где оформили еще четыре премьеры: «Небо Москвы», «Фронт», «Раскинулось море широко» и «Пока не остановится сердце».

В период с 1943 по 1949 г. в Камерном театре под руководством А. Я. Таирова парой Коваленко – Кривошеина (или только Е. К. Коваленко) сделаны спектакли:

1) до Постановления «О репертуаре...» 1946 года – «Чайка», «У стен Ленинграда», «Он пришёл», «Старик» (премьера 18 июня 1946 г., незадолго до Постановления «О репертуаре...»);

2) после Постановления «О репертуаре...» 1946 года – «Судьба Реджинальда Девиса», «Жизнь в цитадели», «Веер леди Уиндермир», «Ветер с юга», «Актёры».

Самыми знаковыми работами Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеиной из этого ряда является сценография спектаклей «Чайка», «У стен Ленинграда», «Старик» и «Веер леди Уиндермир».

В своей режиссерской экспликации к спектаклю «Чайка» А. Я. Таиров (2018) отмечал, что этой постановки в репертуарном плане театра не было, спектакль появился внепланово. Он называл «Чайку», написанную около полувека назад, «пьесой будущего» (Таиров, 2018, с. 309), и, по сути, после легендарной постановки Художественного театра (она шла там в последний раз сорок лет назад, в 1905 году) открыл эту пьесу для театра заново.

Таиров писал, что спектакль «Чайка» «родился из чувства огромной неудовлетворенности тем, что происходит сейчас на театре вообще, в том числе и у нас, в Камерном театре» (Таиров, 2018, с. 310). В качестве центральной темы пьесы Александр Яковлевич ставил тему неразделенной любви, которая «и создает тот гимн любви, который подымает вообще человеческое существо. Когда человек любит, он живет, он находит все» (Таиров, 2018, с. 310). Этой постановке Таиров дал необычное определение жанра – «спектакль-концерт». Это было связано не только с внешними проявлениями – отсутствием у артистов «исторических» гримов и костюмов, общепринятой обстановки, оформления, декораций, – но и с огромным желанием проявить «большой внутренний разговор Чехова с самим собой» (Таиров, 2018, с. 313). Это желание проявилось и в лаконичности художественного оформления спектакля. Как отмечала А. Г. Коонен, вся композиция «была подчинена главной теме пьесы – борьбе за настоящее высокое искусство, за новые формы в искусстве» (1985, с. 405).

В двух почти монохромных эскизах к «Чайке» Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеиной видно лишь чуть сложенный планшет сцены со сложно спроектированными ступенями и рисованный, будто акварелью, задник. На заднике – две группы разных деревьев, склонившихся к центру на фоне облачного неба. Возможно, недавно прошел дождь и ветер шелестит листвой. На эскизах намеченная листва очень похожа на сумрачные тучи и этим вносит ощущение тревоги и напряжения. Так как не видно начала роста деревьев из земли, то можно предположить, что верхняя часть ступеней – это обрыв или спуск, ведущий к реке. При этом конструкция самих ступеней настолько искусственна, что не вызывает ощущения, что это дорожки сада, скорее – что это сама сцена, а озеро, на котором разыгрывалось представление пьесы Треплева, – условное, нарочито «театральное» и находится перед этой площадкой. В этих эскизах соединяются ощущение простора и тревоги. Разница между двумя эскизами – в существовании одинокой человеческой фигуры на одном (Иллюстрация 1) и безлюдной, с облетевшей, почти непроявленной листвой на другом (Иллюстрация 2).



Иллюстрация 1. Коваленко Е. К. (1910-1993). «Чайка», эскиз декорации. Москва, Камерный театр, 1944 г. Бумага на картоне, графитный карандаш, акварель, пастель; 51,4×60,3 см. Фонд ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. <https://collectiononline.gctm.ru/entity/ОБЪЕКТ/17863?query=коваленко%20кривошеина%20чайка&index=0>

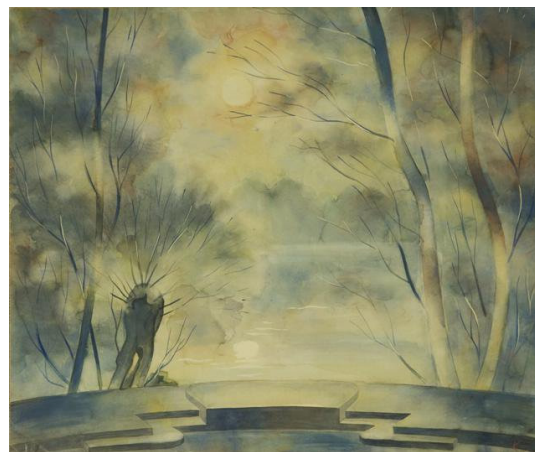


Иллюстрация 2. Коваленко Е. К. (1910-1993). «Чайка», эскиз декорации. Москва, Камерный театр, 1944 г. Бумага, карандаш, акварель, белила; 46,2×55,5 см. Фонд ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. <https://collectiononline.gctm.ru/entity/ОБЪЕКТ/17871?query=коваленко%20кривошеина%20чайка&index=1>

Воспоминания А. Г. Коонен (1985), исполнявшей центральную роль Нины Заречной, дорисовывают эскизы Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеиной. «Невысокая площадка, легкие спокойные сукна, расположение которых варьируется по ходу действия, несколько кресел, рояль, небольшой стол. На фоне задника при помощи света возникают то окна старинного помещичьего дома, то верхушки деревьев, склоненные над озером,

и пятно луны во время монолога Нины Заречной. Никто не изображал на сцене «как люди едят, пьют, носят свои пиджаки», о чем с возмущением говорит Треплев в своем монологе. Никто не обыгрывал вещей, что было принято в то время в театрах, да их и не было на сцене» (Коонен, 1985, с. 405). Основная тема спектакля визуально проявлялась в финале, когда «освещенная лучом прожектора белела на рояле чайка с распростертыми крыльями, словно в полете – как светлый символ подлинного искусства, чуждого рутине, готового на подвиг и самопожертвование» (Коонен, 1985, с. 407).

Так, идея Таирова «воздействовать на зрителя непосредственной передачей чеховских идей, чеховского [разговора] с самим собой, чеховской поэзии, чеховской любви к человеку» (Таиров, 2018, с. 313) нашла свое воплощение.

Так как «тема Великой Отечественной войны продолжала жить на подмостках театров» (Сыркина, Костина, 1978, с. 197), следующей работой Таирова, доверенной художникам Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеиной, стал спектакль по пьесе Вс. Вишневского «У стен Ленинграда» (1945). Он мыслил его как органическое и естественное продолжение «Оптимистической трагедии». Эта пьеса для режиссера была тоже оптимистической трагедией, «потому, что действие происходит в очень серьезные, трагические минуты жизни нашей страны, в решительные и трагические три дня декабря в Ленинграде» (Таиров, 2018, с. 346).

К тому же А. Я. Таиров «настойчиво продолжал проводить в жизнь план, намеченный им еще в начале войны, – введение в репертуар пьес, посвященных героической борьбе нашего народа. Это был цикл произведений современных советских писателей» (Коонен, 1985, с. 415), который начался с постановки «У стен Ленинграда». В этой работе Таиров вместе с художниками Коваленко и Кривошеиной создавал «современную сценическую симфонию об Отечественной войне. Эта симфония будет в трех частях, в трех днях. Первый день будет называться “Священная война, все как один на защиту Ленинграда”. Второй день – “Клятва”. Третий – “Скорее смерть испугается нас, чем мы испугаемся смерти”» (Таиров, 2018, с. 347).

В оформлении Коваленко и Кривошеиной, монументальном «по характеру, героическом по своему внутреннему наполнению» (Сыркина, Костина, 1978, с. 193), присутствовало «ощущение решающих судьбу страны исторических событий» (Сыркина, Костина, 1978, с. 193). В музее им. Бахрушина сохранились два эскиза Коваленко – Кривошеиной. По приоритетности пейзажного вида их можно назвать «городским» и «речным».

«Городской» эскиз Ленинграда заявляет тему этого великого города. Символы города – статуя Медного всадника и шпиль Петропавловской крепости, то есть человека, основавшего город, и места, с которого город начинался, – видны в арочном проеме (с левой стороны), переходящем в волнообразную, практически барочную драпировку (сверху и в правой части). Через эту арку проходят ступени лестницы, как бы огибающие арку и уводящие ее то ли к постаменту памятника, то ли к парапету Невы. Река здесь присутствует как неотъемлемый символ этого города. Эскиз получает трагическое звучание за счет волнообразного движения драпировок, грозových туч, общей динамики и чередований красно-синих оттенков (Иллюстрация 3).



Иллюстрация 3. Коваленко Е. К. (1910-1993), Кривошеина В. Ф. (1909-1991). «У стен Ленинграда», эскиз декорации. Москва, Камерный театр, 1945 г. Бумага, гуашь; 47×59 см. Фонд ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
<https://collectiononline.gctm.ru/entity/ОБЪЕКТ/936288?query=коваленко%20кривошеина%20у%20стен%20ленинграда&index=0>

Второй, «речной», эскиз совершенно другой по настроению. Написанный в сине-желтых красках, он перекликается с предыдущим эскизом динамикой облаков, переходящей и в водную стихию. На дальнем плане виден все тот же символ города – шпиль Петропавловского собора, а на переднем – собирательный образ петербургских спусков к Неве (похожий спуск есть на стрелке Васильевского острова с шарами, только там он пологий). Крутые лестницы спуска по обе стороны сцены воспринимаются как башни-бастионы, которые защищают город (Иллюстрация 4). И этот город с его защитниками в любой момент может ошестиниться и дать отпор врагу. «Никто из ее героев в самые трудные минуты не теряет веру. Вера – вот что главное у всех персонажей» (Таиров, 2018, с. 346) пьесы.

Говоря о сценографическом решении спектакля «У стен Ленинграда», А. Г. Коонен вспоминает и монументальный образ «полуразрушенной дворцовой» лестницы, «пересекавшей по диагонали сцену» (Коонен, 1985, с. 415).



Иллюстрация 4. Коваленко Е. К. (1910-1993). «У стен Ленинграда», эскиз декорации. Москва, Камерный театр, 1945 г.

Бумага, графитный карандаш, гуашь, пастель; 46,6×59,3 см. Фонд ЦИТМ им. А.А. Бахрушина.

<https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/17870?query=коваленко%20кривошеина%20у%20стен%20ленинграда&index=1>

Еще два знаковых спектакля Камерного театра последнего периода, оформленные художниками Коваленко и Кривошеиной, – «Старик» по пьесе М. Горького (1946) и «Веер леди Уиндермир» по пьесе О. Уайльда (1948).

Пьеса М. Горького считалась несценичной и, как и в случае с «Чайкой», «спектакль Камерного театра стал рождением этой пьесы на сцене», при этом она «ставила перед режиссером и исполнителями сложные задачи» (Коонен, 1985, с. 417). По мысли Таирова, образ Старика – «это лакмусовая бумажка, которая показывает нам изнанку жизни» (Таиров, 2018, с. 374).

Эскизов художников к этому спектаклю обнаружить не удалось, но в выступлении известного театрального критика П. А. Маркова в Комитете по делам искусств 19 июня 1946 года, на следующий день после премьеры спектакля, содержатся замечания по поводу декораций. Отмечается, что «Таиров ближе к Горькому, он озабочен раскрытием беспокойной атмосферы пьесы, но вместе с художником он сгущает краски. Интерьеры мрачны, они предназначены для преступлений, а не для жизни Мастакова, в которую Старик вползает с целью ее разрушить и разбить, отнять на нее право. Сюда Старика не надо вползать, он может смело войти и крепко устроиться в этой мрачноватой и тусклой гостиной. Мастаковский мир противоположен миру Старика; но сейчас решение декораций мешает пониманию этого противопоставления, скорее, толкая на усиление детективной стороны, направляя внимание к таинственности и загадочности разворачивающихся событий. Справедливый в своих декоративных намерениях, Таиров не нашел им осуществления» (Марков, 1977, с. 210).

Что касается визуального решения спектакля «Веер леди Уиндермир» по пьесе О. Уайльда (1948), поставленного уже после Постановления 1946 года, в музее им. Бахрушина сохранились наброски и эскизы костюмов к этому спектаклю, стилизованные под эпоху написания пьесы (главную роль, Миссис Эрлин, играла Алиса Коонен). «Таиров поставил спектакль в плане острой сатиры, беспощадно разоблачающей высший английский свет, его душевную пустоту, лицемерие, циничный расчет, скрытые под маской внешней элегантности и пресловутого хорошего тона» (Коонен, 1985, с. 421). Обвиненный в очередной раз в формализме, эстетстве и низкопоклонстве перед западной культурой, этот спектакль после общественного просмотра так и не был выпущен, что нанесло еще одну психологическую травму создателям и творческий урон истории русского театра.

Кроме «штатных» художников Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеиной над спектаклями Камерного театра этого «позднего» периода работали и приглашенные художники – Вадим Рындин («Без вины виноватые», 1944), Николай Прусаков («Ольга Нечаева», 1947), Роберт Фальк («Лев на площади», 1948). Находясь под неусыпным контролем «партии и правительства», «декорационное искусство первого послевоенного десятилетия испытало свои трудности и победы» (Сыркина, Костина, 1978, с. 197). Кроме темы Великой Отечественной войны, «существенное место заняли и другие темы, над которыми стали работать художники» (Сыркина, Костина, 1978, с. 197).

Так, на самом излете войны для работы с А. Я. Таировым в театр приходит В. Ф. Рындин, в 1930-е годы создавший целую эпоху в сценографии Камерного театра, кульминацией которой был зрительный образ «Оптимистической трагедии». Вадим Фёдорович Рындин (1902-1974) – советский театральный художник, сценограф и педагог, народный художник СССР (1962). В послевоенные годы его творчество, «отличавшееся многообразием жанров» (Сыркина, Костина, 1978, с. 197), достигает большого подъема.

Именно В. Ф. Рындина А. Я. Таиров приглашает осуществить сценографию своей постановки по пьесе А. Н. Островского «Без вины виноватые» (1944), пьесы, которую сам режиссер считает «лебединой песней» автора, большим социально-психологическим полотном «о любви к человеку, о сущности человеческой жизни, о сущности искусства» (Таиров, 2018, с. 321). В качестве основного лейтмотива пьесы Таиров берет идею человеческой тоски, «которой одержимы почти все персонажи пьесы» (Таиров, 2018, с. 321).

Сам В. Ф. Рындин писал, что Таиров научил его не только создавать настроение картины, ее условия и образ места действия, но и в целом «выразить философию всего произведения» (Рындин, 1966, с. 25).

Подчеркивая большую сдержанность внешнего рисунка, характерную для режиссуры Таирова в спектаклях по русской классике, А. Г. Коонен отмечала «овеванное лиризмом и поэзией оформление Рындина», которое «органично входило в сценическую атмосферу спектакля» (Коонен, 1985, с. 408).

Эскизы Вадима Федоровича Рындина к спектаклю «Без вины виноватые» хранятся не только в музее им. Бахрушина, но и в Государственном мемориальном и природном музее-заповеднике А. Н. Островского «Щелыково» (Государственный каталог...). Это достаточно богатый материал для последнего периода творческой жизни Камерного театра. Он включает в себя эскизы декораций, как карандашные, так и цветные, и эскизы костюмов.

Внимания заслуживают два предварительных эскиза В. Ф. Рындина, его разработка для спектакля «Без вины виноватые» сценической площадки по типу «единой сценической установки» (Иллюстрации 5 и 6). На них видно любимые А. Я. Таириным лестницы, ломающие планшет сцены, динамику драпировок и сложный композиционный ритм всей конструкции.



Иллюстрация 5. Рындин В. Ф. (1902-1974). «Без вины виноватые», эскиз декорации. Артистические уборные. Москва, Государственный Камерный театр, 1944 г. Бумага, графитный карандаш; 32×44 см. Фонд ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. <https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/998095?query=рындин%20без%20вины%20виноватые&index=24>



Иллюстрация 6. Рындин В. Ф. (1902-1974). «Без вины виноватые», эскиз декорации. Артистические уборные. Москва, Государственный Камерный театр, 1944 г. Бумага, графитный карандаш; 31,8×43,8 см. Фонд ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. <https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/1006774?query=рындин%20без%20вины%20виноватые&index=25>

В цветном варианте эта идея получает доминирующий синий цвет и относится ко второму действию пьесы, происходящему в гостинице (Иллюстрация 7). Судя по малочисленным оставшимся фотографиям, этот замысел не был воплощен, а сценография каждого акта отталкивалась от менее сложных решений декорационных конструкций.



Иллюстрация 7. Рындин В. Ф. (1902-1974). «Без вины виноватые», эскиз декорации. Москва, Государственный Камерный театр. 1944 г. Бумага, темпера; 43×61 см. Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А. Н. Островского «Щелыково». <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9891738>

А. Г. Коонен отмечала, что «многое в этой постановке строилось на контрастах» (1985, с. 408). Так, в цветном эскизе Рындина первого действия, происходящем в небольшой квартире на окраине рядового губернского города, используется ровный планшет сцены. «Наивная светлая комната Отрадиной в первом акте. Луч солнца падает из окна на подвенечное платье, разложенное у нее на коленях» (Коонен, 1985, с. 408).

Декорационное решение представляет собой вполне традиционную выгородку комнаты с центральным дверным проемом, боковым – справа и окном с занавесками – слева. Немногочисленные предметы мебели

в основном расставлены вдоль стен, лишь стол и кресло вместе с небольшим диваном у стены образуют некую столовую группу в правой части сцены. Композиция одновременно стремится к симметрии (картины, шкафы, центральная дверь) и вместе с тем все время нарушается, тем самым подчеркивая драматическую динамику происходящих событий (Иллюстрация 8). У окна на столике брошено подвенечное платье. Это платье «стало своеобразной метафорой <...оно...> сверкало белизной и притягивало к себе в то время, как в душе Отрадиной угасал свет» (Головащенко, 1970, с. 278).



Иллюстрация 8. Рындин В. Ф. (1902-1974). «Без вины виноватые», эскиз декорации. В комнате Отрадиной. Москва, Государственный Камерный театр, 1944 г. Бумага, гуашь; 35,8×60 (основа), 43,6×67,5 (подложка). Фонд ЦИТМ им. А. А. Бахрушина.

<https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/471990?query=рындин%20без%20вины%20виноватые&index=19>

Цветовым контрастом был подчеркнут и психологический слом главной героини, ее превращение в Кручинину. «Красный плюш, черные простенки» (Коонен, 1985, с. 408), он же – «мрачный красный бархат, в который была одета декорация второго акта, помогал контрасту двух первых действий. <...> Холод парадного номера гостиницы вызывал чувство печали» (Головащенко, 1970, с. 279).

Все эскизы декораций Рындина для спектакля «Без вины виноватые» будут объединять тема театра. Визуально она пройдет через разные завесы, обрамляющие сцену и дублирующиеся в оформлении портала сцены, который будет оформлен драпировками синего цвета, что привнесет отголосок стиля классицистского театра. А складки этих завес, контрастность цвета добавят динамичности действию.

В эскизе декораций к третьему действию, происходящему в уборной актрисы Коринкиной, пафос театральной темы достигнет своей кульминации: «Пестрые стены актерской уборной, манекен рыцаря в латах, театральная мишура» (Коонен, 1985, с. 409). Портал сцены будет все так же обрамлен синими драпировками, но элементы театральных пафоса и кулис будут трижды повторяться на переднем, среднем и заднем планах сцены. Нарочито симметричная композиция, использование чистых «классических» красных и синих цветов призваны контрастировать с напряженностью происходящих событий и еще раз подчеркнуть тему театра (Иллюстрация 9).



Иллюстрация 9. Рындин В. Ф. (1902-1974). «Без вины виноватые», эскиз декорации. Москва, Государственный Камерный театр, 1944 г. Бумага, темпера; 44,7×62 см.

Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А. Н. Островского «Щелыково».
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19049994>

Эскиз декораций к четвертому действию, происходящему в саду усадьбы Дудукина, тоже не оставляет тему театра (Иллюстрация 10). Такое же синее порталное обрамление с трубящей музой; «бронзовые трубящие летящие фигуры женщин на раме спектакля, тесно сжав маленькие босые ступни, чуть выступающие

из-под хитонов, слегка поджав и сдвинув округлые колени, продолжали свое парение» (Головащенко, 1970, с. 285); даже веранда, находящаяся справа, похожа на сценическую площадку, и березы, в спектакле бывшие вполне реальными, несомненно, несущие образно-символическую нагрузку, подчеркиваются как театральный элемент. Но именно в этом эскизе и существовании «прозрачной березовой аллеи» (Коонен, 1985, с. 409) проявляется надежда на «счастливый финал» за счет колористических нюансов нежных цветов, открытого для воздуха пространства и ухода в легкую композиционную асимметрию. Этот «туманный березовый сад <...> был пронизан тем особым переливающимся светом» (Головащенко, 1970, с. 285), который «напомнил полотна импрессионистов» (Алперс, 1956, с. 238).



Иллюстрация 10. Рындин В. Ф. (1902-1974). «Без вины виноватые», эскиз декорации. Москва, Государственный Камерный театр. 1944 г. Бумага, гуашь, темпера, белла; 38,8×57,9 см. Фонд ЦЦТМ им. А. А. Бахрушина. <https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/997715?query=рындин%20без%20вины%20виноватые&index=0>

Может, именно эта «прозрачная березовая аллея последнего акта» позволила сказать русскому педагогу, богослову и литературоведу Сергею Николаевичу Дурьлину, что «Островский был осмыслен Таириным не только как бытописатель, но и как поэт» (Коонен, 1985, с. 409).

При всех перипетиях, какой бы ни был материал взят Таириным для постановок, его тяга к экспрессионизму оставалась неизменной, лучше всего отвечающей стилю Камерного театра. «Во всем должна чувствоваться страстность» (Таиров, 2018, с. 347), – этот постулат Александр Яковлевич пронес через все творчество. Считая, что с художественной стороны современные пьесы значительно уступают классическим, а «ответственность при постановке современной пьесы большая <...> потому, что современные пьесы говорят о том, что непосредственно касается сегодня всей жизни нашей страны» (Таиров, 2018, с. 344), он не оставлял поиски хорошей современной драматургии.

В 1948 году А. Я. Таиров обращается к пьесе И. Г. Эренбурга «Лев на площади». «Лев на площади» – первая пьеса русского писателя, поэта, публициста, журналиста, военного корреспондента, общественного деятеля Ильи Григорьевича Эренбурга (1891-1967).

Это комедия в пяти действиях, по сути, – политический памфлет, действие которого разворачивается в тихом южном французском городке. Здесь кипит жизнь вокруг городских забот: разговоров о нехватке самого необходимого – хлеба и угля, грядущих акциях протеста, организуемых коммунистами, жалоб на непрекращающийся дождь, виновником которого объявлен сам мэр. Обсуждаются и политические предпочтения местных жителей: одни поддерживают господина Дело и Ришара, стоящих за помощь Америки и генерала, тогда как мэр и старое поколение социалистов лишь ратуют за поддержку со стороны американцев.

Над оформлением спектакля работал художник-авангардист Роберт Рафаилович Фальк (1886-1958), один из самых известных художников еврейского театра, чьи декорации к спектаклю А. Г. Коонен (1985, с. 417) называла «замечательными». В 1940-х годах он тоже подвергался критике как «формалист», а с А. Я. Таириным над спектаклем Камерного театра работал впервые.

В музее им. Бахрушина сохранилось огромное количество рисунков Р. Фалька к спектаклю «Лев на площади». Это эскизы и наброски к основным местам действия спектакля, костюмам действующих лиц, различной бутафории и орнаментов. Их достаточно сложно привести к общему знаменателю в направленности решения, колорите, но все рисунки объединяет легкость, нарочитая «недоработанность», плоскостность, «акварельность». Это очень близко к живописным идеям фовизма (Иллюстрация 11), и, после внушительного периода забвения неомакета, идей конструктивизма и т. д., такой возврат к авангарду начала века кажется удивительным для самой эстетики Камерного театра.

В своих рисунках к спектаклю Фальк уходит в сторону живописности и работы с цветом, передает скорее внутреннее ощущение от материала. Объем и глубина сцены, слом сценического планшета перестают иметь решающее значение, возникает тяга к декоративности (Иллюстрации 12, 13), интерес к деталям и работе с орнаментами (Иллюстрации 14, 15). Причем колористика и стилистика этих деталей-орнаментов совершенно не совпадают. Фальк ищет разные пути решения материала и, скорее, играет в него. В таком художественном решении и проявляется юмор пьесы, выявляется ирония по отношению к происходящему.



Иллюстрация 11. Фальк Р. Р. (1886-1958). «Лев на площади», эскиз декорации. Гостиная. Москва, Государственный Камерный театр. 1948 г. Бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь, белила; 36×59 см. Фонд ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
<https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/1011870?query=фальк%20лев%20на%20площади&index=17>



Иллюстрация 12. Фальк Р. Р. (1886-1958). «Лев на площади», эскиз детали декорации. Портал. «В редакции». Москва, Государственный Камерный театр, 1948 г. Картон, графитный карандаш, гуашь, белила, бумага, печать, аппликация; 35,6×57,4 см. Фонд ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
<https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/1012127?page=3&query=фальк%20лев%20на%20площади&index=102>



Иллюстрация 13. Фальк Р. Р. (1886-1958). «Лев на площади», эскиз детали декорации. Портал. Последнее действие. Москва, Государственный Камерный театр, 1948 г. Картон, графитный карандаш, гуашь, белила; 32×67 см. Фонд ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
<https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/1012111?page=3&query=фальк%20лев%20на%20площади&index=101>

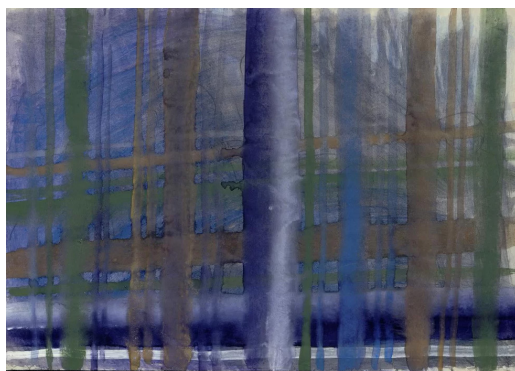


Иллюстрация 14. Фальк Р. Р. (1886-1958). «Лев на площади», эскиз орнамента. Москва, Государственный Камерный театр, 1948 г. Бумага, акварель, гуашь, белила; 30×42,2 см. Фонд ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
<https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/1011974?page=2&query=фальк%20лев%20на%20площади&index=57>



Иллюстрация 15. Фальк Р. Р. (1886-1958). «Лев на площади», эскиз орнамента.

Москва, Государственный Камерный театр, 1948 г.

Бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь, белла; 42×59,5 см. Фонд ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
<https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/1012203?query=фальк%20лев%20на%20площади&index=8>

Такая декорационная живописная феерия Р. Фалька была очень далека от уже сложившихся штампов соцреализма, воспринимавшихся как догма, и шла вразрез с натуралистическими и правдоподобными оформлениями современных пьес, часто очень «бездейственных, недраматургичных, где велась борьба “хорошего с лучшим”» (Сыркина, Костина, 1978, с. 199).

По мнению Ф. Я. Сыркиной и Е. М. Костиной, «в конце 40-х – начале 50-х годов появилось много оформлений – пышных и безвкусных пустоцветов, за которыми не стояло ни больших мыслей, ни больших чувств <...> Любая театральная условность, как правило, нарекалась “опасным формотворчеством” и предавалась суровому осуждению» (Сыркина, Костина, 1978, с. 199).

Но театр Таирова в визуальном смысле всегда «держал руку» на художественном (изобразительном) пульсе времени:

- в 1920-е гг. – это авангардные направления, выработка собственного стиля, собственной декорационной формулы;
- в 1930-е гг. – поиски своего драматурга, шедевры советской сценографии на основе найденных принципов;
- в 1940-е гг., во время Великой Отечественной войны, – превалирует героическая тема, она находится в творческом резонансе с эстетикой камерного театра;
- после войны отчетливо проявилась драма эстетических принципов МКТ. Соцреализм с его догматизмом не смог ответить внутренним художественным поискам театра.

Но художественные победы Камерного театра, в том числе и в области театрально-декорационного искусства, заметно влияют на следующие поколения художников-сценографов. Так, в середине 50-х годов XX века начинается новая волна интереса к пьесе Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия». Из огромного множества постановок по этой пьесе «наиболее зрелой и интересной» (Сыркина, Костина, 1978, с. 200) считается постановка Театра драмы им. А. С. Пушкина в Ленинграде (1955 г., реж. Г. Товстоногов, худ. А. Босулаев).

Если А. Я. Таиров в своей «Оптимистической трагедии» стремился показать, как через Время преломляется личная судьба героев, то Г. А. Товстоногов – как через личное раскрывается общая атмосфера эпохи. Эти стремления переходили в художественный образ спектакля, в его сценографическое решение.

У А. Босулаева образ дороги, крытой «серым сукном, словно солдатской шинелью, вместе с небом, несущим на себе большую эмоциональную нагрузку» (Сыркина, Костина, 1978, с. 201), составлял основу декорационного решения. При этом были очень конкретные детали оформления: «...писанный задник со зданием Адмиралтейства; курган в степи с древней каменной бабой; хата с подсолнухами, повозка, столбы, уходящие в глубину сцены; ступенчатый станок с пушкой, огороженный колючей проволокой, или пестрый ковер во время кутежа...» (Сыркина, Костина, 1978, с. 201).

Тем не менее влияние более ранней сценографии В. Ф. Рындина (1933) на постановку А. Босулаева чувствовалось в композиционном размещении крупных элементов декораций, использовании овала, во «взволнованной линии <...> стремительно убегающей вдаль, в революцию, в будущее» (Берёзкин, 1968, с. 20), эмоционального акцента на образ Неба (вселенского, космического) (Иллюстрации 16, 17). Возможно, что это «было свидетельством не бедности мысли, а своего рода “переклички” поколений, как бы принимавших эстафету героического революционного спектакля из рук в руки» (Сыркина, Костина, 1978, с. 201).



Иллюстрация 16. Рындин В. Ф. (1902-1974). «Оптимистическая трагедия», эскиз декораций (подписной). Москва, Камерный театр, 1933 г. Бумага, графитный карандаш, пастель, уголь; 69×92,5 см. Фонд ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. <https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/1019303?query=оптимистическая%20трагедия%20рындин&index=3>



Иллюстрация 17. Босулаев А. Ф. (1904-1964). «Оптимистическая трагедия», эскиз декорации. Ленинград, Государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина, 1955 г. Бумага, карандаш; 45,5×64,5 см. Санкт-Петербургское ГБУК «Государственный музей истории Санкт-Петербурга». <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=61414149>

Заключение

Анализ постановочных решений спектаклей Московского Камерного театра под руководством А. Я. Таирова периода 1943-1949 гг. позволил описать основные эстетические принципы его сценографии этого периода и выявить определенные закономерности.

Можно сделать следующие выводы:

- 1) после возвращения из эвакуации до закрытия Камерного театра материалом для постановок были пьесы современных авторов (на тему войны, человеческого подвига, больших социальных и политических противоречий) и произведения русских классиков (А. Чехов, М. Горький, А. Островский). Попытки вернуться к западной драме (О. Уайльд) в соответствии с реалиями времени, были неудачными;
- 2) в области сценографии спектаклей этого периода велась качественная работа, насколько это отвечало политическому заказу «социалистического реализма». В этом отношении с активных визуальных поисков взгляд А. Я. Таирова перемещается на внутренние ресурсы материала (спектакль-концерт «Чайка»);
- 3) реализм для А. Я. Таирова навсегда остается идейным понятием, «содержание и внешнее выражение (стиль) которого видоизменяются в зависимости от идей, выражающих ту или иную эпоху» (Из заметок А. Я. Таирова, 1964, с. 79);
- 4) режиссер мало экспериментирует с приглашением новых для Камерного театра художников (Н. Прусаков, Р. Фальк), в основном работает с «проверенными» совместной работой сценографами (Е. Коваленко, В. Кривошеина, В. Рындин);
- 5) происходит художественный отказ от единых «конструктивистских» (Берёзкин, 1968, с. 36) сценических установок, характерных для сценографических решений театра до 1940-х гг.;
- 6) ограниченность насаждаемого и единственного направления «социалистический реализм», обвинения в «формализме» и тенденции к «западничеству» явились обстоятельствами, спровоцировавшими драму эстетических принципов, которую А. Я. Таиров так и не смог преодолеть;
- 7) несмотря на художественную скупость этого периода, были яркие постановки с интересным визуальным решением («Чайка», «Без вины виноватые», «У стен Ленинграда», «Лев на площади»);
- 8) выведенная нами ранее в статье (Тимофеева, 2025) сценографическая формула Камерного театра, которая включала в себя общее экспрессионистическое мироощущение, усиленное стилизованными образами эпох, что выражалось средствами новых авангардных течений, оставалась неизменной в области экспрессионистического мироощущения.

Это доказывает и то, что А. Я. Таиров в постановках и на современном, и на классическом материале подчеркивал, что «во всем должна чувствоваться страстность» (Таиров, 2018, с. 347). Стилизация использовалась в зависимости от материала («Без вины виноваты», «Веер леди Уиндермир»), а вот авангардные направления были под запретом. Таирову оставался лишь экспрессионизм, который бы приводил к «созданию особого художественного мира «театральной реальности» (Родина, 1972, с. 68).

Зная насыщенный и богатый поиск Камерного театра в области театрально-декорационного искусства до 1940-х гг., можно сделать скоропалительный вывод о «менее интересном» периоде сороковых, некоем «откате» к уже изобретенному, проверенному. Это не совсем так. Конечно, это обусловлено и Великой Отечественной войной, скудостью материальных ресурсов во время и после войны, догматизмом социалистического реализма. Есть еще много вопросов по скудости архивных материалов этого периода, поэтому нет целостной картины визуальных решений спектаклей.

В целом можно сказать, что все сценографические искания художников Камерного театра были максимально вписаны в контекст художественной жизни России первой половины XX века и навсегда вошли в историю сценографии не только русского, но и мирового театра.

Перспективы дальнейшего исследования заявленной темы видятся в установлении более точных связей визуальной эстетики Московского Камерного театра, ее сценографических принципов с художественной жизнью России первой половины XX века.

Материалы исследования | Research materials

1. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. <https://goskatalog.ru/portal/#/>
2. История Камерного театра на Тверском бульваре // Московский драматический театр им. А. С. Пушкина. <https://teatrpushkin.ru/teatr/istoriya-kamernogo-teatra/>
3. О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению: Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) 26 августа 1946 г. // Российский Центр хранения и изучения документов новейшей истории. Ф. 17. Оп. 116. Д. 272. Л. 25-30. Опубликовано: Большевик. 1946. № 16. <https://docs.historyrussia.org/nodes/191442#mode/inspect/page/4/zoom/4>
4. Коллекции // Фонд Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина. <https://collectiononline.gctm.ru/entity/COLLECTIONS>

Источники | References

1. Алперс Б. В. «Сердце не камень» и поздний Островский // Ежегодник Малого театра, 1953-1954. М.: Искусство, 1956.
2. Берёзкин В. И. Спектакль и сценическое пространство. М.: Советская Россия, 1968.
3. Головащенко Ю. А. Режиссерское искусство Таирова. М.: Искусство, 1970.
4. Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX в. М.: Наука, 1974.
5. Из заметок А. Я. Таирова // Театр. 1964. № 10.
6. Коонен А. Г. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985.
7. Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М.: Наука, 1972.
8. Рындин В. Ф. Художник и театр. М.: Всесоюзное театральное общество, 1966.
9. Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство. М.: Искусство, 1978.
10. Таиров А. Я. О театре. М.: Академический проект, 2018.
11. Тимофеева Т. И. Эстетические принципы сценографии Камерного театра А. Я. Таирова (1914-1941) // Манускрипт. 2025. Т. 18. Вып. 1. <https://doi.org/10.30853/mns20250019>

Информация об авторах | Author information



Тимофеева Татьяна Ивановна¹

¹ Алтайский государственный университет, г. Барнаул



Tatiana Ivanovna Timofeeva¹

¹ Altai State University, Barnaul

¹ sofra27tat@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 20.01.2026; опубликовано online (published online): 19.02.2026.

Ключевые слова (keywords): театрально-декорационное искусство; эстетические принципы; сценографическое решение; образ спектакля; планшет сцены; режиссерская экспликация; theatrical decorative art; aesthetic principles; scenographic solution; performance image; stage floor; director's explication.