**Русский театр начала ХХ века**

***Реферат***

***Предмет «История русского театра»***

**Содержание**

Содержание ………………………..………………………………………………. 3

Введение ………………………..………………………………………………….. 4

1. Театр до революции 1917 г. ……………………….…………………………… 5

2. Театр после революции 1917 г. ……………………….………………………. 6

2.1. Театральные манифесты символистов ………………………………….. 6

2.1.1. Теория «соборного действа» Вяч. Иванова ………………..… 7

2.1.2. Поэтический театр А. Блока ……………………….………… 8

2.1.3. «Театр-храм» А. Белого ………………………………………. 8

2.2. Российская драматургия начала ХХ века …………….……….……..….. 9

2.2.1. Максим Горький ………………………………………………. 10

2.3. Теоретики и практики театрального искусства начала ХХ века……

…………………………………………………………… 10

2.3.1. В.Э. Мейерхольд ……………………………………………… 10

2.3.2. Е.Б. Вахтангов ………………………………………………… 11

2.3.3. А.Я. Таиров …………………………………………………… 12

2.4. Камерный театр Таирова ……………………………………………… 12

2.5. Условный театр ………………………………………………………… 13

2.6. Крупнейшие театры начала ХХ века …………………………………. 13

2.6.1. «Театральный октябрь» ……………………………………… 13

2.6.2. Студия на Поварской и театр

Комиссаржевской …………………………………………. 14

2.6.3. ГОСТИМ …………………………………………………….. 14

Вывод ………………………………………………………………………………. 17

Рефлексия ………………………………………………………………………….. 18

Список использованной литературы …………………………………………….. 19

**ВВЕДЕНИЕ**

Выбранная мной тема звучит «русский театр начала ХХ века». Мой выбор основан преимущественно на том, что именно в это переломное для всей России время, время Октябрьской революции, порывания с эпохой царизма и перехода к новому социальному строю, огромный переворот произошел и в театральном искусстве.

Если в конце XIX века театр в России переживал кризис, то социальные перемены, связанные с Великой Октябрьской революцией, не могли не коснуться и театра. Благодаря таким деятелям, как К.С.Станиславский, В.И.Немирович-Данченко, В.Э.Мейерхольд, театральное искусство в стране вышло на совершенно новый и иной уровень.

Поскольку многие театры и по сей день обращаются к трудам Станиславского и Немировича-Данченко, а основы основ современного театрального искусства были заложены именно в начале ХХ века, целью данного реферата является глубокое познание и изучение театрального искусства в этот период времени, ознакомление с самыми значимыми деятелями, внесшими наибольший вклад в развитие театра, а также детальный анализ важнейших периодов развития и становления российского театра в начале ХХ столетья.

**Задачи:**

**Задача 1:** Охарактеризовать и проанализировать историю развития театрального искусства в России в начале ХХ века.

**Задача 2:** Изучить театральное направление, зародившееся в это время в России.

**Задача 3:** Проанализировать деятельность выдающихся театральных деятелей, таких как Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд и других.

**1. Театр до революции 1917 г.**

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, назревала революционная ситуация, на сцене господствовал развлекательный репертуар, ставились далёкие от проблем современности пьесы; художественно-постановочный уровень спектаклей был невысок. Отдельные попытки реформировать театральное искусство не встречали поддержки бюрократического театрального руководства.

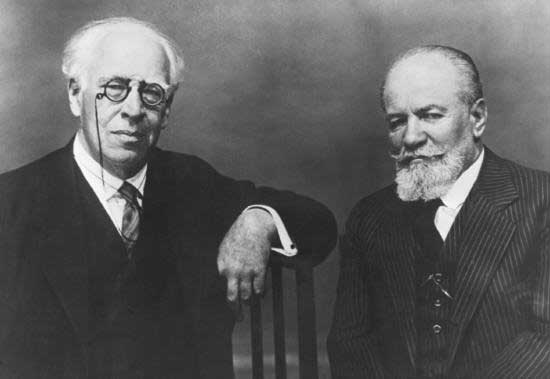


В этих условиях особенно большую роль сыграл открытый в 1898 году Московский Художественный Театр, возглавлявшийся К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. Используя достижения мирового, в том числе русского театра, МХТ утверждал искусство нового типа.

Встреча Станиславского и Немировича-Данченко в московском ресторане "Славянский базар" стала поистине исторической. В состоявшейся между ними 18-часовой беседе речь шла, в первую очередь, о театре общедоступном, поднимающем важнейшие проблемы современности, интересном для самых широких, демократических слоёв общества. В связи с этим возникла необходимость тщательного отбора высокохудожественного репертуара классического и современного. Не менее важной оказалась и проблема воспитания нового актёра, интеллигентного, умного, психологически достоверного, лишенного ходульности, штампов, резонерства. В этой же беседе они выработали и этическую программу, предполагавшую "любить искусство в себе, а не себя в искусстве".

МХТ сегодня

Станиславский и Немирович-Данченко стремились создать такой театр, в котором зритель был бы вовлечён в действие единым духовным, эмоциональным порывом. На сцене должна была воссоздаваться жизнь во всём её многообразии. Новый театр – театр истинных страстей, глубоких и значительных переживаний, высокого общественного служения обновлял и организационную структуру.



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. В качестве антипода МХТ можно вспомнить Московский Камерный театр, основанный в 1914 А. Я. Таировым, который утверждал примат актёра-мастера, выступал против бытового и психологического театра, подчинения его литературе. Противоречивый характер носила деятельность и В. Э. Мейерхольда (постановки в театре В. Ф. Комиссаржевской, Александрийском театре в Петербурге, и др.), связанная с поэтикой символизма, стилизацией, но намечавшая новые пути сценической выразительности.Однако главным был сам факт того, что развитие театра в России сдвинулось с мертвой точки.

Станиславский (слева) и Немирович-Данченко

**2. Театр после революции 1917 г.**

Октябрьская революция 1917 года открыла новый этап в развитии театрального искусства России. Развиваясь на основе метода социалистического реализма*,* советский театр продолжил лучшие традиции дореволюционного реалистического искусства. 9(22) ноября 1917 года Декретом СНК театры были переданы в ведение отдела искусств Государственной комиссии по просвещению. В Декрете определялось значение театрального искусства как одного из важнейших факторов коммунистического воспитания и просвещения народа. В театр пришли новые зрители: рабочие, крестьяне, красноармейцы. Целые коллективы и отдельные крупнейшие актёры выезжали в рабочие клубы, в деревни, на фронты Гражданской войны. 26 августа 1919 года В. И. Ленин подписал Декрет СНК об объединении театрального дела, провозгласивший национализацию театров. Старейшие театры были выделены в группу академических (Малый театр, МХАТ, Александрийский театр и др.). Они подчинялись непосредственно народному комиссару просвещения и пользовались обширными художественными правами. В условиях труднейшего экономического и политического положения страны создавались новые театры.

Широкую реализацию в послереволюционном театральном искусстве получил символизм (символизм – это одно из крупнейших направлений в искусстве (в литературе, музыке и живописи), возникшее во Франции в 1870-80-х гг. и достигшее наибольшего развития на рубеже XIX и XX веков, прежде всего в самой Франции, Бельгии и России).

Здесь, по замечанию Андрея Белого, режиссер победил актеров. Это и

дало возможность создать единую систему в синкретическом искусстве, каким

является театр.

Новый театр, создаваемый в противовес театру натуралистическому, театру

реалистическому, привлек к себе сильные творческие личности. Не только

режиссеров, не только актеров, он вызвал к жизни и новых художников,

поскольку был целостным действом. Гуревич писала: "Это была

победа духа времени, сказавшегося с особенной яркостью именно в данной

области, взрастившего целый ряд талантливых художников живописи, захотевших

приложить свои яркие дарование к реформе декоративной стороны театра.

Медленно, исподволь, нарастало на русской почве это тяготение художников к

декоративной живописи и к театру".

**2.1. Театральные манифесты символистов**

К началу 20 в. получили развитие новые эстетические направления драматургии. Одно из ведущих мест занимал символизм (А.Блок, Л.Андреев, Н.Евреинов, Ф.Сологуб, В.Брюсов). К отказу от всех культурных традиций прошлого и построению совершенно нового театра призывали футуристы (А.Крученых, В.Хлебников, К.Малевич, В.Маяковский). Жесткая, социально агрессивная, мрачно-натуралистическая эстетика разрабатывалась в драматургии М.Горьким.

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, поставил новаторские яркие формы искусства на научную основу. Символизм про­тивопоставил повседневности автономную художественную реальность, созданную по законам искусства, преодолевающую обыденность и устремленную к сугубо эстетической подлинности. Выдвинутое новой философией революционное понимание мира и человека нашло воплощение в художественных формах символизма.

**2.1.1. Теория «соборного действа» Вячеслав Иванова**

Именно 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» (иконописец), 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»).

Вячеслав Иванов

**2.1.2. Поэтический театр А.Блока**

Символистская философия и эстетика присуща и 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 в окружении Блока, игра в костюмы и маски, возрождение маскарада. Тенденция к внутреннему разладу становится источником своеобразной театрализации и драматизации в лирике Блока.



В разработке метафоры "жизнь - театр", при всем своеобразии ее претворений в лирике и мировоззрении Блока, сохраняются и очевидны шекспировские начала. Гамлетовские реминисценции, маска "прикрывающая" и маска "приоткрывающая", трагическая ирония, составляющая суть точки зрения на мир как на театр, обнажающая косность и фальшь жизни, вытекающие отсюда жизнетворческие импульсы, направленные на развенчание унизительного настоящего во имя более достойного будущего.

А.Блок

**2.1.3. «Театр – храм» А.Белого**

Станиславский 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. В его системе легко найти соответствие таким понятиям, как обет, смирение, послушание.

Особенно настойчиво пытались превратить театр в храм творцы Серебряного века. Театр этого периода был просто одержим желанием возложить на себя великую миссионерскую обязанность и занять место Храма в жизни. 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».

Мережковский



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.

**2.2. Российская драматургия начала ХХ века**

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» 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. Казалось бы, простые и незамысловатые реплики на самом деле выстроены в сложную стилистическую систему тропов, инверсий, риторических вопросов, повторов и т.д. 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 – от углубленно-психологического, лирического (К.Станиславский, Штайн и др.) до ярко-условного (Товстоногов, Захаров), но при этом сохраняют эстетическую и смысловую неисчерпаемость. Так, в середине 20 в., казалось бы, неожиданной, но вполне закономерной – стала декларация абсурдистов о том, что в основе их эстетического направления лежит драматургия Чехова.

После Октябрьской революции и последовавшего за ним установления государственного контроля над театрами возникла необходимость в новом репертуаре, отвечающем современной идеологии. Однако из самых ранних пьес, пожалуй, можно сегодня назвать лишь одну – «Мистерия-Буфф» В.Маяковского (1918). В основном же современный репертуар раннего советского периода формировался на злободневных «агитках», терявших свою актуальность в течение короткого периода.

Новая советская драматургия, отражавшая классовую борьбу, формировалась в течение 1920-х. В этот период получили известность такие драматурги, как Сейфуллина, Серафимович, Леонов, Тренев, Лавренев, Иванов, Билль-Белоцерковский, Фурманов и др. Их драматургию в целом отличала романтическая трактовка революционных событий, сочетание трагедии с социальным оптимизмом. В 1930-е, Вишневский написал пьесу, название которой точно определяло главный жанр новой патриотической драматургии: «Оптимистическая трагедия» (это название сменило первоначальные, более пафосные варианты – «Гимн матросам» и «Триумфальная трагедия»).

Начал складываться жанр советской сатирической комедии, на первом этапе своего существования связанный с обличением НЭПа: «Клоп» и «Баня» Маяковского, «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска» Ромашова, «Выстрел» Безыменского, «Мандат и Самоубийца» Эрдмана.

**2.2.1. Максим Горький**

Рождение драматургии Максима Горького совпало с началом революционного подъёма в России, и это совпадение не было случайным. Театр стал для Горького прежде всего трибуной, с которой можно было обратиться с революционной проповедью непосредственно к тысячам и десяткам тысяч людей. Отсюда и выросли такие качества горьковской драматургии, как открытая и страстная политическая направленность, воинственный, наступательный дух. Известно, что многие афоризмы из «Мещан» и «На дне» немедленно подхватывались и распространялись в качестве революционных лозунгов. Известно, что главная сцена «Дачников», изображающая столкновение двух враждебных друг другу отрядов интеллигенции, воспринималась как политический митинг и вызывала бурную реакцию в зрительном зале. И содержание, и форма первых пьес Горького могут быть полностью поняты в том случае, если они берутся в связи с исторической обстановкой, которая их породила, — с обстановкой начавшегося движения самих масс, когда миллионы людей, сбрасывая с себя ярмо приниженности и покорности, выпрямлялись и становились борцами.

Портрет М. Горького



Своеобразие пьесы «На дне» заключается в том, что ее сценический успех – предел эмоциональных возможностей публики. Вот самый случайный набор отзывов. «Русское слово»: «... Овация приняла прямо небывалые размеры. Горький был вызван более 15 раз. Нечто не поддающееся описанию...» Чехов: «Она (пьеса) нова и несомненно хороша. Второй акт очень хорош, это самый лучший, самый сильный, и я, когда читал его, особенно конец, то чуть не подпрыгивал от удовольствия». Горький: «Успех пьесы исключительный, я ничего подобного не ожидал». Шаляпин: «Что за удивительный, живые типы...» Крупская: «Помню, как загорелся Ильич как-то желанием пойти в Художественный театр посмотреть «На дне».

**2.3. Теоретики и практики театрального искусства начала ХХ века**

**2.3.1. Всеволод Эмильевич Мейерхольд**

Мейерхольд Всеволод Эмильевич - советский режиссёр и актёр. Родился в семье предпринимателя, выходца из Германии. В 1895 поступил на юридический факультет Московского университета, в 1896 — на 2-й курс драматического класса Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества; по окончании в 1898 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 возглавлял 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. 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.

Портрет В.Мейерхольда

**2.3.2. Евгений Багратионович Вахтангов**

Евгений Вахтангов родился в армянской зажиточно-патриархальной семье табачного фабриканта. В 1903 году поступил в Московский университет на факультет естественных наук (позже он перейдет на юридический). С 1901 года участвовал в любительских драматических кружках в качестве актёра и постановщика. Испытывал 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.



Вахтангов стал активным проводником идей и системы К. С. Станиславского, принял участие в работе 1-й Студии 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).

Портрет Вахтангова

В 1919 году Вахтангов возглавил режиссёрскую секцию Театрального отдела (Тео) Наркомпроса. С необычайной активностью развернулась после революции многообразная режиссёрская деятельность Вахтангова. 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, его художественным особенностям, определяющее неповторимую сценическую форму. Эти принципы нашли своё продолжение и развитие в искусстве учеников и последователей Вахтангова — режиссёров Р. Симонова, Б. Захавы, актёров Б. Щукина, И. Толчанова, Чехова Михаила Александровича и др.

**2.3.3. Александр Яковлевич Таиров**

Александр 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.

Портрет Таирова

**2.4. Камерный театр Таирова**

Камерный театр отличался от других театров того времени (например от «условного театра»), 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.



В Камерном театре была произведена еще одна реформа, связанная с устройством сцены. 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».

Актёр в спектакле "Король Арлекин". 1918 г.

**2.5. Условный театр**

Условный театр **-** термин, обозначающий художественное направление в театральном творчестве, возникшее на рубеже 19–20 вв. – в противовес реалистическому и особенно – натуралистическому театру.

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.

Полемическим запалом во многом обусловлено возникновение и самого термина «условный театр». Ведь театральное искусство условно по своей природе; каким бы реалистичным ни был спектакль, и актеры, и зрители не верят безоговорочно в полную реальность происходящего на сцене. Условность является видовым признаком любого театра. Яркий пример данного художественного направления просматривается в деятельности многих крупных российских театров начала ХХ века.

**2.6. Крупнейшие театры начала ХХ века**

**2.6.1. «Театральный октябрь»**

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 («Лес» Островского, «Ревизор» Гоголя, «Горе уму» («Горе от ума») Грибоедова и др.).

**2.6.2. Студия на Поварской и театр Комиссаржевской**

Театр - студия на Поварской существовала в Москве в мае - октябре 1905. Организаторы - В. Э. Мейерхольд и К. С. Станиславский. Деятельность театр-студии носила экспериментальный характер. "Кредо новой студии,- отмечал Станиславский,- ... сводилось к тому, что реализм отжил свой век".  Участники театр-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

Портрет Комиссаржевской

**2.6.3. ГОСТИМ**

Театр работал в Москве в 1920-38 годах под художественным руководством В. Э. Мейерхольда. Первоначально коллектив назывался Театр РСФСР 1-ый (1920-1921), затем в 1922 году - Театр актёра и Театр ГИТИС, с 1923 года - Театр им. Мейерхольда (ТИМ), с 1926 года – Государственный театр им. Мейерхольда (ГОСТИМ). 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.

Афиша 1924 г.

Актёры ГОСТИМа 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. Гораздо 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.

Афиша 1924 года

В 1920-е годы ГОСТИМ, 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 ГОСТИМ 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.

Сцена ГОСТИМа



**ВЫВОД**

Данный реферат, посвященный истории развития русского театра в начале ХХ века, может стать хорошим источником для изучения данного искусства. Здесь были указаны ключевые периоды становления театра в России, проанализирована деятельность видных личностей этой эпохи.

1. В становлении и развитии русского театра в начале ХХ столетья можно выделить два периода – дореволюционный и послереволюционный. Если первый связан с кризисом новых идей и оригинальных задумок, то последний обусловлен резким и активным всплеском театральной деятельности. Открылись сотни театров. Развитие театрального искусства сдвинулось с мертвой точки.
2. В данную эпоху, которой посвящен реферат, было полностью пересмотрено отношение к театру. Были выведены новые формулы театрального искусства, новая концепция актеров. Иной стала даже публика. Появилась профессия режиссера. Основы, заложенные в театральное искусство почти сотню лет назад, актуальны и по сей день.
3. В данном реферате мною была проанализирована деятельность многих выдающихся русских театральных деятелей - Станиславского, Немировича-Данченко и Мейерхольда.

Константин Сергеевич Станиславский - русский театральный режиссёр, актёр и преподаватель. Основатель Московского Художественного Театра. Провел «революцию» в русском театральном искусстве, утвердив искусство нового типа.

Владимир Иванович Немирович-Данченко – русский драматург и режиссер, основатель Московского Художественного Театра, руководитель ряда его студий. Совместно со Станиславским провели реформу всех компонентов театрального искусства: драматургии, актёрского исполнения, сценографии, музыки.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд - русский советский режиссёр и актёр, активный театральный деятель начала ХХ века. Был режиссером «Товарищества новой драмы», Студии на Поварской, Театра Комиссаржевской. Оставил огромный след в развитии театрального искусства.

**РЕФЛЕКСИЯ**

При помощи данного материала, посвященного изучению развития и становления русского театра в начале ХХ века, мне удалось полностью познакомиться с ключевыми событиями этой эпохи. Я ознакомилась с самыми значимыми деятелями, внесшими наибольший вклад в развитие театра, подробно проанализировала важнейшие периоды развития и становления российского театра ХХ века.

Никаких существенных трудностей при изучении данной темы и написании реферата я не испытала. Без особого труда можно найти массу содержательного и интересного энциклопедического материала, дневников и статей известных театральных деятелей, а также много другой полезной информации.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Бялик Б. Драматургия Максима Горького http://www.knigoprovod.ru/?topic\_id=23;book\_id=833

2. Дмитриев Ю. А, Кайдалова О. Н. Укор владеющей судьбе: Немирович, Мейерхольд и два чеховских спектакля. Наше наследие. 2006

3. Можаев Г. А. Онлайн энциклопедия «Кругосвет» http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\_i\_obrazovanie/teatr\_i\_kino/TEATR\_IM\_VLMAYAKOVSKOGO.html

4. Ростоцкий Б.И. Большая советская энциклопедия http://slovari.yandex.ru/dict/bse/article/00046/91200.htm?text=%D0%9C%D0%B5%D0%B9%D0%B5%D1%80%D1%85%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4&encid=bse&stpar1=1.1.1

5. Шабалина Т. Онлайн энциклопедия «Кругосвет» http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\_i\_obrazovanie/teatr\_i\_kino/USLOVNI\_TEATR.html