

## **ИННОВАЦИОННЫЕ КОДЫ ЯЗЫКА СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ЕВГЕНИЯ БАГРАТИОНОВИЧА ВАХТАНГОВА НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЕЙ НАЧАЛА XX ВЕКА**

*Алексей Александрович Фёдоров*

Институт экономики и организации промышленного производства СО РАН, 630090, Россия, г. Новосибирск, Академгородок, пр. Академика Лаврентьева, 17, кандидат технических наук, старший научный сотрудник, тел. (903)902-97-47, e-mail: fedorov.aleko@mail.ru

Первоисточником статьи стала творческая работа, представленная на Международном очно-заочном фестивале-конкурсе молодёжных театральных коллективов – “Прометей рухы” – “Дух Прометея”, посвященном Году театра в России и 100-летию со дня рождения Народного поэта Башкортостана, драматурга Мустая Карима, и получила диплом Лауреата Первой степени.

В настоящей работе в рамках творческого пути практика и теоретика в области театрального искусства Евгения Багратионовича Вахтангова, изучается язык фантастического реализма как язык художественного театра. Отправной точкой исследования является установление элементов языка условного театра на основе сценографических, актёрских и режиссёрских решений в спектаклях Вахтангова. Для этого автор осуществляет ретроспективное обращение к спектаклям режиссёра. При анализе выбранных спектаклей вычленяются художественные приёмы новаторского инструментария театрального языка Вахтангова, сформировавшие собственное понимание режиссером художественной стилистики театра как фантастического реализма. Рассматриваются элементы театрального языка наиболее значимых спектаклей: «Праздник мира», «Сверчок на печи», «Эрик XIV», «Гадибук» и «Принцесса Турандот». На основе источников, в которых описаны спектакли, анализируется инновационность и новаторство вахтанговского театрального языка (стиля). В качестве результата приводятся описательные определения понятий «вахтанговский стиль» и «фантастический реализм». Сопрягая анализ с основными положениями концепции фантастического реализма, элементы языка условного театра сводятся в единую таблицу, которая является одним из основных результатов работы.

Работа подготовлена в рамках проекта XI.170.1.2. (0325-2017-0013), № АААА-А17-117022250128-5.

**Ключевые слова:** художественная правда, фантастический реализм, условный театр, художественный приём, перевоплощение, остранение, экспрессия и гротеск.

## **INNOVATIVE CODES OF THE LANGUAGE OF STAGE ART OF EUGENIY BAGRATIONOVICH VAKHTANGOV ON THE MATERIAL OF PERFORMANCES OF THE BEGINNING OF THE XX CENTURY**

*Alexey A. Fedorov*

Institute for Economics and Industrial Engineering of SB RAS, 17, Akademik Lavrentiev Prospect, Novosibirsk, 630090, Russia, Ph.D., Senior Researcher, phone: (903)902-97-47, e-mail: fedorov.aleko@mail.ru

The creative work presented at the International intramural and extramural festival competition of youth theater companies – “Prometheus of a Rukh” – “Spirit of Prometheus” became a threshold of the present article, devoted to the Year of theater in Russia and to the 100 anniversary

from the date of the birth of the National poet of Bashkortostan, the playwright Mustaya Karim, and gained the diploma of the Winner of the First degree.

In the present work, as part of the creative path, the practice and theorist of the field of art of Eugeny Bagrationovich Vakhtangov, the language of fantastic realism as the language of artistic theatre is studied. The starting point of the research is to establish the elements of the language of conditional theater based on scenographic, acting and directing decisions in Vakhtangov's performances. For this purpose, the author makes a retrospective appeal to the director's performances. In the analysis of the chosen performances, the artistic deals with innovative instrumentation of Vakhtangov's theatre language, which formed the director's own understanding of the artistic style of the theatre as fantastic realism. Elements of the theatrical language of the most significant performances are considered: "Peace Holiday", "Cricket on an oven", "Eric XIV", "Gadibuk" and "Princess Turandot". Based on the sources in which the performances are described, the Vakhtangov theatre language (style) is analyzed. As a result, descriptive definitions of the concepts of Vakhtangov style and fantastic realism are given. Interfacing analysis with the basic provisions of the concept of fantastic realism, elements of the language of conditional theatre are combined into a single table, which is one of the main results of the work.

The work is written within the framework of the project XI.170.1.2. (0325-2017-0013), № AAAA-A17-117022250128-5.

**Key words:** artistic truth, fantastic realism, conditional theatre, artistic reception, reincarnation, cutting, expression and grooming.

### ***Введение***

Темой настоящей работы стало изучение творческого пути *Евгения Багратионовича Вахтангова* как *практика* и *теоретика* в области театрального искусства с его самостоятельным пониманием языка художественной стилистики театра как "*фантастического реализма*". Данный термин, с одной стороны, явился выражением итоговых исканий Вахтангова, транслируя своей сутью *синергетический эффект*, на основе качеств Вахтангова как *педагога, актёра, режиссера, теоретика* и просто *личности*. С другой стороны, транслируя эффект *синкретический*, когда те же *педагогика, режиссура, актёрское мастерство* и *теория театра "живут"* одновременно в одном человеке, но уже не растворяясь друг в друге, и наделяя, как и в первом случае, результаты творческой деятельности индивида принципиально новыми *свойствами и качествами*.

**Целью работы** является вычленение *элементов языка условного театра* как **инновационных кодов**, формирующих такое театральное средство выражения как *фантастический реализм*. Для достижения цели ставится **задача выбора** в *релевантных источниках и последующего анализа* сценографических, актёрских и режиссёрских решений в наиболее *значимых спектаклях* Вахтангова, выявление *художественных приёмов* его театральных постановок как инструментария *режиссёра-творца-новатора*, описательное определение характерного *вахтанговского стиля*.

Настоящая работа представляет **теоретическую значимость** для представителей *театральных профессий* и исследователей *теории театра*. С **практической точки зрения** будет полезно, на основе настоящей работы и работ [1–8, 10], обратиться к подходам Вахтангова по созданию *художественной правды*,

воплощение которой есть одна из *перманентных* проблем театрального языка, связанная с разработкой *действенных* подходов её претворения в сценических видах искусства. Эта проблема комплексная и не решается в отрыве от *мастерства актёра*, даже при наличии множества *художественных приёмов*. Среди наиболее известных публикаций относительно творчества Вахтангова, а также касательно понятия *фантастического реализма*, представленные в библиографическом списке.

### *Анализ художественной ткани спектаклей как метод исследования*

Для осуществления целенаправленного анализа, необходимо разложить *художественную ткань* спектаклей Вахтангова и выбрать только необходимое из её структуры, редуцировав некоторые элементы описания спектаклей, представляющие сопутствующий контекст, и к которым можно обратиться в работах [1, 4–8]. Редуцирование обусловлено ограничением на объём статьи и не влияет на раскрытие основной темы работы. Невозможно достичь цели настоящей работы, не обратившись к “*ядру*” описания рассматриваемых спектаклей, к анализу *вахтанговского стиля*.

Результат анализа как основной результат работы представлен в сводной таблице 1, к которой следует сделать несколько комментариев. В ней представлены элементы **языка условного театра** как вклад в *концепцию фантастического реализма*. Важно отдавать себе отчёт в том, что, реализуя концепцию фантастического реализма, целесообразно выстраивать театральный язык так, чтобы задействовать все компоненты, формирующие такой язык: (1) *игру актёра*, (2) *сценографическое решение*, (3) *работу со светом и звуком*, (4) *видение режиссёра*. Непосредственно, например, *игра актёра* зависит от таких компонентов как: (5) *сценическое движение*, (6) *сценическая речь*, (7) *индивидуальная психофизика актёра*, (8) *способ существования на сцене*. Этот список можно расширить, уходя в *детализацию* театральных профессий. В общем случае ряд вышперечисленных пунктов можно отнести к неким “**параметрам**” спектакля, которые влияют на его художественную ткань.

Приведём названия анализируемых здесь спектаклей в контексте вахтанговского *новаторского* театрального языка. Начальный шаг на пути к фантастическому реализму был сделан Вахтанговым в *Первой студии* в спектакле «Праздник мира» 15 октября 1913 года. Действие постановки касалось отношений в семье доктора Шольца, со всеми их психологическими оттенками. В «*Празднике мира*» содержался импульс дальнейшего движения по пути к *фантастическому реализму*. В следующем спектакле «Сверчок на печи», по произведению Чарльза Диккенса, Вахтангов при постановке использовал понятие условности (см. табл. 1). Премьера спектакля состоялась 24 ноября 1914 года. Премьера следующего спектакля «Эрик XIV», шведского драматурга Юхана Августа Стриндберга, состоялась 29 марта 1921 года. Это пьеса о жизни и гибели сумасшедшего короля Эрика XIV. Далее, переходим к спектаклю «Гадибук», поставленному по пьесе Семёна Акимовича Анского, премьера которого состоялась 31 января 1922 года

в еврейской студии «Габима». В основе постановки «Гадibuка» лежит хасидское предание о несчастной и трагической любви дочери местного богатея Леи и нищего студента Ханана. И, наконец, будем анализировать ещё один спектакль Вахтангова «Принцесса Турандот». Его премьера состоялась 28 февраля 1922 года в *Третьей Студии* МХТ. Спектакль повествовал в фантастических событиях сказки о коварной красавице, подвергшей смертной казне женихов, не отгадавших три её загадки [1, с. 355–356].

Таким образом, при анализе представленных выше спектаклей, в виде описательных словесных клише выбраны элементы театрального языка Вахтангова, помогающие реализовать концепцию *фантастического реализма* на основе *языка условного театра*. Эти элементы стали **новаторскими** кодами **вахтанговского стиля** и его **театрального языка**.

Мы анализируем спектакли и театральный язык с позиций школы *Станиславского*, которая изначально придерживается искренности сценического переживания в наибольшем психологическом приближении к *правде жизни* и *чувств*, и подразумевает раскрытие “жизни человеческого духа” на сцене. При наличии этико-эстетических принципов систему Станиславского можно позиционировать как систему *интеллигентского психологического переживания*.

Элементы театрального языка сценографических, актёрских и режиссёрских решений спектаклей Вахтангова как вклад в концепцию фантастического реализма

Спектакль	Сценографические, актёрские и режиссёрские решения
1	2
Праздник мира	(1) Предельное творческое самообнажение актёров; (2) Натурализм, обострённый до гиперболы, психологизм, доведённый до иступления; (3) Провокация в актёре “буйного взлёта затаённых чувств”, внезапного взрыва освобождённых и раскованных страстей; (4) Вахтангов открывает закон контраста; (5) Нарушение в постановке правил “хорошего тона”; (6) “Требование” душевного натурализма от всего многообразия человеческой души и переживаний [2, с. 67–70]
Сверчок на печи	(1) Камерная сцена; (2) Зрительный зал совмещён со сценой (получалось так, будто актёры были почти в зрительном зале, а зрители – почти на сцене); (3) Психологический реализм и фантастичность; (4) Слияние на сцене реалистического и фантастического; (5) Органичное соседство реальных и условных предметов; (6) Наличие чтеца в спектакле (превращение действия в домашнее чтение у камина); (7) Наличие условностей – нарисованная дверь и очаг [3, с. 27], [4, с. 82]
Эрик XIV	(1) Новые сценические формы для “старого” искусства переживания; (2) Театр сущённой экспрессии и яркого пластического жеста; (3) Движение актёра имеет образную логику (вздёрнутая рука Эрика); (4) Молниеносность передаётся в декорациях, гримах, мизансценах, через возникновение изломов и стрел (“Стрелы в короне, стрелы на мече, стрелы на одеждах, на лицах, на стенах”); (5) Пластическая деталь (пластика условного театра) наикратчайшим путем доносит мысль художника до сердца и ума зрителя, служит средством выражения образного содержания [2, с. 164, 201, 202]

Спектакль	Сценографические, актёрские и режиссёрские решения
1	2
Гадибук	(1) Использование новых, необычных художественных приёмов с речью, танцем, гримом, светом, декорациями, костюмами, движением, психологизмом персонажей; (2) Наполнение художественного пространства в стилистике условности; (3) Демонстрация в постановке внутреннего духовного мира людей через шаманство и напряженность – вахтанговский максимализм; (4) Демонстрация действия в спектакле на грани катастрофы между духовным и материальным мирами; (5) Демонстрация незакованности жизни только в материальные формы и существования духовного мира со своими законами, влияющими на мир материальный [2, с. 164, 201-202, 205, 206], [4, с. 4, 73–77]
Принцесса Турандот	(1) Наличие в постановке дерзости модерна и особой философии, где фантастическое обладает подчас ещё большей правдивостью, чем сама реальность; (2) Новая компонента игрового принципа – вскрытие в процессе игры актерского отношения к образу; (3) Возникновение театра Иронии (Ирония есть субъективное отношение режиссера... улыбка, брошенная на побежденный материал); (4) Особая “не боязнь” формы; (5) Темп спектакля как единый порыв, как мгновенная импровизация; (6) Основная декорация спектакля похожа на игрушечное строение, сложенное руками неразумного дитяти; (7) Характер игры актёров совершенно новый, непривычный: “То совсем настоящий, захватывающий тон, подлинное человеческое чувство, любовь, восторг, страдание, ужас, – то тонкая актёрская улыбка надо всем этим миром человеческих чувств”; (8) В спектакле выявляется природа актёрской души, “извечно двоящаяся между искренностью и позой, героизмом и озорством, действительностью и игрой и, наконец, между лицом и маской”; (9) Новизна “двойственности” существования актёров в спектакле; (10) Принцип поэтики спектакля – эскизность; (11) Один из мотивов спектакля – “детскость”; (12) Импровизационный тон спектакля задают актёры-маски; (13) Присутствует условность перевоплощения за счёт наличия актёров-масок на границе между сценой и залом, связывающих обе стороны – играющих и смотрящих – мир нафантазированный и мир реальный. Маски открыто общаются со зрителем, своевольно нарушая логику действия, как дети, ломающие установленный взрослыми порядок. Маски откликаются на возникшую в зале ситуацию, например, с напускной строгостью отчитывают опоздавших; (14) Используется пантомима; (15) Присутствует острота образов и нерв постановки; (16) Видна духовная и физическая борьба между жизнью и смертью – в героях, декорациях, художественных приёмах – всё существует “на грани”; (17) Убедительная художественная стилистика [2, с. 217, 218–222, 224, 227], [4, с. 79]

### ***Новаторство вахтанговского стиля и фантастический реализм***

Как формировался **вахтанговский стиль**? Несколько моментов в совокупности объединились в единое целое и определили вахтанговский стиль и его театральный язык. Это, например, **открытая демонстрация игры, принцип остранения, новые принципы актёрской игры**. Последние были обусловлены эпохой и сменой общественных формаций, когда подвижная граница между *прошлым* и *настоящим*, *мертвым* и *живым*, *старым* и *новым* проходила внутри самого человека, перестраивая его *сознание* и *духовный мир*. Вахтангов как

художник и творец чутко прислушивался к этим изменениям, и искал **новые средства выразительности**, что определяло *вахтанговский стиль* и делало вклад в понимание концепции *фантастического реализма*. Более того, эти средства были *инновационные* в классическом понимании инноваций, так как естественным образом и повсеместно стали использоваться в режиссёрской практике последующих лет. Говоря современным социально-экономическим и рациональным языком – они были *внедрены*.

### **Обобщение, выводы и анализ результатов**

Искусство Вахтангова принадлежит к широкому стилевому течению, называемому *экспрессивно-реалистическим* в искусстве XX века. Это течение, характеризует *экстатичность, повышенная эмоциональность, гротескность*. *Экспрессивность* здесь возникает на основе определенного типа *образного мышления*, когда в произведении воссоздается реальная действительность, но изображение её *субъективно* и она деформирована эмоциональным восприятием художника. Посредством **условной образности** художник устанавливает внутреннюю связь между далёкими друг от друга явлениями; осуществляет **многоассоциативное** поэтическое отвлечение от *прямых* значений и в формах, не похожих на формы *реальной* жизни, выражает суть самой этой жизни. Образное мышление художников такого типа, как правило, *неожиданное, странное, порой фантастическое и алогичное*, что было характерно для натуры Вахтангова [2, с. 200–201]. Вахтангов использовал **гротеск**, как основной *художественный приём* изображения действительности: *трагический* в «Гадибуке» и «Эрике XIV», *сатирический* в «Чуде святого Антония» и «Свадьбе» (эти спектакли мы здесь не анализировали), *эксцентрический* в «Принцессе Турандот». Гротеск рождался из-за острого желания режиссера *вскрыть*, сделать зримой, чувственно осязаемой *глубинную суть* явлений. Гротеск был принципом воплощения *образов* и построения всего спектакля. Гротескными оказывались, придуманные режиссером, *лица и обстоятельства, само драматическое действие*, то есть самый *нерв* нафантазированной Вахтанговым театральной картины [2, с. 202–204]. Евгений Вахтангов, трактуя **модель** своего театра, выдвинул программное понятие **фантастического реализма**, обобщив его на последующую режиссёрскую практику. Фундаментом направления как **феномена** художественной культуры оказывалась *триада* слагаемых: (1) *идея преобразования мира, вытекающая из революционного мировоззрения*; (2) *опора на мифопоэтическое творчество, корнями уходящее в народную культуру*; (3) *синтез искусства, синкретизм формы, сплавающей разные компоненты в органическую целостность* [2, с. 231]. Новое искусство доказывало, что духовное содержание может быть выражено на сцене и через *условные фигуры, символы, маски*, в образах *необычных, эксцентрических, парадоксальных*, то есть через **метафорический язык**, склонный к *заострению и преувеличению, к патетике, сатире, гротеску* [2, с. 232]. Этот язык подчёркивал, что *театр* – не копия жизни, но особая действительность – *сверх-реальность, конденсация* реальности [5, с. 15].

Большое внимание Вахтангов отводил, именно, сочинению **формы** спектакля, которую нельзя было взять прямо из жизни. Её надо было *сотворить* и *нафантазировать*. От формы требовалась *театральность*, то есть *острота* показа на сцене как *быта*, так и *духовных* категорий. Значимость и роль формы признавалась Вахтанговым и для актёрского искусства, когда исполнитель (актёр) не мог ограничиваться только психологической правдой и подлинностью переживания, а должен был найти *способ* игры, соответствующий *характеру* пьесы и её *режиссерскому* решению [2, с. 232]. Уточняя понятие системы Станиславского, Вахтангов, как и прежде, опирался на *психологизм*, но учитывал *жанр* и *стиль* произведения, авторские и режиссёрские *предлагаемые обстоятельства*, с корректировкой формы актёрской игры [2, с. 233]. Таким образом, сложился *вахтанговский вариант* системы Станиславского, который сохраняет исходный постулат Станиславского о *действенной* сценической задаче, и в интерпретации Вахтангова состоит из **трёх** элементов: (1) *действия (что я делаю)*, (2) *цели и хотения (для чего я делаю)* и (3) *образа выполнения или “приспособления” (как я делаю)*. Через *образ выполнения* актерской задачи исполнитель передает и *стиль*, и *жанр* произведения, и режиссерскую *форму* роли. Находит материальную оболочку, *пластику* образа, выявляющую и “*что*”, и “*ради чего*”. Евгений Багратионович утверждал, что как ставить пьесу, зависит от того, **ЧТО** (литературный материал), **КОГДА** (время) и **КЕМ** (коллектив) ставится. Новое искусство действовало через *алогизм*, *синкопу*, *диссонанс* [2, с. 233–234].

“*Говорящая*” вахтанговская форма – это главное завоевание нового искусства, которое Вахтангов назвал *фантастическим реализмом*. “...Реализм, потому что чувства в нём подлинны, человеческая психология реальна. Фантастическими являются сами *условные сценические средства*. Актёр не должен натуралистически изображать персонаж. Он должен играть его, пользуясь всем арсеналом сценической выразительности. <...> Задача *фантастического реализма* – в любой постановке – найти театральную форму, гармонирующую с содержанием и подающуюся верными средствами” [5, с. 16]. В спектаклях *фантастического реализма* Вахтангов целенаправленно углублял человеческую натуру, придавал ей *многомерный объём*. В своих режиссёрских работах *безусловность* актерского существования Вахтангов соединял с откровенной сценической *условностью*, тем самым по-новому синтезировал *режиссёрские устремления* и *художественную ткань* своих постановок, реализуя *немыслимые фантазии*, *преувеличения*, *странные метафоры* в художественности своих постановок [2, с. 237–238].

Концепция *фантастического реализма* расширила представление о сценическом реализме, доказала не противостояние *театральной условности* и *жизненной правды*, подразумевая, что первая способна *выявить*, *усилить*, *обострить* вторую. Подход Вахтангова применим к произвольному драматическому материалу, при котором человеческие чувства *подлинны*, а средства выразительности *условны*. Вахтангов создал свой язык как инструментарий театральных средств выражения для описания своих режиссёрских устремлений, а его стиль и подход позволяет реализовать концепцию фантастического реализма.

## *Благодарности*

Автор выражает благодарность доценту Новосибирского государственного театрального института, Заслуженному деятелю искусств России *Галине Константиновне Журавлёвой* за помощь в работе.

### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Херсонский Х. Н. Вахтангов. – М.: Молодая гвардия, 1963. – 360 с.
2. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Евгений Вахтангов. – Л.: Искусство, 1987. – 248 с.
3. Соловьёва И. Первая студия. Второй МХТ: из практики театральных идей XX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 672 с.
4. Спектакли двадцатого века. – М.: Изд-во “ГИТИС”, 2004. – 488 с.
5. Пак С. Х. Вахтангов и “Фантастический реализм”: автореф. дис. ... канд. искусствоведения [Электронный ресурс]. – М., 1997. – Режим доступа: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01000333376#?page=1>
6. Евгений Вахтангов: сборник / Сост. ред., авт. коммент. Л.Д. Вендровская, Г.П. Каптерева. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – 571 с.
7. Дубровская А. Л. Работа над сценическим образом в системе вахтанговской театральной школы: автореф. дис... канд. искусствоведения [Электронный ресурс]. – М., 2010. – Режим доступа: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01004614851#?page=1>
8. Щербаков В. А. Наследие итальянской комедии масок в исканиях русской режиссуры 1910-1920-х гг. Мейерхольд, Таиров, Вахтангов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения [Электронный ресурс]. – М., 1992. – Режим доступа: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01000771272#?page=1>
9. Вахтангов Е. Б. Записки, письма, статьи / Сост. и коммент. Н. М. Вахтанговой, Л. Д. Вендровской, Б. Е. Захава [Электронный ресурс]. – М.; Л.: Искусство, 1939. – Режим доступа: [http://нэб.рф/catalog/000199\\_000009\\_005184767/viewer/](http://нэб.рф/catalog/000199_000009_005184767/viewer/)
10. Горчаков Н. Режиссёрские уроки Вахтангова. – М.: Искусство, 1957. – 239 с.

© А. А. Фёдоров, 2020