Февральский А. В. **Десять лет театра Мейерхольда**. М.: Федерация, 1931. 100 с.

**I. Предпосылки** 3 [Читать](#_Toc315339956)

**II. Принципы театра Мейерхольда** 14 [Читать](#_Toc315339957)

**III. Спектакли Театра Мейерхольда** 26 [Читать](#_Toc315339958)

1. «Зори» 26 [Читать](#_Toc315339959)

2. «Мистерия-Буфф» 28 [Читать](#_Toc315339960)

3. «Великодушный рогоносец» 29 [Читать](#_Toc315339961)

4. «Смерть Тарелкина» 32 [Читать](#_Toc315339962)

5. «Земля дыбом» 33 [Читать](#_Toc315339963)

6. «Лес» 35 [Читать](#_Toc315339964)

7. «Д. Е.» («Даешь Европу») 40 [Читать](#_Toc315339965)

8. «Учитель Бубус» 44 [Читать](#_Toc315339966)

9. «Мандат» 48 [Читать](#_Toc315339967)

10. «Рычи, Китай!» 51 [Читать](#_Toc315339968)

11. «Ревизор» 54 [Читать](#_Toc315339969)

12. «Окно в деревню» 58 [Читать](#_Toc315339970)

13. «Горе уму» 61 [Читать](#_Toc315339971)

14. «Клоп» 65 [Читать](#_Toc315339972)

15. «Командарм 2» 69 [Читать](#_Toc315339973)

16. «Выстрел» 73 [Читать](#_Toc315339974)

17. «Баня» 77 [Читать](#_Toc315339975)

**IV. Театр и общественность** 83 [Читать](#_Toc315339976)

# **{3}** I. Предпосылки

На пороге XX века новую линию в истории театра открыл Московский художественный театр. Он был театром буржуазно-демократической интеллигенции. Эта социальная группа, естественно, принесла в искусство новый подход, новые приемы, резко отличавшие ее театр от театра дворянства и «разночинцев», пришедшего к тому времени в упадок.

На смену низкопробной драматургии, господствовавшей в тот период в старом театре, Художественный театр привлек на свою сцену передовых представителей литературы (в первую очередь — А. П. Чехова).

Отказавшись от обветшалых приемов игры, Художественный театр выработал свои новые приемы, впоследствии образовавшие так называемую «систему Станиславского».

Художественный театр стремился в своих спектаклях достичь наибольшего жизненного правдоподобия (натурализм). Если ставилась историческая {4} пьеса, — руководители постановки тщательнейшим образом изучали данную эпоху, чтобы представить ее на сцене с возможно большей точностью.

Но театр не ограничивался этой внешней передачей эпохи. Каждый актер должен был вжиться в изображаемое им действующее лицо, должен был, по возможности, сам пережить все то, что переживало это лицо. Это было таким образом искусство углубленного психологического анализа.

Вместе с тем Художественный театр стремился донести до зрителя не только душевное состояние каждого отдельного действующего лица, но и «настроение», объединявшее всех действующих лиц. А это требовало единства художественного замысла. В противоположность старым театрам в Художественном театре каждая подробность игры актеров, декорации, музыкального сопровождения была тесно связана с этим общим замыслом. Роль режиссера необычайно возросла: он стал руководителем, организатором всего спектакля. Разброд в игре актеров стал недопустимым; все исполнители были спаяны между собой общим пониманием задач театра и едиными приемами игры: создался актерский ансамбль.

Нарастание классовых противоречий, приведшее к революции 1905 года, обусловило новый поворот в развитии театра. Натуралистический, психологический театр уже терял свою актуальность в период {5} бурного роста капитализма, побеждавшего феодализм, но вместе с тем шедшего навстречу своей гибели под ударами крепнущего пролетариата. Бывший артист Московского художественного театра Всеволод Эмильевич Мейерхольд явился основателем нового театрального направления — условного театра. Известное влияние на возникновение этого направления оказали новое течение в литературе — символизм — и новая Драматургия, потребовавшая новых приемов постановки и исполнения.

В условном театре, развернувшемся в период между революциями 1905 и 1917 годов, проявились социально противоречивые тенденции; отрицание современного ему общественного уклада подчас выражалось в стремлении к уходу от действительности. Различные социальные тенденции получили свое выражение в различных течениях условного театра. Он пережил несколько стадий; происходила быстрая и резкая смена форм; каждый спектакль являлся новым опытом в театральном искусстве. Общие же черты руководимого Мейерхольдом основного течения условного театра сводились примерно к следующему.

Он восстал против натуралистического театра, который обеднял чисто-сценические возможности театра и, тщательно восстанавливая на сцене различные жизненные подробности, нередко упускал из виду основное в спектакле. Отказавшись от {6} такого точного воспроизведения жизни, условный театр выдвинул проблему стилизации: «“стилизовать” эпоху или явление — значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления», писал Мейерхольд[[1]](#footnote-2). Принцип же единства замысла спектакля был не только воспринят от Художественного театра, но и получил дальнейшее развитие: «декоративная задача», указывал Мейерхольд, «должна быть слита с задачей драматического действия, движимого игрой актера; при этом должно быть налицо строгое соответствие между основной идеей и внутренней музыкой произведения, между тонкостями психологии и стилем, декорумом постановки». Художник стал играть в театре огромную роль (в работе над спектаклями стали участвовать первоклассные художники); живописный момент (форма, цвет) нередко определял построение спектакля; возникла проблема взаимоотношения фигур (актеров) и декорации. Чрезвычайно большое значение получила также музыка; тот или иной музыкальный ритм подчинял себе игру актеров; музыка стала вводиться в спектакль, как важная составная часть его. Отдельные куски спектаклей, а иногда и целые спектакли, строились из одних движений на музыке, без слов (пантомима); отсюда возникла {7} танцевальность, подчас окрашивавшая движения актера. Строго соблюдался рисунок движений; мизансцена (соотношение расположений актеров на сцене) стало одним из важнейших элементов постановки. «Слова в театре», говорил Мейерхольд, «лишь узоры на канве движений». Подчеркивалась задача выработки высокой актерской техники; стремились определить законы театрального мастерства, потому что «на сцене ничего не должно быть случайного» (Мейерхольд). Театр утверждался, как самостоятельное искусство, независимое от литературы. Стали изучать театры прошедших эпох и заимствовать у этих старинных театров их приемы. Особенно много ценного дала commedia dell’arte, — итальянская народная комедия масок XVII – XVIII веков. Традиционные театральные приемы игры — «шутки, свойственные театру» — заняли видное место в представлениях. Перед актерами ставилась задача — овладеть искусством импровизации, т. е. умением сочинять игру на предложенные темы. Мейерхольд указывал на ценность балагана — народного площадного театра, и его «излюбленного приема» — гротеска, который «мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и играя одною лишь своею своеобразностью». В своих постановках Мейерхольд восстанавливал просцениум (передняя часть сцены, открытая и выдвинутая по направлению к зрителям); в противоположность {8} натуралистическому театру, он стремился приблизить спектакль к зрителю: «условный театр… полагает в театре четвертого творца, после автора, режиссера, актера; это зритель», которому «приходится своим воображением творчески дорисовывать данные сценой намеки».

Если в отдельных тенденциях условного театра и отразились упадочные настроения, являвшиеся в конечном счете следствием поражения революции 1905 года, то в целом это театральное движение сыграло определенную положительную роль. Опыты, проводившиеся под флагом условного театра, чрезвычайно обогатили театральное искусство, вернув ему при этом ряд приемов, утраченных в эпоху господства буржуазии, и открыв путь для ликвидации свойственной данной эпохе раздробленности театра (деление на драму, оперу, балет, мюзик-холл и т. д.). Условный театр создал таким образом ряд формальных и технических предпосылок для построения нового, революционного театра. Вождем этого нового театра суждено было стать тому же Мейерхольду.

Уже в первые три года после Октябрьской революции ясно обнаружилось полное несоответствие старых театров с грандиозными задачами эпохи; попытки же создания нового театра были еще очень робкими. В этот период Мейерхольд, вступивший в самом начале революции в коммунистическую партию, вел работы преимущественно {9} театрально-организационного порядка. Укрепление революции и окончание гражданской войны открыли возможность всерьез поставить вопрос о перестройке самого существа театра. Вс. Мейерхольд, назначенный заведующим театральным отделом Наркомпроса, стал во главе движения «Театрального Октября». Основным устремлением «Театрального Октября» было сделать театр одним из орудий революционной борьбы и строительства.

Для практического развертывания принципов «Театрального Октября» нужен был театр, созданный наново. Так возник нынешний театр Мейерхольда.

Психологический театр и явившийся антитезисом по отношению к нему условный театр соответствовали различным этапам и различным группировкам буржуазного общества. Говоря в терминах диалектического мышления, здесь было лишь *изменение количества*. Социальная революция 1917 года со всей силой отразилась на театре в 1920 году. Возникновение руководимого Вс. Мейерхольдом театра РСФСР и было тем *скачком*, который отметил *переход количества в качество*, ибо отсюда начинается театр, синтезирующий на *новой социальной базе* и при этом творчески преодолевающий достижения психологического и условного театров. В ряду профессиональных театров Советского {10} союза театр Мейерхольда является организацией, создавшей и создающей наибольшее количество элементов, способствующих вырастанию социалистического театра.

В первый же период своей жизни театр Мейерхольда выдвинул тематику, агитирующую за пролетарскую революцию; в одном случае ему пришлось заново переработать старую пьесу («Зори»), в другом же он располагал произведением величайшего поэта нашей революции («Мистерия-Буфф»). В плане театральной формы эти первые два спектакля преследовали цель преимущественно отрицательного порядка: ниспровержение устоев буржуазного театра. Новая экономическая политика определила характер следующего этапа в развитии театра. Широкий размах, свойственный началу движения «Театрального Октября», пришлось заменить кропотливой аналитической работой по изучению основ театрального действия и по установлению принципов революционного театра, а также по подготовке новых кадров. Отсюда — ярко выраженный лабораторный характер первых двух постановок этого периода («Великодушный Рогоносец», «Смерть Тарелкина»). Но уже в третьей («Земля дыбом») театр опять перешел к политической теме. В это же время он начал широкое развертывание своей общественной (в частности, клубной) работы и утвердил себя в сознании зрительских масс как театр рабочих и красноармейцев. {11} Найденные принципы нового театра позволили театру Мейерхольда в третий период его деятельности перейти к постепенному усложнению театральных форм, рассматриваемому как средство усиления агитационно-пропагандистского воздействия. Сначала театр должен был опереться на классическую пьесу («Лес») и на полит-активизирующую переработку беллетристического материала («Д. Е.»), но затем он смог выступить подряд с тремя произведениями советских драматургов («Учитель Бубус», «Мандат», «Рычи Китай!»). Если в первые два периода театр Мейерхольда работал на театральном фронте почти в одиночестве, окруженный враждебными ему и далекими от устремлений революции старыми театрами, то на следующих этапах театры Советского союза все больше и больше становились советскими театрами, чему немало содействовало влияние Мейерхольда. Выросши в зрелый общественно-художественный организм, театр в двух постановках классических пьес («Ревизор», «Горе уму»), разделенных во времени агитационным спектаклем («Окно в деревню»), показал исключительное мастерство сценического искусства, укрепленного музыкальной основой и впитавшего в себя приемы живописи. Это творческое оснащение дало театру возможность вступить в реконструктивный период во всеоружии и, используя и развивая свои достижения, поставить одну за другой четыре пьесы советских поэтов, пьесы, живо перекликающиеся {12} с актуальными общественно-политическими проблемами («Клоп», «Командарм 2», «Выстрел», «Баня»). Наряду с этим богатый опыт общественной работы помог театру органически включиться в грандиозный процесс перестройки «России нэповской в Россию социалистическую» и содействовать этому процессу всеми доступными ему средствами.

Театр Мейерхольда не раз менял свое название и свои организационные формы. Он открылся в день третьей годовщины Октябрьской революции под названием *Театр РСФСР* (позже — *Театр РСФСР Первый*). Труппа Театра РСФСР состояла преимущественно из актерской молодежи, работавшей до того в различных театрах, возникших после Октября 1917 г. Противники революционного искусства из лагеря старого театра в сентябре 1921 года добились закрытия Театра РСФСР Первого. Но в это же время под руководством Мейерхольда открылись *Государственные высшие режиссерские* (впоследствии — *театральные*) *мастерские* (ГВРМ, затем ГВТМ), в которых была начата проработка основ новой революционной театральной системы, построенной на научных данных. Группа актеров, работавших в Театре РСФСР Первом, образовала *Вольную мастерскую Вс. Мейерхольда* при ГВТМ. Для того, чтобы получить обратно помещение театра, Вольная мастерская заключила «блок» (объединение) с актерами театра бывш. {13} Незлобина; образовался *Театр актера* (в начале 1922 г.). Осенью 1922 г. Гос. высшие театральные мастерские были объединены с Гос. институтом музыкальной драмы в *Государственный институт театрального искусства* (ГИТИС). Кроме основных курсов в ГИТИС вошли несколько «вольных мастерских»; две из них — Мастерская Вс. Мейерхольда и Мастерская опытно-героического театра образовали Театр ГИТИС, занявший место Театра актера. В результате идеологических разногласий в ГИТИС произошел раскол, и Вс. Мейерхольд, вся его Мастерская, весь состав б. ГВТМ и часть новопоступивших студентов ушли из ГИТИС. Эта группа создала свое учебное заведение — *Мастерскую Вс. Мейерхольда*, и ей удалось сохранить для себя помещение театра; возник Театр Вс. Мейерхольда (конец 1922 г.). Через год театр сформировался как трудовой коллектив и стал называться *Театр имени Вс. Мейерхольда* (ТИМ), Мастерская же получила право государственного учебного заведения и наименование *Государственные экспериментальные театральные мастерские* (ГЭКТЕМАС) имени Вс. Мейерхольда. В середине 1926 г. постановлением Совета народных комиссаров театр был включен в число государственных театров и с тех пор называется *Государственный театр имени Всеволода Мейерхольда* (ГосТИМ).

# **{14}** II. Принципы театра Мейерхольда

С самого своего возникновения театр Мейерхольда считал, что Октябрьская революция поставила перед театром важнейшие общественно-политические задачи: быть деятельным участником строительства советской страны, проводить в своей области задания революции, воздействовать на сознание и чувства своих зрителей в целях укрепления диктатуры пролетариата, посильно содействовать вырастанию нового человека.

На это способен только новый театр, в корне отличный от дореволюционных театров. Новые задачи требуют и новых приемов, и новых организационных форм. Ряд приемов революционного театра возник из моментов общественной жизни пролетариата: демонстрации, митинги, рабочие и красноармейские клубы. Но революционный театр при этом не считает возможным отбросить огромный опыт, накопленный человечеством. Вопрос заключается в том, что именно из этого опыта брать для стройки революционного театра {15} и как использовать эти достижения прошлого. И вот театр Мейерхольда резко порывает с упадочными «традициями» дворянских и буржуазных театров XIX века, но в то же время он использует подлинные традиции народных театров прошлого. (Сюда относятся в первую очередь: итальянская комедия масок, старо-японский, старо-китайский, староанглийский и старо-испанский театры). Опыт этих театров он критически пересматривает, выбирает из них наиболее ценные достижения, руководствуясь при этом теми задачами, которые революция ставит перед ним, и применяет эти достижения в своей работе так, что они входят в плоть и кровь революционного театра, обогащая его средства выразительности. Все театры в СССР имеют одно общее назначение: обслуживать массового зрителя, содействуя его общественно-политическому и культурному росту. Кроме этого общего назначения, каждый театр имеет свои особые задачи, ему одному присущие, выделяющие его из среды прочих театров. Особая задача театра Мейерхольда — быть *революционно-экспериментальным театром*. Это значит: искать новые формы революционного театра, перестраивать существо театра под углом зрения выдвигаемых перед ним общественно-политических заданий, пересматривая роли и взаимоотношения основных слагаемых театра: зритель, актер, режиссер, драматург. Новые {16} подходы, новые приемы, выработанные в порядке этой экспериментальной работы, получают широкое распространение посредством влияния театра Мейерхольда на другие театры и, что особо важно, на самодеятельный рабочий, красноармейский и деревенский театр. А так как среди приемов театра Мейерхольда имеются и такие, исходной точкой которых является тот же самодеятельный театр, то это значит, что между ними существует постоянное взаимодействие, говорящее об органической связи театра Мейерхольда и новой культуры, вырастающей из недр рабочего класса.

Театр Мейерхольда чужд устремлений тех театров, которые, увлекаясь заданиями чисто формального порядка, отодвигают на задний план содержание представляемых пьес. Но он отвергает и тот уклон, представители которого, пренебрегая тщательной проработкой формы спектакля, тем самым снижают его культурное значение и ослабляют его воздействие на зрителя.

Неизменно обращаясь к зрителям-трудящимся, театр Мейерхольда полагает, что эти *зрители являются участниками создания спектакля*. Только тогда спектакль может считаться готовым, когда он основательно «проверен на зрителе», когда выяснилась «реакция» (активно выраженное отношение) зрительного зала на представление в целом и на его отдельные моменты и когда автор, режиссер и актеры учли {17} эту реакцию и согласовали с ней свою работу. Отсюда — практика внесения изменений в спектакль и после премьеры. Театр Мейерхольда первый выдвинул задачу изучения зрителя. В противоположность старым театрам, стремившимся резко разграничить зрительный зал и сцену, революционный театр должен идти к разрушению границ между ними. Из этой установки вытекают опыты по вовлечению зрителей в действие, перенесение отдельных кусков действия в зрительный зал, ряд приемов игры, отмена занавеса и рампы и пр.

Каждый *спектакль* должен представлять собой *целое*, построенное по единому плану, определяемому теми общественно-политическими задачами, которые театр ставит перед собой в отношении данного спектакля. Поэтому все отдельные части спектакля должны быть тесно связаны между собой и строго подчинены общему замыслу. Пьеса (литературное произведение) является одной из частей спектакля, и театр не должен останавливаться перед коренной переработкой пьесы, когда этого требуют интересы целого, т. е. спектакля.

Театр Мейерхольда явился застрельщиком в деле продвижения *революционного репертуара* на советскую сцену. Не было пьес советских авторов — театр брал иностранные пьесы с революционным оттенком и путем переделки {18} усиливал их политическое значение, придавал им боевой характер или же создавал политические обозрения из материала писателей-беллетристов. Но наряду с новыми пьесами (их значительное большинство в его репертуаре) он почти во все периоды своей жизни (1922, 1924, 1926, 1928 гг.) ставил также классические пьесы. Эти последние он, однако, неизменно «осовременивал» при помощи переделок текста, драматургической переработки, а главное — режиссерской и актерской трактовки. Классические пьесы с их превосходными сценическими данными являлись великолепным материалом для работ экспериментального порядка, открывали широкие возможности для усовершенствования мастерства актеров и, будучи представлены в совершенно новом освещении (продиктованном идеологией революционного театра), совместно с пьесами, создаваемыми театром, способствовали появлению новых пьес высокого качества. Театр Мейерхольда находил ряд новых приемов постановки и игры и этим как бы подсказывал драматургам формы нового сценического языка.

В практике своей работы над пьесами театр Мейерхольда выдвинул принцип разбивки пьесы на *эпизоды*. Этот прием дал возможность заострять общественно-агитационную установку спектакля, расширять пределы его темы, усиливать его воздействие путем чередования комедийных и {19} драматических сцен, увеличивать его динамику. Эпизоды и внесение в спектакль приемов других видов театрального искусства — вплоть до цирка — разрушили прежнее понятие драмы. Революционный театр, таким образом, является создателем *новой драматургической системы*.

Не ограничиваясь воздействием на сознание зрителей, театр Мейерхольда считает также очень важной функцией театра влияние на их чувство. Укреплять психику зрителей, вселять в них бодрость, здоровое напряжение нервной системы, готовность к борьбе и труду — одна из главнейших задач революционного театра.

Если в старых театрах режиссер являлся постановщиком, т. е. лицом, переносящим на сцену драматическое произведение (пьесу), а также учителем сцены, т. е. человеком, руководящим работой актеров, то в театре Мейерхольда режиссер получает гораздо большее значение: он — не только *постановщик и учитель сцены*, но вместе с тем и *автор спектакля*. Ему принадлежит замысел спектакля и руководство им в целом и в частях. Поэтому режиссер нередко придает пьесе, которую театр Мейерхольда считает одной из частей спектакля, совершенно новую трактовку; он перестраивает пьесу; к нему переходит ряд функций драматурга.

Чрезвычайно ответственны и задачи актера, который, {20} являясь основным элементом театра, должен донести до зрителя замысел автора спектакля. Поскольку в основе этого замысла лежит всегда идея общественного порядка, актер обязан пропагандировать ее, обязан быть *актером — трибуном*. Он должен играть не только то или иное действующее лицо, но и *свое отношение* к нему; посредством этого он дает зрителю верную общественно-политическую оценку данного персонажа (разумеется, актер должен быть политически сознательным, марксистски грамотным человеком).

Для того, чтобы наилучшим образом выполнять эту сложную задачу, актер должен обладать соответствующим аппаратом. Таким аппаратом является его тело, здоровое, хорошо развитое и тренированное различными физическими упражнениями. Физическое здоровье является одной из существенных предпосылок к правильной работе нервной системы и к широкому развитию умственных способностей. Игра актера должна основываться на принципах биомеханики. Биомеханическая система противопоставляется двум старым системам игры, — системе «нутра», основанной на искусственном возбуждении актера, и системе «переживаний», заставляющей актера переживать все чувства изображаемого им персонажа. «*Биомеханика* стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической {21} площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения игры актера» (определение, данное Вс. Мейерхольдом). Она создана Вс. Мейерхольдом на основе изучения приемов игры актеров старинных народных театров, в особенности актеров итальянской комедии масок. Движение актера, воспитанного в биомеханической системе, точны, четки, ритмичны, организованны, целесообразны и выразительны. Такой актер может посредством своей игры передать сложнейшие мысли и чувства. В противоположность системам «нутра» и «переживаний» биомеханическая система оказывает здоровое влияние и на актера и на зрителя.

Поскольку революционный театр создает новые формы спектакля, актер его должен обладать такими способностями, которые не были обязательны для актеров старого драматического театра периода его упадка (а именно этот период и застала революция), как, например, уменье петь, танцевать, выполнять акробатические номера.

Не обладая музыкальностью и не развивая ее, актер не сможет работать в новом театре, так как здесь музыка играет очень важную роль. Она не только помогает театру воздействовать на чувства зрителей, но и является одним из способов социальной характеристики действующих лиц. Музыка отнюдь не сводится к «музыкальному сопровождению», {22} как в старых театрах; она — неотъемлемая часть спектакля. Очень часто она оказывается той основой, из которой вырастает и на которой развертывается сценическое действие. В таком случае стоит только изъять из спектакля музыку, как играть его (или, по крайней мере, значительные куски его) будет невозможно. Различные звуки, стуки и шумы также включаются в музыкальное построение спектакля.

При строгом единстве всех отдельных элементов спектакля он уподобляется сложному оркестровому произведению. Поэтому в театр переносятся не только те или иные музыкальные пьесы, но и ряд приемов музыкальной композиции, при помощи которых создается само театральное действие. Особое значение приобретает, разумеется, ритмическое построение спектакля в целом и отдельных сцен.

Революционный театр никоим образом не может удовлетвориться театральным зданием ныне существующего типа, рассчитанным, во-первых, на различный классовый состав зрителей, во-вторых, на резкое разделение зрительного зала и сцены и, в‑третьих, на старую театральную технику. Как только отпадут препятствия финансового характера, несомненно, будет выстроено новое театральное здание, резко отличающееся от всех существующих, которое откроет простор для широчайшей экспериментальной работы. В результате {23} этой работы будут создаваться совершенно новые типы спектаклей, неведомые театрам буржуазии и дворянства и полностью отвечающие задачам социалистической перестройки общества. *Проблема театрального здания* становится теперь едва ли не центральным вопросом в плане социалистической реконструкции театра. Думается, что пролетарское государство должно предоставить Гос. театру им. Вс. Мейерхольда возможность приступить к разрешению этого вопроса.

Но и в пределах старого театрального здания театр Мейерхольда создал ряд приемов, далеко отходящих от методов актерской игры и вещественного оформления «сцены-коробки». Эти приемы дают возможность строить театральные представления и вне театрального здания, — на улицах и площадях. Отсюда — ставка на подчеркнутую выразительность сценического движения и слова, отсюда — новая система вещественного оформления — *сценический конструктивизм*.

Принцип декораций, дающих иллюзию действительности и «украшающих» спектакль, не являясь необходимым по ходу действия, отвергается новым театром. Место двухмерных декораций занимают трехмерные конструкции — установки, целиком приспособленные для данного спектакля. Их назначение — помогать работе актеров. На сцену вводится лишь то, что имеет определенное действенное {24} задание. Вещь остается на сцене лишь до тех пор, пока она нужна для игры, после чего она убирается. За десять лет своей работы театр Мейерхольда показал много различных способов конструктивного оформления сцены — в том числе и ряд подвижных установок. Ряд опытов проводился и проводится этим театром по линии усовершенствования и усложнения театральной техники: ему принадлежат крупнейшие заслуги в области *индустриализации* театра.

По-новому поставлен революционным театром и вопрос о сценическом освещении. Источники света помещаются теперь не только на сцене, но и в зрительном зале — в глубине его и, по сторонам, прилегающим к сцене. Важный момент — введение в театр прожекторов. Благодаря им стало возможным освещать отдельные места сцены, выделяя тех или иных действующих лиц, быстро переносить свет с одного края сцены на другой. Разнообразные методы освещения сцены открыли путь к *игре светом*: свет стал существенной частью спектакля, наряду с музыкой и вещественным оформлением действенно помогающей игре актеров.

В театре получили применение элементы *кино*. Влияние кино сказалось не только во введении в спектакль диапозитивов — световых плакатов — и кусков кинофильм; театр воспользовался приемами киномонтажа, разбивая спектакль {25} на эпизоды и путем освещения отдельных персонажей создавая подобие «крупных планов» кино; последнее же потребовало применения некоторых методов игры киноактеров.

Театр перестал довольствоваться своей непосредственной производственной деятельностью. Как подлинно — советская организация, революционный театр поставил перед собой задачу развить широкую *общественную работу*. Активное обслуживание политических кампаний и революционных празднеств, систематическая поддержка самодеятельного театра, работа со зрителем, общественная работа внутри театра, — все это стало органическим делом театра. Участие в общественной работе резко отличает актеров революционного театра от прежних «жрецов искусства» и дает им возможность сознательно и продуманно подходить к тем задачам, которые ставят перед ними новый репертуар и новые сценические формы.

# **{26}** III. Спектакли Театра Мейерхольда

## 1. «Зори» Трагедия по Э. Верхарну, перевод Г. Чулкова, композиция текста и постановка Вс. Мейерхольда и Вал. Бебутова. (7 ноября 1920 г.)

Это был первый подлинно — революционный спектакль. Тема пьесы Верхарна — крушение капитализма, социальная революция — взята отвлеченно, вне определенного времени и страны. Переделка приблизила пьесу к советской современности; текст был переработан, в результате чего увеличилось его агитационное значение; пьеса оканчивалась здравицей за советскую власть и мировую коммуну труда.

Основной постановочной задачей было уничтожение разобщенности сцены и зрительного зала. Рампа была отменена (и больше в этом театре не появлялась). Среди зрителей разбрасывались летучки с революционными призывами. Режиссеры стремились вовлечь в действие зрителей: в сцене митинга ораторы по ходу действия обращались {27} к публике; на некоторых спектаклях, на которых присутствовали целые красноармейские части, зрители-красноармейцы участвовали в представлении со своими знаменами и оркестрами. Исключительным по силе впечатления был момент, когда ход действия прерывался яркой речью актера, исполнявшего роль разведчика, о геройском штурме Перекопа Красной армией (событие это произошло в дни первых представлений «Зорь»), Спектакль шел при полном свете в зрительном зале. В оркестре — углублении перед сценой — находился хор, участники которого выкрикивали фразы, оттенявшие те или иные моменты действия.

Игра актеров, построенная условно-схематически, по своим приемам исходила от двух моментов, характерных для первых лет революции: от митинга и от агитационного плаката. Актеры как бы выбрасывали слова; движения на сцене было мало; действующие лица произносили длинные речи.

Задачи в области формы определялись стремлением к разрушению основ буржуазного театра. Исчезнувшие впоследствии декорации в «Зорях» еще были налицо, но они носили характер, резко отличавший их от обычных декораций, — характер беспредметных геометрических форм (диски, треугольники, кубы и пр.); сцена пересекалась канатами. Декорации эти были сработаны из подлинных {28} материалов — железа, дерева, веревок. Художник В. В. Дмитриев стремился не изобразить город, а дать общее отвлеченное представление о нем. Гримы и парики были отменены. «Зори» были последней постановкой Мейерхольда, имевшей занавес. Однако здесь занавес был тоже беспредметным, ярко расцвеченным.

Этот спектакль был решительным отрицанием буржуазного театра; революционный театр отвергал неприкосновенность пьесы, отказывался от приемов игры «сцены-коробки», отбрасывал иллюзорный, изобразительный характер вещественного оформления.

## 2. «Мистерия-Буфф» «Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное Вл. Маяковским»; постановка Вс. Мейерхольда и Вал. Бебутова. (1 мая 1921 г.)

«Мистерия-Буфф» — своеобразная агитационная пьеса фантастического порядка, написанная великолепными, острыми стихами. Маяковский облек тему мировой революции в сюжет библейской легенды о всемирном потопе. Ряд злободневных для первых лет революции моментов придавал пьесе характер политического обозрения.

В соответствии с духом пьесы постановщики оригинально использовали приемы народного балагана площадного театра; в спектакль были введены акробатические, цирковые моменты. В противоположность «Зорям» «Мистерия-Буфф» {29} была вся построена на движении. Проблема революционного спектакля решалась в этих двух постановках по-разному: там — торжественная приподнятость, здесь — веселье освобожденного народа.

Вещественное оформление «Мистерии-Буфф» (художники Киселев, Лавинский, Храковский), было переходом к будущему сценическому конструктивизму. Занавеса не было. Все пространство сцены занимала стройка, — громоздкая по размерам, но выполненная из легких материалов; она последовательно представляла то ковчег, то рай и т. д. Сцена сливалась с полом зрительного зала, и у самых ног зрителей, сидевших в первом ряду партера, помещалась полусфера (полушар), часть которой была вырезана. Эта полусфера сперва представляла земной шар, а затем, будучи повернутой в другую сторону — ад. Рабочие сцены на глазах у зрителей переставляли части стройки. Действие было вынесено за пределы сценической коробки и происходило также в части лож.

Еще более решительно, чем в «Зорях», в «Мистерии-Буфф» утверждался боевой политический характер нового театра.

## 3. «Великодушный рогоносец» Фарс Ф. Кроммелинка, перевод И. А. Аксенова, постановка Вс. Мейерхольда. (25 апреля 1922 г.)

Этот спектакль произвел подлинный переворот в современном театре. Углубленно-психологический {30} и в то же время рискованно-фарсовый сюжет, который другому театру мог бы дать повод для выявления нудных «переживаний» или же для смакования «скользких положений», дан Вс. Мейерхольдом в форме, до предела насыщенной здоровьем и динамикой. Постановщик подчеркнул в пьесе моменты, обличающие собственнические инстинкты мужчины — «главы семьи».

В «Великодушном Рогоносце» впервые получили практическое применение биомеханика и конструктивный метод вещественного оформления. Основной принцип построения спектакля — обнажение, схематизация сценического действия. Подробнейшим образом разработанное сценическое движение складывалось из простейших элементов; этим достигалась замечательная выразительность и четкость. По всему представлению было рассыпано много традиционных «шуток, свойственных театру». Это была радостная игра людей, хорошо владеющих своим прекрасно развитым телом. Все исполнители были одеты в заменившую сценический костюм «прозодежду актера», предоставлявшую наибольшую свободу для движений; в такой «прозодежде» можно было играть любую пьесу.

На совершенно обнаженной (вплоть до каменной стены здания театра) сцене помещалась деревянная установка, имевшая в своей основе схему мельницы и представлявшая собой соединение {31} площадок, лестниц, скатов, вращающихся дверей и вращающихся колес. Станок этот не должен был ничего изображать — его задачей было служить опорой для игры актеров. Все его части были многократно использованы актерами в их игре. Вращение же колес служило для усиления динамики спектакля. Эта установка, сработанная под руководством художника-конструктора Л. С. Поповой, явилась первой настоящей сценической конструкцией.

В «Великодушном Рогоносце» участвовал (в третьем акте) первый в РСФСР джаз-банд, оркестр с рядом новых инструментов.

«Великодушный Рогоносец» был первым спектаклем, в котором утверждались положения революционного театра: новая трактовка пьесы (дававшая ей новую социальную установку), новые приемы актерской игры (биомеханическая система), подлинность вещественного оформления, целиком используемого в игре. При постановке «Великодушного Рогоносца» эти положения революционного театра были взяты преимущественно в формальном плане. При возобновлении пьесы в 1928 году социальный смысл ее прозвучал с большей силой.

Представление это по своему построению совершенно не связано с театральным зданием: его можно разыгрывать на любой площадке, хотя бы и под открытым небом.

{32} Влияние «Великодушного Рогоносца» на весь советский театр было огромным; оно сказывается и в наши дни. Самый же спектакль и теперь остается в репертуаре театра Мейерхольда.

## 4. «Смерть Тарелкина» Комедия-шутка А. В. Сухово-Кобылина, постановка Вс. Мейерхольда. (24 ноября 1922 г.)

Комедия Сухово-Кобылина, являющаяся по существу злой сатирой на царских чиновников и полицию, была поставлена в плане веселого, яркого, действенного гротеска с использованием приемов народного балагана и отчасти цирка. Весь спектакль строился в преувеличенной манере. Неправдоподобным положениям пьесы соответствовали такие же неправдоподобные сценические моменты. Многочисленные традиционные трюки, идущие от народного театра, придавали спектаклю большую напряженность и заостренность.

На сцене не было ни декораций, ни конструкции, подобной установке «Великодушного Рогоносца»; художник-конструктор В. Ф. Степанова ввела вместо них мебель, однако не обычную, а такую, которая давала наибольшие возможности для использования ее в игре актеров в согласии с балаганным характером спектакля. Отдельные предметы или части их могли раздвигаться, подпрыгивать, вертеться, проваливаться и т. д. Во {33} второй половине спектакля на сцене стояла большая «мясорубка», условно представлявшая камеру для арестованных. В «Смерти Тарелкина» также применялась прозодежда, но не та, что в «Великодушном Рогоносце», а несколько иного типа. В этой постановке впервые было введено освещение сцены посредством прожекторов. Самое осуществление вещественного оформления оказалось довольно неудачным, что повредило восприятию зрителями этого интересного спектакля.

## 5. «Земля дыбом» Пьеса М. Мартинэ «Ночь», перевод С. М. Городецкого, переделка С. М. Третьякова постановка Вс. Мейерхольда. (4 марта 1923 г.)

Тема пьесы французского коммуниста Мартинэ — возникновение революции в период империалистической войны и крушение ее (т. е. революции) вследствие неорганизованности восставших; события развертываются в среде солдат и крестьян. При переделке пьесы бытовые мотивы были удалены; действие происходит в современности, вне определенной страны (таким образом, «Земле дыбом» был придан интернациональный характер), но в то же время, как и в «Зорях», приближено к советской действительности. Кроме того, автор переделки обратил внимание на изобилие длинных речей и на недостаток выразительности в тексте. Он сделал большие сокращения, заново {34} перестроил оставшийся текст, выбросил лишние слова, произвел во многих фразах такие перестановки слов, благодаря которым текст стал сжатым и ударным. Пьеса была разделена на восемь эпизодов; деление на эпизоды вводилось в театре впервые.

Своей режиссерской трактовкой Мейерхольд несколько изменил установку пьесы: содержание пьесы, направленное против войны, с еще большей силой стало бить по буржуазному милитаризму, но одновременно с этим в форме постановки военная организация подавалась как тип стройной и целенаправленной организации человеческих коллективов. Недаром режиссерская работа была посвящена Красной армии, а в зрительном зале была повешена лента с надписью: «Бойцам революции — бойцы искусства».

«Земля дыбом» была поставлена как военно-революционное действие. На сцене действовали воинские отряды в настоящем военном обмундировании, двигались настоящие — автомобиль, мотоциклы, велосипеды (они въезжали на сцену через зрительный зал). Вообще, вещи, введенные в действие, были взяты из самой жизни. Агитационный характер пьесы был усилен и подчеркнут различными способами. В плане такого подчеркивания строился Вс. Мейерхольдом «монтаж действия», в котором было много ярких сцен — как глубоко-трагических, так и остросатирических, {35} а С. Третьяковым — «монтаж речи» (в работе с актерами): слово было организовано в направлении наибольшей ударности, плакатности и выразительности. Эту же задачу преследовало введение в спектакль (впервые) диапозитивов: путем световых агитплакатов на экране, висевшем над сценой, давались революционные лозунги, а также названия эпизодов. Конструкция была спроектирована художником-конструктором Л. С. Поповой в виде модели Козловского крана; такой ее характер не дал театру возможности в нужной мере использовать ее в спектакле. Для сценического освещения были использованы военные прожектора.

## 6. «Лес» Комедия А. Н. Островского, перемонтированная постановщиком Вс. Мейерхольдом. (19 января 1924 г.)

А. Н. Островский, находившийся под влиянием испанского театра, пытался построить комедию «Лес» по образцам пьес испанского классического репертуара. Но сюжет из быта русских помещиков второй половины прошлого века было очень трудно облечь в драматургические формы испанского театра, и это помешало Островскому дать «Лесу» четкое построение. Перемонтаж (перестройка) пьесы, предпринятый Вс. Мейерхольдом, преследовал цели устранения недостатков драматургической конструкции «Леса», а также {36} приспособление пьесы к задачам нового театра. Прежде пятиактная пьеса была разделена на 33 эпизода (распределение по трем частям перемонтированного «Леса»), причем чередование их в значительной степени отходило от последовательности текста Островского; в частности, пьеса по Мейерхольду начинается со второго явления второго акта Островского, и действие несколько раз перебрасывается к картинам первого акта и обратно. Такой монтаж сделал пьесу чрезвычайно динамичной и придал действию кинематографический характер, подчеркивающийся появлением на экране названий эпизодов (как и в «Земле дыбом»). Самый текст за небольшими исключениями остался без изменений, причем Мейерхольд в своей постановке выделил тот его элемент, о котором забывали старые театры, гнавшиеся лишь за бытовой стороной, — его музыкальность.

Мейерхольд дал «Лесу» новую — социальную — трактовку, благодаря которой в этой пьесе впервые была вскрыта и подчеркнута угнетательская сущность класса помещиков. Помещица Гурмыжская, в прежних постановках изображавшаяся как почтенная дама лишь с некоторыми личными недостатками, выведена Мейерхольдом в образе законченной эксплуататорши, неудачно пытающейся скрыть свои отвратительные качества под маской ханжества. В молодом дворянчике Буланове {37} даны черты вырождения его класса. Резонерствующий помещик Милонов превратился в елейного попа «отца Евгения». Купец Восмибратов — яркий представитель нарождающегося хищнического российского капитализма. Этим социально-отрицательным персонажам противопоставлены демократические фигуры: характеристика одной из них — племянницы Гурмыжской — Аксюши — резко изменена: не робкие попытки возражений, а активный протест против произвола тетки. Испанские образцы, которым следовал Островский, навели Мейерхольда на мысль дать двух героев «Леса» в плане героев Сервантеса: бродячие актеры, трагик Геннадий Несчастливцев и комик Аркашка Счастливцев трактовались как Дон-Кихот и Санчо Панчо. Несчастливцев дан как человек, настолько сжившийся со своей профессией актера-трагика, что напыщенная манера игры трагиков прежнего времени вошла в его природу: он естественен в своей неестественности. Счастливцев представлен как своего рода профессиональный шут. Мейерхольд ввел в спектакль ряд «фигурантов» — действующих лиц, которых нет у Островского: попадья, урядник, статский, турка (слуга Гурмыжской), портной из города, соседка, дворня (садовник, конюх, девки). Фигуранты не произносят текста, но имеют определенные действенные задания. Так, дворня вносит на сцену и выносит с нее вещи, необходимые для игры; здесь {38} использован принцип «слуг просцениума» традиционной итальянской комедии масок и других народных театров.

Текст Островского был использован целиком: беглое слово, обычно проходящее незаметно, подчас развертывается Мейерхольдом в целый кусок действия. Подчеркнуты элементы буффонады, имеющиеся в «Лесе» в достаточном количестве, но не вскрывавшиеся прежними постановщиками. В пьесе много диалогов; Мейерхольд, помимо введения некоторых приемов игры народного балагана, спас разговорные сцены от скуки, построив их на музыке, танцах, играх (качели «гигантские шаги», гимнастика и др.). Особый успех неизменно имеет у зрителей эпизод ночного свидания влюбленных, идущий на фоне гармоники; в первый раз революционный театр рискнул показать глубоко лирическую сцену, но показал ее так, что «переживаниям» и сентиментальности старых театров не осталось места: театр Мейерхольда остался верен своему принципу здорового, бодрого воздействия на чувства зрителя. Гармоника была введена на сцену впервые Мейерхольдом в «Лесе»; это введение имело огромное значение не только как пример для использования этого инструмента в спектаклях множества других театров, но и как сильнейшее средство пропаганды гармоники в качестве одного из орудий массовой культработы. Чрезвычайно важным {39} элементом спектакля явились разнообразные приемы игры актера с вещью: многие сцены построены на различных видах работы и бытовых моментах (варка варенья, глаженье белья, бритье, чаепитие, уженье рыбы и мн. др.).

Вещественное оформление спектакля, осуществленное по заданиям Вс. Мейерхольда его учеником-режиссером В. Ф. Федоровым, — изогнутая деревянная «дорога», подвешенная на тросах, начинающаяся высоко над полом сцены и спускающаяся в партер; кроме этого, — мебель, предметы обихода, помосты, части забора, беседки и пр., меняющиеся каждый эпизод. Вещи на сцене взяты из повседневной жизни и при том только те, которые нужны для действия. Все костюмы отличаются яркостью красок; наряды персонажей из лагеря эксплуататоров вполне соответствуют всему плану постановки, направленному к их осмеянию. Поэтому и их парики отмечены необычайной расцветкой (красные, зеленые, серые и т. п.). Эти моменты делают особенно красочным последний эпизод, в котором на сцене присутствуют одновременно все действующие лица комедии.

Музыка: великорусский хор, мордовский хор, сольное пение, духовой оркестр, рояль, гармоника.

Рядом своих элементов (чередование комедийных и драматических моментов, внешняя простота {40} постановки и пр.) «Лес» приближается к театру Шекспира. Весь спектакль наполнен замечательной бодростью. «Лес» имел огромный успех и до сих пор непрерывно фигурирует в репертуаре театра им. Вс. Мейерхольда. За семь лет «Лес» прошел свыше 500 раз.

## 7. «Д. Е.» («Даешь Европу») Агит-скетч, постановка Вс. Мейерхольда. (15 июня 1924 г.)

Это — политическое обозрение фантастического порядка, написанное на основе романа Ильи Эренберга «Трест Д. Е.» и романа Бернгарда Келлермана «Туннель», но имеющее иную установку, а именно агитационную (в нашем, советском плане, конечно). Тема пьесы — борьба (на основе достижений техники) между американским капитализмом, уничтожающим большую часть Европы, и коммунизмом, в конце концов одерживающим победу. Действие 17 эпизодов пьесы происходит в СССР, Североамериканских соединенных штатах, Германии, Франции, Англии, Польше, на трансатлантическом пароходе (совершающем рейсы между Европой и Америкой) и в туннеле, который должен соединить Европу и Америку, — в период, ближайших будущие полутора десятилетий.

Интересен путь создания этой пьесы. Первоначальный набросок пьесы, предложенный М. Г. Подгаецким, был переработал на основе руководящих {41} указаний В. Э. Мейерхольда и его сотрудников, а затем зачитан слушателям Высшей военно-педагогической школы в Москве (слушатели этой школы руководили отраслями политической работы в коллективе театра). Их суждения, наряду с замечаниями работников театра, послужили материалом для новой переделки, произведенной группой студентов режиссерского отделения Государственных экспериментальных театральных мастерских (ГЭКТЕМАС) им. Вс. Мейерхольда под руководством В. Э. Мейерхольда. Затем текст еще много раз перерабатывался в ходе репетиционной работы и даже после нескольких спектаклей последний эпизод был написан заново, причем во внимание были приняты указания как ответственных партийных работников, так и рядовых зрителей. Все же в пьесе осталось немало недостатков: отдельные моменты сюжета неоправданны, связь между некоторыми эпизодами слаба, в тексте ряд шероховатостей. В спектакль неоднократно вносились и вносятся изменил злободневного порядка вследствие того, что он целиком связан с современной политической жизнью.

В постановку введены три экрана. На среднем из них путем диапозитивов даются названия эпизодов, определения места действия, характеристики действующих лиц, критические замечания к происходящему на сцене и цитаты из речей и статей {42} вождей революции. Боковые экраны предоставлены сообщениям о деятельности борющихся сил.

Основное в замысле спектакля — противопоставление двух миров: гибнущего буржуазного и крепнущего пролетарского. Ряд моментов ярко характеризует жизнь капиталистического мира: американские миллиардеры на трансатлантическом пароходе, борьба фашистов и коммунистов во французском парламенте, берлинский мюзик-холл с фокстротами, шимми и т. п. танцами, вечер у польского президента и пр. Эпизоды, действие которых происходит в СССР, даны схематично и притом несколько бледно в результате слабости текстового и драматургического материала. Тем не менее, один из них, в котором показан советский клуб «Красный моряк», производит большое впечатление здоровья и радости; в этой сцене демонстрируются упражнения по биомеханике, и маршем проходят красные матросы.

Представление построено так, что сложнейшие эффекты достигаются простейшими средствами. Здесь профессиональный театр вплотную приближается к драматическим кружкам рабочих и красноармейских клубов. В «Д. Е.» театр применяет также ряд приемов кино, но при этом достигает результатов, недоступных кино. В области вещественного оформления спектакля Вс. Мейерхольд и его ученик — художник-конструктор И. Ю. Шлепянов, применили совершенно новый принцип: {43} «движущиеся стены» — щиты на колесиках, которые не только допускают бесконечное разнообразие формы места действия и в связи с этим расположение актеров и вещей на сцене, но также участвуют в игре актеров, развертывая подчас ураганный темп действия. Этот новый способ вещественного оформления получил вскоре широкое распространение на клубной сцене. В «Д. Е.», как и в «Лесе», значительная часть действия построена на многообразных музыкальных моментах: «джаз-банд», духовой оркестр, скрипка, рояль, фисгармония, гармоника, граммофон, пение. Танцы, исполняемые под аккомпанемент джаз-банда в эпизодах, действие которых происходит на пароходе и мюзик-холле, резко отличаются от здоровых спортивных игр советской молодежи (эпизод в клубе «Красный моряк») своим оттенком извращенности, характерным для упадочного быта современной буржуазии.

В «Д. Е.» свыше ста действующих лиц. В каждом из них подчеркнуты лишь основные черты, что приближает персонажей «Д. Е.» к своеобразным «маскам» современности по типу итальянской комедии масок. Игра актеров построена на принципе трансформации: один актер исполняет несколько разнохарактерных ролей, причем иногда до семи ролей в одном эпизоде.

Заостренность пьесы в политическом плане, насыщенность действием, использование всевозможных {44} средств театральной и музыкальной выразительности дают равновесие агитационной и сценической стороне спектакля.

«Д. Е.» был показан впервые в Ленинграде, во время гастрольной поездки театра.

Из ряда переделок «Д. Е.» самой решительной явилась переработка, произведенная в связи с возобновлением этого спектакля в день тринадцатилетия Октябрьской революции и десятилетия театра (7 ноября 1930 г.) — под новым названием «Д. С. Е.» («Даешь Советскую Европу»). Сохранив основную установку пьесы, автор переделки, артист ГосТИМ Н. К. Мологин, устранил ряд элементов фантастики (уничтожение Европы заменено порабощением ее американским капиталом, выброшен мотив постройки подводного туннеля) и ввел актуальные моменты: легенда о «советском демпинге», пятилетка, ударничество, борьба с вредительством, безработица в странах капитализма, — а также усилил тему военной опасности. В спектакль была включена политинтермедия «Тринадцать лет Октября».

## 8. «Учитель Бубус» Комедия А. М. Файко, в постановке Вс. Мейерхольда комедия на музыке. (29 января 1925 г.)

Действие пьесы развертывается в среде буржуазии одной из малоевропейских стран, в канун революции. Учитель Бубус — характерный представитель {45} интеллигенции, колеблющийся между участием в революции и осуждением ее, как насилия. Эти колебания приводят его к попыткам примирить буржуазию и пролетариат, — что в свою очередь делает его игрушкой в руках буржуазии. Комедия Файко в сущности своего рода «салонная» пьеса и, как таковая, она, естественно, поверхностна. Поэтому театр задался целью углубить ее.

Постановка Вс. Мейерхольда подчеркивает социальную беспочвенность болтуна-идеалиста Бубуса и дает яркие зарисовки представителей господствующих классов: здесь и крупный капиталист с его некультурностью и хамством, и промотавшийся барон-авнтюрист и вор, и угодливый, слащавый священник, и вымуштрованный генерал — тупица, хвастун и трус, и пр.

В этом спектакле театр им. Вс. Мейерхольда разрешает ряд сложных театральных проблем. Ставя перед собой задачу усиления методов агитационного воздействия, Мейерхольд обращается к приемам старо-китайского и старо-японского театров. В «Учителе Бубусе», он дает необычный для современной сцены спектакль на музыке. В течение всего представления пианист, помещающийся на сцене, на виду у зрителей, исполняет произведения Шопена и Листа; лишь на время рояль замолкает, когда по ходу действия вступает {46} находящийся на сцене джаз-банд с его репертуаром фокстротов и шимми. Именно Шопен и Лист оттеняют упадочную утонченность буржуазной культуры наших дней. Если обычно в драматическом театре музыка только сопровождает сценическое действие, если в двух предыдущих постановках Мейерхольда («Лес» и «Д. Е.») на музыке были построены лишь отдельные части спектакля, то здесь музыка является той почвой, из которой вырастает все действие; она определяет, обуславливает, оформляет, строит действие в целом и в частностях. В игру актеров введены приемы предыгры. Предыгрой названы такие моменты игры актеров, посредством которых он еще до произнесения текста совместно с музыкой раскрывает перед зрителем то, что он скажет вслед за этим. Если в «Д. Е.» впечатление напряженности достигалось с помощью быстрого темпа, то в «Учителе Бубусе», наоборот, это же впечатление дается нарочитым замедлением темпа действия и моментами предыгры. Спектакль отличается особо подробной проработкой и сложным построением геометрически вычерченных мизансцен. Огромная агитационная сила, заключенная в формальных элементах театра, обнаруживается разительно, когда посредством их Мейерхольд рисует, например, растерянность и страх буржуазии перед начавшейся революцией.

Как и в каждой постановке Вс. Мейерхольда, в «Учителе Бубусе» вещественное оформление спектакля {47} имеет характер, отличный от свойств оформления предыдущих постановок. Мейерхольд создает здесь впечатление близкого конца господства буржуазии своеобразными методами. В другом театре пытались бы отобразить упадочную изощренность современной буржуазии путем заполнения сцены множеством предметов. По указаниям же Вс. Мейерхольда художник-конструктор И. Ю. Шлепянов окаймляет сцену длинными подвесными бамбуковыми стволами, которые при входе и уходе действующих лиц издают своеобразные стуки, вплетающиеся в музыкальную основу спектакля. Как и в других постановках театра им. Вс. Мейерхольда, здесь на сцене только те предметы, которые нужны для действия, причем самый характер вещей подчеркивает пустую роскошь гибнущего класса. В первом и третьем актах на сцене мебели нет; в глубине сцены (посредине) помещаются: в первом акте — фонтан, в третьем — огромный несгораемый шкаф. Во втором акте, в котором действие разбито на шесть эпизодов, на сцене появляется целый ряд предметов, необходимых по ходу действия и меняющихся каждый эпизод (принцип «Леса» и «Д. Е.»); в трех эпизодах площадку ограничивают ширмы. Многообразные способы освещения (в том числе разноцветная, частью движущаяся, электрическая реклама), создают световую и цветовую основу спектакля, на которой более ярко выступают различные моменты действия.

{48} Монтаж всех отдельных элементов театра и их сочетаний преследует здесь одну цель: построение спектакля как идеологической, так и формальной стороной воздействующего на зрителя в плане отрицания упадочной буржуазной культуры. Но грандиозность замыслов Мейерхольда оказалась в известном противоречии с поверхностным характером пьесы. И хотя цель эта и была достигнута, усложненность спектакля затрудняла восприятие его массовым зрителям. Все же спектаклю «Учитель Бубус» в истории советского театра принадлежит крупная роль первой постановки, в которой общественно-политический результат достигается в первую голову мастерством сочетаний формальных элементов театра.

## 9. «Мандат» Комедия Н. Эрдмана, постановка Вс. Мейерхольда, (20 апреля 1925 г.)

«Мандат» рисует остатки старой России, еще уцелевшие в наши дни (вернее, в те дни, когда писалась пьеса) на московской окраине. Это — мещанство, буржуазия, буржуазная интеллигенция, та «внутренняя эмиграция», которой революция органически чужда. Косные быт и мышление персонажей пьесы тесно связаны со старым режимом, к которому направлены все их устремления. Но наряду с этим они пытаются как-то приспособиться к советским условиям жизни, ничего в них {49} не понимая. В построении пьесы Эрдман следует лучшим традициям русской драматической литературы: «Мандат» продолжает линию пьесы Гоголя и Сухово-Кобылина. Как и в произведениях этих драматургов, в комедии Эрдмана положения подчас невероятны, но это дает возможность высмеять ее персонажей с большой силой. «Мандат» написан исключительно остроумно; широко использованный язык современных мещан дает убийственную характеристику этих людей. Но суть пьесы не столько в остроумии, сколько в остроте, с которой Эрдман разоблачает своих «героев».

«Мандат» является продолжением тех постановок Вс. Мейерхольда («Смерть Тарелкина» и «Лес» в театре им. Вс. Мейерхольда, «Доходное место» в театре Революции), темой которых взята старая Россия. Используя в отдельных частях постановки элементы этих работ, преимущественно «Леса», Мейерхольд делает ударение на социальной трагедии героев пьесы, «повисших в воздухе», оторванных от окружающей их новой жизни. Поэтому в третьем акте наступает резкий перелом, и спектакль переходит в трагедийный план. Посредством мощных массовых мизансцен, постановщик показывает хамство, тупость, трусливость, заискиванье, самодовольство, идолопоклонство, жадность этих «бывших людей». По-новому введенная в спектакль гармоника подчеркивает всю безысходность {50} их положения. Гармоника звучит здесь иначе, чем в «Лесе»; через опыт «Бубуса» театр Мейерхольда пришел в «Мандате» к использованию музыки в качестве сильнейшего средства социальной характеристики.

Действие комедии развертывается на круглой площадке с двумя вращающимися круговыми тротуарами. Вещи, участвующие в спектакле, большей частью не приносятся на сцену, а въезжают на этих тротуарах. Спешность работы над постановкой не дала возможности широко использовать вращение тротуаров в самой игре актеров, Но на одном примере (сцена, в которой растерявшийся человек путешествует взад и вперед на тротуарах, вращающихся в противоположные стороны) театр показал, какие перспективы открывает эта площадка. Кроме того, осуществляя замысел Вс. Мейерхольда, художник-конструктор И. Ю. Шлепянов ввел в первых двух актах три вращающиеся стены-двери, дающие соединение вращающихся дверей «Великодушного Рогоносца» и движущихся стен в «Д. Е.».

Этот спектакль в яркой форме, доступной для самых широких масс зрителей, с большой силой раскрывает, обличает и бичует быт и чаяния класса, который, будучи обречен на гибель, не понимает этого и стремится вернуть невозвратимое прошлое. В этом крупное общественное значение «Мандата».

## **{51}** 10. «Рычи, Китай!» Событие в 9 звеньях С. М. Третьякова, постановка В. Ф. Федорова, режиссерская корректура (исправления) Вс. Мейерхольда. (23 января 1926 г.)

«Рычи, Китай!» — первая пьеса на темы современных событий в Китае. В ней переданы факты имевшие место в гор. Ван-Сянь в 1923 году. Американский купец в ссоре с лодочником-китайцем упал из лодки и утонул; лодочник скрылся. Командир английского судна, стоявшего на реке у Ван-Сяна, под угрозой бомбардировки города потребовал казни двух лодочников. Выхода не было — и два ни в чем неповинных человека, на которых пал жребий, были казнены.

С. М. Третьяков в своей пьесе дал не только яркую характеристику беззастенчивого хозяйничанья империалистов в Китае, но и впервые показал Китай «как он есть». В течение многих лет и в литературе, и на сцене китайцы выводились в виде каких-то кривляющихся идиотиков. Здесь — настоящие живые люди, настоящие представители китайского народа, китайской трудовой бедноты. И люди противоположного лагеря — агенты европейско-американского капитализма — в изображении Третьякова не смешные дурачки и не мрачные злодеи, как во многих современных пьесах. Враги взяты такими, каковы они на самом деле. Их поступки и слова говорят сами за себя; нашему зрителю они не могут внушить ничего, {52} кроме отвращения и ненависти. Действие девяти звеньев (эпизодов) пьесы перебрасывается с берега реки на стоящую против него на реке английскую канонерку «Кокчефер» и обратно. Крепко построенная пьеса волнует зрителя, напряженно ждущего развязки, и вот эта развязка: невинные люди казнены «за то, что они китайцы», но это не пройдет даром насильникам. Уж не согнутся больше спины бесправных, безгласных прежде людей. Лодочники, грузчики, пережившие этот ужас, узнали, что «есть такая страна, где кули прогнали мандаринов», они ободрены вестью о восстании в Шанхае, они выпрямились во весь рост. Даже за тысячу долларов нищий лодочник не повезет белого изверга — капитана. Близится конец иноземного гнета — Китай рычит.

В постановке подчеркнуты основные устремления пьесы. На сцене показан повседневный труд китайских рабочих, ремесленников, мелких торговцев. Помимо лодочников и грузчиков, имеющихся в пьесе, режиссура ввела точильщика, цирюльника, мозольного оператора, рикшу (человек, исполняющий обязанности лошади: везущий на себе коляску с седоком), торговца сластями, продавца вееров — каждого с его «звуковой вывеской» — сочетанием звуков, особым для каждой профессии и производимым голосом, трубой, колотушкой и проч. Тут же и китайское народное искусство: кукольный театр, игра на своеобразной {53} китайской скрипке и — в качестве интермедии (вставной игровой кусок, не имеющий непосредственного отношения к сюжету пьесы) — акробатический номер. Этнографические моменты, однако, недостаточно крепко связаны с действием пьесы. Драматические места поданы с большой силой. Четки китайские массовые сцены, строившиеся на основании законов живописной композиции. Наряду с этим резкую сценическую характеристику получили европейцы в эпизодах, действие которых происходит на «Кокчефере». Режиссура в построении действия использовала приемы феерии (большое представление праздничного характера, применяющее разнообразнейшие красочные зрелищные и звуковые эффекты), мелодрамы (в первоначальном значении — драма с музыкой, в обычном — драма, сильно действующая на чувства зрителей) и пантомимы (спектакль без слов, на музыке). В пользовании этими приемами не была соблюдена должная экономия, в результате чего многие куски оказались излишне растянутыми, а постановка в целом — утяжеленной. Китайские сцены развертываются на переднем плане; дальше — пространство, залитое водой, по которой ходят лодки; в глубине — конструкция (художник — С. М. Ефименко), представляющая собой подобие части военного судна (палуба, орудия, вышка и пр.), — это «Кокчефер», здесь разыгрываются сцены европейцев. Конструкция {54} может трансформироваться (изменяться): части ее сдвигаются и раздвигаются; очень эффектен момент, когда «Кокчефер» начинает двигаться вперед, на зрителей. На вышке «Кокчефера» располагается оркестр шотландцев (шотландские стрелки в английской армии отличаются своеобразными костюмами), играющих фокстроты и т. п. музыкальные произведения, характерные для современной буржуазии. Для китайских сцен использованы настоящие китайские мотивы — марши, песни и пр.

## 11. «Ревизор» Комедия Н. В. Гоголя, сценический текст (композиция вариантов) В. Э. Мейерхольда и М. М. Коренева, автор спектакля — Вс. Мейерхольд (9 декабря 1926 г.)

Успех «Леса» и «Мандата» доказал, что подлинные традиции русского театра, взятые под углом зрения нашей революционной эпохи, вызывают горячий отклик у зрителей — трудящихся. Давая театру богатый материал для усвоения этих традиций, а следовательно, и для использования их в дальнейшей работе, «Ревизор» по своим социально-художественным качествам является произведением и в наше время близким и интересным для зрителей.

На основе изучения по первоисточникам различных редакций «Ревизора», возникавших в результате изменений, вносившихся автором, был {55} составлен сводный экземпляр комедии, в основу которого положена последняя рукописная редакция Гоголя, дополненная кусками текста из первоначальных редакций, а также несколькими фразами из других произведений Гоголя. Были выбраны те места, которые наиболее соответствовали замыслу Гоголя, как он дошел до нас по данным различных историко-литературных материалов, и вместе с тем, плану режиссуры, опиравшейся на новые приемы инсценировок. Кроме того, были сделаны некоторые сокращения текста. Комедия была разбита на 15 эпизодов (не считая заключительной «немой сцены»). При всем этом последовательность развертывания действия не пострадала.

Как известно, Гоголь был недоволен постановками «Ревизора», осуществленными при его жизни. Вряд ли остался бы он доволен и последующими постановками его комедии. Ошибкой почти всех этих постановок было то, что «Ревизор» рассматривался как анекдот, как легкая комедия водевильного типа. Вс. Мейерхольд решительно отверг такую трактовку. Он вскрыл в «Ревизоре» его глубокий социальный смысл. Тема комедии здесь чрезвычайно расширена. Пьеса из быта чиновников уездного города времени Николая I в спектакле Мейерхольда не только обличает всю ту эпоху в целом, но вместе с тем бичует пороки, присущие и людям наших дней: жадность, {56} сластолюбие, подхалимство, грубость и т. п. Автор постановки дал совершенно новую, местами неожиданную трактовку сцен и персонажей, для которой использовано творчество Гоголя в целом. Хлестаков выведен, как сознательный негодяй, Анна Андреевна является носительницей начала чувственности, Земляника — хитрый водитель своеобразного «хора» чиновников, Осип показан молодым парнем, медлительность и обстоятельность, приданные Бобчинскому и Добчинскому, гораздо лучше подчеркивают их пустоту, чем обычная суетня. Мейерхольд ввел на сцену ряд второстепенных персонажей «Ревизора», отсутствовавших в большинстве прежних постановок, а также несколько новых действующих лиц, как например, заезжего офицера (играющего значительную роль в спектакле), капитана, поломойку. Эти новые персонажи предоставили возможность актерам, произносящим монологи, обращаться не в пространство, а к определенным лицам, что чрезвычайно оживило представление. Каждая фигура, появляющаяся в спектакле, имеет свои определенные, лишь ей присущие черты. А главное, в результате подробной сценической обрисовки всех персонажей, как имевшихся в «Ревизоре», так и вновь введенных, спектакль получил широкую социально-бытовую основу. Эта основа укреплена также резким противопоставлением отрицательных черт героев комедии и исключительной {57} красочности, стильности и пышности вещей и костюмов (художник В. П. Киселев), выводящих место действия «Ревизора» далеко за пределы захолустного городка. Многие мизансцены «Ревизора» представляются подлинными произведениями изобразительного искусства.

«Ревизор» является своего рода сложной «театральной симфонией», для создания которой использованы приемы всех искусств. Изучение приемов игры лучших киноактеров дало Мейерхольду возможность ввести новые моменты в построение актерской игры. В значительной своей части спектакль построен на музыке (оркестр, рояль): романсы композиторов гоголевской эпохи — Глинки, Даргомыжского, Варламова, Гурилева… и специально написанные М. Ф. Гнесиным для третьего акта пьесы еврейского свадебного ансамбля, придающие большую остроту заключительным сценам спектакля. Как и «Мандат», комедия в постановке Вс. Мейерхольда получила трагический финал, достигающий огромной силы воздействия благодаря таким моментам, как сцена помешательства городничего, пробег цепи танцующих галоп через сцену, а затем через зрительный зал, вырастающий из-под авансцены под колокольный звон белый занавес с надписью о приезде настоящего ревизора и — после поднятия этого занавеса — действительно «немая сцена» кукол вместо живых актеров.

{58} Место действия окружено стеной из полированного красного дерева (столь характерного для гоголевской эпохи) с 15‑ю дверьми; большинство эпизодов поставлено на небольших выдвижных наклонных площадках, придающих действию чрезвычайную сосредоточенность и уподобляющих сцены, разыгрывающиеся на них, «крупным планам» кино. Этот метод впервые применен Вс. Мейерхольдом, которому также принадлежит проект вещественного оформления «Ревизора».

С точки зрения театрального мастерства «Ревизор» Мейерхольда можно считать непревзойденным спектаклем советского театра в целом.

## 12. «Окно в деревню» План спектакля и общее руководство Вс. Мейерхольда, текст и образы Р. Акульшина, коллективная режиссура: Н. Боголюбов, А. Велижев, В. Зайчиков, З. Райх., С. Козиков, Д. Кожанов, Е. Логинова. Х. Локшина, Н. Мологин, А. Нестеров, А. Темерин, П. Цетнерович (8 ноября 1927 г.)

Спектакль «Окно в деревню» был приурочен к десятилетию Октябрьской революции. Из всех юбилейных представлений, данных московскими театрами, это был единственный спектакль не исторического порядка, спектакль на тему о наших днях, преображенных Октябрем. Вместе с тем «Окно в деревню» — первый крупный спектакль, посвященный советской деревне.

«Окно в деревню» построено по типу обозрения. Это дало возможность в одном спектакле {59} затронуть большое количество вопросов, волнующих нашу деревню, показать много характерных моментов из ее жизни и осветить своеобразную пестроту хозяйственно-бытовых укладов нашего крестьянства. «Окно в деревню» подчеркивает основную тенденцию роста советской деревни, руководимой пролетариатом, — втягивание в общее, русло социалистического строительства. Поэтому театр не ограничился показом только самой деревни. Он расширил рамки спектакля: благодаря специально смонтированным кускам кинофильм, включенным в действие, представление получило характер показа деревни на фоне социалистического переустройства всего СССР. Кино подчеркивает темы индустриализации страны и вовлечения в общественно-культурную жизнь всей массы трудящихся, в том числе и наиболее отсталых групп.

Представление слагается из театрального действия, музыки, кино-кусков и диапозитивов. Сочетание этих четырех элементов заменяет отсутствующую сюжетную линию благодаря такому построению действия, в которое включены приемы киномонтажа, музыкальной композиции и клубной живой газеты. Так же, как и другое обозрение театра им. Вс. Мейерхольда — «Д. Е.», «Окно в деревню» при большом количестве составных частей обозрения оперирует простейшими средствами.

{60} Как обозрение, «Окно в деревню» продолжает, правда, в особом плане, линию «Д. Е.», в области же приемов игры и построения действия спектакль имеет своей исходной точкой «Лес». Здесь развит принцип постановки «Леса»: приемы игры с вещью, в своеобразном театральном преломлении, переносящие на сцену бытовые «трудовые процессы» и вообще всякие бытовые, так сказать, двигательные моменты. Ощущение мускульной энергии пронизывает все представление «Окно в деревню». Это ощущение отнюдь не бессюжетно: оно сочетается с темой индустриализации: так, молотьба вручную на сцене переходит на экран для того, чтобы смениться показом машинизированного сельскохозяйственного труда; вращение карусели и выступление фокусников на сцене совмещается с бешено-быстрым показом на экране всякого рода механического движения (машины, поезд, автомобиль, аэроплан, трамвай). В спектакле много музыкальных моментов (автор музыки — Р. И. Мервольф), пения, танцев, придающих ему праздничный характер (в связи с его юбилейным назначением).

В вещественное оформление (художник-конструктор В. А. Шестаков), представляющее в своей основе открытую площадку, ограниченную невысокими стенами и двумя простыми станками на заднем плане, включены сельскохозяйственные машины и орудия.

{61} Интересный замысел этого спектакля был осуществлен лишь частично. Театр слишком поздно принялся за работу над пьесой, и к Октябрьской годовщине был выпущен по существу еще не готовый спектакль. Автор текста не сумел должным образом осветить общественно-политические проблемы перестройки деревни. Театру же в условиях спешки не удалось восполнить эти недочеты и по этому содержание обозрения ограничивается, главным образом, культурно-бытовой и технической стороной вопроса. Кроме того, обозрение страдает недостатками драматургического характера.

Спектакль выстроен в порядке коллективной режиссуры и широкой инициативы исполнителей, среди которых было большое количество студентов Гос. экспериментальных театральных мастерских им. Вс. Мейерхольда.

## 13. «Горе уму» Комедия А. С. Грибоедова, автор спектакля — Вс. Мейерхольд (12 марта 1928 г.)

Приступая к работе над комедией Грибоедова, Гос. театр им. Вс. Мейерхольда должен был (так же, как и в работе над «Ревизором») прежде всего отойти от тех сценических штампов, которые за сто лет установились в отношении ее. Так же, как и «Ревизор», «Горе от ума» в большинстве прежних постановок разрешалось в плане легкой комедии. {62} Постановки эти обычно приводили к декламации стихов Грибоедова в окружении «стильной» обстановки. Решительно отказавшись от несерьезного отношения к комедии Грибоедова, Мейерхольд стремился развернуть целостную картину быта дворянской Москвы времени Александра I при помощи всей совокупности сценических (и музыкальных) средств. Такой подход позволял подчеркнуть общественную сущность комедии и дать новую трактовку ее персонажей.

Но комедия Грибоедова может иметь и значение более общее и этим самым более близкое нашей современности. Мейерхольд пытался прощупать первоначальный замысел Грибоедова, задумавшего придать своему произведению более глубокий, философский смысл. Первая редакция комедии была озаглавлена «Горе уму», и это название, как более соответствующее его пониманию данного произведения, Мейерхольд присвоил своей постановке. Комедия исполнялась по сводному тексту из различных редакций и была разделена на 17 эпизодов.

Перед зрителем проходит целый ряд сцен из жизни дворянского общества. Уже одни названия эпизодов: «Кабачок», «Аванзала», «Танцкласс». «Портретная», «Диванная», «Биллиардная и библиотека», «Белая комната», «Тир», «Верхний вестибюль», «Библиотека и танцевальная», «Столовая», «Концертная зала», «Каминная»… дают представление о них. Но Мейерхольду понадобилось показать {63} эти сцены не для того, чтобы заставить зрителя любоваться красотой обстановки, костюмов, изысканностью манер, а для того, чтобы вскрыть грубость, хамство, лицемерие, таящиеся за этой роскошной оболочкой. Спектакль не только обнажает мерзость крепостничества, но и связывается с нашей современностью: и в нашей жизни осталось еще немало унаследованных нами от прошлого хамства, пошлости, которые мешают нам строить новое и с которыми надо упорно бороться.

Этому миру противостоит Чацкий. Он дан постановщиком в отъединении от этого мира, он ему резко противопоставлен. Чацкий — выразитель передовых устремлений той эпохи; Мейерхольд сближает его с декабристами. В спектакль включена сцена, в которой Чацкий и его приятель (кроме приятелей Чацкого, в спектакль включены, как в «Лесе» и «Ревизоре», и другие персонажи, отсутствующие у автора) читают свободолюбивые стихи Пушкина, Рылеева и др. К образу Чацкого театр также подошел через музыку (Чацкий в ряде сцен играет на рояли), и это помогло преодолеть кажущуюся рассудочность Чацкого и приблизить его образ к нашему времени. Музыка же помогла углубить проблему о человеке, ушедшем далеко вперед от своего класса, но не имеющего силы, чтобы решительно порвать с ним.

Спектакль в целом насыщен музыкой (оркестр, рояль) из произведений Баха, Бетховена, Глюка, {64} Фильда, Шуберта и др., выбранной и инструментованной Б. В. Асафьевым. Музыка углубляет характеристики действующих лиц и является основой, на которой строится ряд сцен.

По-новому подошел театр и к замечательным своей театральностью стихам Грибоедова. Он стремился подчеркнуть бичующую остроту этих стихов и с помощью их еще ярче вскрыть общественную сущность комедии.

Из целой серии блестящих сцен особенно запоминается эпизод «Столовая», в котором за помещенным вдоль авансцены столом сидят в ряд 32 человека; в их жвачке рождается, перебрасывается от одного к другому и растет сплетня о ненормальности Чацкого; одинокий Чацкий проходит мимо стола, как человек из другого мира. Слова, произносимые актерами, вплетаются в музыкальный фон.

В конструкцию (художник-конструктор В. А. Шестаков) включено несколько подвижных площадок, подающих на сцену мебель и др. предметы, необходимые для отдельных эпизодов. В глубине — круглая площадка для оркестра; по бокам — длинные галереи с лестницами. Характер красочных костюмов (художник Н. П. Ульянов) отражает начало XIX века в целом (не приурочен к определенным годам).

«Горе уму» входит в историю нашего театра, как спектакль глубокой мысли.

## **{65}** 14. «Клоп» феерическая комедия Вл. Маяковского, постановка Вс. Мейерхольда. (13 февраля 1929 г.)

Действие первой части комедии «Клоп» происходит в 1929 году, действие второй — в 1979 году. Тема пьесы и спектакля — разоблачение сегодняшнего мещанства. С большой прямотой, смелостью и беспощадностью пьеса Вл. Маяковского и постановка Вс. Мейерхольда бичуют пьянство, подхалимство, хамство, грязь, а вместе с ними и отравляющее влияние мещанской «культуры» — все это печальное наследие прошлого.

Автор перенес действие второй части пьесы в будущее не для того, чтобы развернуть картину социалистического общества, а для того, чтобы ярче подчеркнуть гадость и пошлость мещанского быта наших дней, чтобы показать, какие огромные трудности приходится преодолевать в борьбе с этим бытом. Поэтому сцены будущего даны в условно-схематическом плане.

Комедия «Клоп» является результатом газетной работы Вл. Маяковского. Штрихи обывательского быта, факты из жизни мещан, являющиеся поводом для отдельных стихотворений — памфлетов Вл. Маяковского, здесь собраны воедино и воплощены в «героях» и положениях комедии. Автор неоднократно зачитывал «Клопа» на многих собраниях — преимущественно комсомольских — и рядом указаний слушателей воспользовался для {66} дополнения пьесы новыми кусками текста в процессе работы театра над спектаклем.

Содержание комедии вкратце заключается в следующем. Бывший рабочий Присыпкин, оторвавшийся от своего класса, в поисках «изящной жизни» и личного «благоустройства» (на деле его идеалы сводятся к пошлейшему мещанскому быту) женится на дочери парикмахера — маникюрше Эльзевире Ренессанс. Свадебное торжество превращается во всеобщее пьянство, в результате чего происходит пожар. Сгорают все, кроме Присыпкина, который проваливается в погреб и замерзает во льду, образовавшемся от воды, заливавшей пожар.

Через 50 лет Присыпкина находят во льду, и общество будущего решает «разморозить» его. Но Присыпкин с его пьянством, курением, руганью, неопрятностью и пошлыми «вкусами» оказывается настолько чуждым людям 1979 года, что для него не находится лучшего места, как клетка в зоологическом саду, где он, вместе с занесенным им в новый мир клопом «редчайший экземпляр вымершего, популярнейшего в начале столетия животного» фигурирует в качестве «поразительного паразита», вызывающего у посетителей омерзение и ужас.

Вл. Маяковский заканчивает пьесу очень сильным моментом. Присыпкин, демонстрируемый в зоологическим саду, вдруг увидел зрительный {67} зал. Обрадованный, он кричит публике: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда? Сколько вас? Когда же вас всех разморозили? Чего же я один в клетке? Родимые, братцы, пожалуйте ко мне!» Это обращение в зрительный зал подчеркивает остроту сатирического памфлета Маяковского.

Действие пьесы развертывается стремительно. Ее драматургическое построение оригинально. Язык пьесы отличается свойственным этому поэту своеобразностью и мастерством обработки. В тексте ряд очень остроумных мест.

В согласии с замыслом автора театр подчеркнул сатирический характер пьесы. В своей постановке Вс. Мейерхольд ограничился применением ряда методов построения спектакля, найденных им в прежних работах. Первая часть спектакля, в которой режиссер вслед за драматургом метко и верно обрисовал ряд типов наших дней, отличается тщательной проработкой элементов сценического движения, дающей простор для всестороннего выявления искусства актеров. Вторая часть, построенная в плане большой легкости театрального действия, насыщена рядом интересных и эффектных постановочных моментов. В спектакле введено много проходов актеров на сцену через зрительный зал.

Автор и постановщик стремились резко отделить первую часть спектакля от второй, поскольку между ними промежуток в 50 лет. Поэтому осуществление {68} вещественного оформления спектакля было поручено художникам различных направлений: реалистического и конструктивистского. Три художника-карикатуриста, объединенные общим именем — Кукрыниксы — в первой части спектакля помогли театру разоблачить вульгарнейшие «вкусы» мещанства и все убожество той «обстановки» и тех «предметов искусства», которыми окружает себя обыватель. Художник-конструктор А. М. Родченко, давший вещественное оформление второй части, удачно сочетал в своей работе легкость, прозрачность конструкций, простоту, крупные формы, соответствие вещей их назначению, плакатность костюмов с пародией на обывательские представления о будущем.

Таким образом автор, постановщик и художник трактовали вторую часть спектакля одновременно в различных планах: показ более совершенных, чем наши нынешние, форм общественного быта, намек на то, что и при наличии этих форм еще придется бороться с элементами мещанства и высмеивание мещанских понятий о будущем. Это чрезмерно усложнило восприятие спектакля.

Для того, чтобы еще определеннее подчеркнуть деление спектакля на две различные части, перед началом второй части оркестр исполняет в качестве самостоятельного номера специальную музыкальную пьесу, написанную Д. Шостаковичем (автор оперы «Нос»). Этот же композитор написал {69} для спектакля «Клоп» еще ряд музыкальных номеров Д. Шостакович пользуется совершенно непривычными, острыми и выразительными приемами музыкального письма. Гос. театр им. Вс. Мейерхольда таким образом выступил в качестве пропагандиста новой музыки — произведений талантливого молодого советского композитора.

## 15. «Командарм 2» Трагедия И. Сельвинского, постановка Вс. Мейерхольда (24 июля 1929 г.)

«Командарм 2» занимает в советской драматургии особое место. Постановка глубоких социально-философских проблем, попытка диалектического построения пьесы, черты подлинной трагедии, своеобразная форма, замечательный текстовой (стихотворный) материал — вот особенности этой пьесы.

Действительно, трудно найти другую пьесу, столь же насыщенную идейно, как «Командарм 2». Автор видит в своей трагедии «проблему вождя и массы, проблему идейного самозванства, проблему технологии и поэтизма; столкновение мещанской революционности с революционностью пролетарской, противопоставление заблуждающейся гениальности — посредственности, знающей свое дело; перерастание социализма в революционный практицизм и мн. др.». Персонажи пьесы, в особенности, главный из них — Оконный, чрезвычайно {70} обстоятельно и тонко очерчены с психологической стороны. Однако, в постановке и решении ряда проблем сказался подход писателя — интеллигента, еще не овладевшего миросозерцанием пролетариата.

Литературный материал пьесы исключителен. Каждое действующее лицо говорит на своем, ему лишь присущем языке. Весь текст пьесы уснащен замечательными оборотами речи, образами, рифмами. Трагедия великолепно построена в музыкально-ритмическом отношении.

Но это же идейное и словесное богатство пьесы послужило ей во вред. Талантливый поэт-новатор Сельвинский, в первый раз взявшийся за драматургическую работу, подошел к ней с литературной стороны, не учел особых законов театра. «Командарм 2», как пьеса, оказался сверх всякой меры перегруженным отвлеченными рассуждениями и сложными литературными построениями. Сплетение целого ряда сложных проблем запутывает и без того нечеткий сюжет, а необычайная изощренность поэтического языка еще более затрудняет восприятие пьесы. Огромные монологи представляют очень большие трудности и для актеров и для зрителей.

И. Сельвинский стремится разрешить затронутые им проблемы на материале гражданской войны. В основе сюжета — борьба между железным командармом Чубом и интеллигентом — мечтателем {71} Оконным, обманным путем захватывающим командование для проведения в жизнь своего стратегического плана. Ошибки автора заключались в том, что он переоценил роль интеллигенции в пролетарской революции, не заклеймил дезорганизаторских действий Оконного, а, кроме того, показал такую разобщенность между командармом (Чубом) и красноармейской массой, которая, если и была возможна в отдельных случаях, не может считаться сколько-нибудь характерной. В пьесе имеются еще и другие погрешности с точки зрения истории Красной армии. Но вместе, с тем в ней налицо подход к обрисовке событий гражданской войны, как нельзя более далекий от штампов, установившихся в нашей драматургии.

Чрезмерная философичность и литературность пьесы и идеологические промахи автора вызвали необходимость ее перестройки и при постановке. Стремясь «донести» пьесу до зрителя, Вс. Мейерхольд не только произвел значительные сокращения текста, но и упростил ее, стремясь уточнить действие за счет отвлеченных рассуждений. Тема трагедии сместилась; в трактовке Мейерхольда «Командарм 2» стал пьесой об интеллигенте в революции и о революционной боевой дисциплине, — и в борьбе Оконный — Чуб определенно и недвусмысленно подчеркнута правота последнего. В результате перемещения трех эпизодов спектакль оказался выстроенным более четко в смысле {72} нарастания напряжения, но при этом несколько пострадала сюжетная линия. Трудности восприятия текстового материала удалось смягчить лишь отчасти и поэтому усвоение содержания пьесы требует некоторых усилий.

«Героический» характер постановки и ряд ярких сценических моментов дают возможность живо почувствовать дух эпохи. Так же, как и автор, режиссер нашел совершенно новый подход к пьесе о днях гражданской войны. Наиболее сильно поставлены массовые сцены: митинг в степи, интермедия (вставной кусок, не связанный непосредственно с сюжетом, но подкрепляющий звучание общей темы пьесы) «Война» и заключительная сцена, а также эпизод, в котором часовой поет грустную песенку. Мощная хоровая читка, с одной стороны, лирическая речь или пение — с другой, широко развернутое и ритмически разрешенное движение опираются на бодрящую и острую музыку В. Шебалина и на музыкальное построение всего действия, столь свойственное работам Вс. Мейерхольда.

Конструкция, осуществленная по проекту Вс. Мейерхольда архитектором С. Е. Вахтанговым, всецело отвечает трагедийному плану спектакля. Сцена замкнута высокой стеной, вдоль которой поднимается вверх слева направо длинная изогнутая дорога-лестница. Действие развертывается на полу сцены, на этой дороге-лестнице, и на небольших {73} площадках над нею. Это придает спектаклю большой размах.

Первый спектакль «Командарм 2» был дан в Харькове во время гастролей театра.

## 16. «Выстрел» Комедия А, Безыменского, руководитель постановки Вс. Мейерхольд, режиссура: В. Ф. Зайчиков, С. В. Козиков, А. Е. Нестеров, Ф. П. Бондаренко (ассистент). (19 декабря 1929 г.)

«Выстрел» — прекрасный пример активного вмешательства искусства в классовую борьбу, широко развернувшуюся и напряженно ведущуюся во всей советской стране. Это — страстный призыв к классовой стойкости и бдительности, это — радостная перекличка с бойцами на передовых позициях социалистического наступления на старый мир и взрыв ненависти по адресу всего, что встает на пути социалистического строительства. Никаких колебаний, никакого прекраснодушия по отношению к тем, кто, стоя в наших рядах, мешает нашему делу, — вот лозунг «Выстрела». И отсюда — исключительная сила, меткость и резкость в плане самокритики. Автора интересуют не столько открытые классовые враги (их физиономия всем ясна), сколько те, кто изнутри дезорганизуют фронт борьбы за социализм и в конечном счете, пусть даже помимо своей воли, работают на классового врага. И вот перед нами — зав. трампарком Пришлецов, мечтающий «миром управлять, держась {74} за вожжи канцелярий», для которого «дело класса» — «ерунда»; «мотор бюрократической машины» — отв. секретарь партячейки Гладких, по мнению которого «тогда лишь факт бывает фактом, когда он вставлен в циркуляр»; мастера и рабочие — разгильдяи, прогульщики и рвачи и т. д. Политическая идеология этих людей вполне соответствует их поступкам: утверждая, что «правых опасностей по существу нет», Гладких при этом заявляет, что, «если частник богатеет, то богатеет и страна», а другой член бюро ячейки полагает, что «хлеб стране дает кулак» и что «совхозы строить нам нельзя». Самокритика зажата, бюрократизм безраздельно властвует. Законченная картина проявления правого уклона на практике. Упорная борьба комсомольской ударной бригады капитального ремонта, руководимой партийцами с производства, за новые методы, за новые темпы работы, составляет содержание комедии А. Безыменского. Борьба эта приводит к разоблачению явных и тайных врагов, к широкому производственному подъему, к укреплению классовой сознательности и трудовой дисциплины рабочей массы, к вступлению лучших беспартийных рабочих в ряды партии, к победе новых методов работы («бригада стариков»). Но автор не захотел «розовой водою замазывать все язвы дня» и, показывая Гладких и Пришлецова снова на командных постах, хотя и в других местах, сигнализирует, {75} что борьба предстоит еще, и борьба решительная и суровая.

Отдельные «завы» или «отсеки», говорит пьеса, могут извратить классовую политику, но рабочий класс и партия в целом твердо стоят на позициях борьбы за коммунизм. От каждого в его повседневной работе требуется величайшая настороженность и стойкость, потому что каждый участок работы является участком ожесточенной классовой борьбы. В этом обобщающий смысл комедии.

Принципиальная установка А. Безыменского исключила возможность пользования методами психологизма и натурализма: они бы лишили пьесу той предельной политической ясности и недвусмысленности, которые составляют одно из ее крупнейших достоинств. В обрисовке действующих лиц автору важно было показать социальную подоплеку их действий, и Он вкладывает в их уста такие слова, которые они в жизни не решились бы сказать.

В стихах, которыми написана комедия, прельщает большая легкость и музыкальность, ничуть не помешавшие автору заставить своих действующих лиц говорить языком наших дней. Меткие сатирические речения, наполняющие текст, крепко запоминаются.

А. Безыменский построил пьесу в приемах, выработанных новым революционным театром, {76} в первую очередь именно театром Мейерхольда; утверждение агитационно-действенной установки, приемы условности, чередование комедийных и драматических сцен, деление действия на эпизоды, введение элементов других искусств.

Спектакль страдает некоторой незаконченностью: по линии пьесы — это недостаточная стройность развития действия, а также построения иных стихов, по линии постановки — это недоработанность ряда сцен, в частности массовых.

В трактовке театра очень существенны подчеркивания темы классовой борьбы и классовой ненависти и необычайная бодрость, наполняющая весь спектакль, в особенности его конец. В согласии с сатирическим характером пьесы театр дал такую трактовку ряда отрицательных персонажей, благодаря которой они вызывают уничтожающий смех зрителей.

В спектакль введены кино, музыка (оркестр, гармоника, пение; автор музыки — Р. И. Мервольф) радио, игра светом. Из отдельных моментов его особенно выделяются две сцены комсомолки-ударницы и инженера-вредителя, в которой Вс. Мейерхольд разоблачает пошлость чувств этого инженера посредством музыки и танцевальных движений; здесь чрезвычайно интересны моменты игры актера с публикой и с оркестром.

Для постановки «Выстрела» особенно характерно стремление связать воедино сцену и зрительный {77} зал: актеры часто обращаются к зрителям (и что замечательно, зрители сами подчас подают реплики актерам), в финале действие частично переносится в партер и даже в бельэтаж и пр.

Конструкция архитекторов В. В. Калинина и Л. П. Павлова в основном является сочетанием двух галерей и нескольких подвижных площадок.

«Выстрел» показывает большие успехи театра в области выдвижения талантливого актерского молодняка.

Манера, в какой построены и пьеса и постановка, дала художественное произведение, вселяющее в зрителя тот подъем и ту зарядку классовой воли и классовой бдительности, которые так необходимы каждому в его повседневной работе, смелый, бодрящий, иногда задорный и резкий спектакль, зовущий к неустанному груду и борьбе.

## 17. «Баня» «Драма с цирком и фейерверком» Вл. Маяковского, постановка Вс. Мейерхольда. (16 марта 1930 г.)

Основная тема «Бани» — бюрократизм и борьба с ним. Маяковский показывает бюрократизм в столкновении с творческим порывом рабочих. Рабочее изобретательство дано как один из участков борьбы за время, за темпы, за широкие горизонты социалистического строительства. Театру Маяковского присущ элемент фантастики, причем {78} излюбленная его тема — сопоставление наших дней и будущего. В «Бане» благодаря изобретенной одним из рабочих «машине времени» появляется «фосфорическая женщина» — делегат 2030 года, и та же машина времени уносит группу людей наших дней в коммунистический век.

Главного своего «героя», бюрократа Победоносикова, Маяковский обрисовывает с разных сторон, показывая его отрицательные качества также и в личной жизни. Прекрасно написана сцена в театре; в этой сцене Победоносиков и его присные излагают свои вульгарные художественные вкусы, в ней же дается великолепная пародия на псевдореволюционный спектакль.

В бане люди моются и чистятся. Маяковский назвал свою пьесу «Баней» потому, что она призывает к чистке нашего советского аппарата от засевших в нем бюрократов-вредителей, надевших маски стопроцентно советских людей.

По всей пьесе разбросан ряд метких замечаний, острых словечек о различнейших явлениях наших дней — и из области политики, и из области искусства и т. д. Это еще более подчеркивает злободневность «Бани».

В пьесе есть ряд недостатков: неровность, излишняя схематичность отдельных положений и персонажей. Зато язык ее блестящ. Написанная прозой, оно во многих местах звучит как стихотворное произведение. Изощренность поэтической {79} техники не только не сделала пьесу менее понятной (как это было в «Командарме 2»), но наоборот, чрезвычайно усилила выразительность текста и позволила автору, жестко бичующему бюрократизм на протяжении всей вещи, увенчать ее необычайно меткой издевкой над бюрократическим языком.

В своей постановке Мейерхольд резко противопоставил изобретателя Чудакова и помогающую ему рабочую молодежь — Победоносикову с его окружением; отсюда — заострение сценических характеристик. Исходя из подзаголовка пьесы («драма с цирком и фейерверком»), он ввел в спектакль и моменты цирковой игры, и пиротехнические эффекты (взрывы, ракеты, бенгальский огонь и пр. — в тех местах, где пускается в ход «машина времени»). Элементами циркачества особенно расцвечена роль Победоносикова, которому в порядке осмеяния персонажа приданы некоторые клоунские черты. В построении ролей рабочих использованы приемы игры «Великодушного Рогоносца», основанные на выявлении здорового, хорошо тренированного тела актера; для обрисовки этой группы действующих лиц характерны бодрость, веселье; одеты изобретатель и его друзья в одинаковые костюмы, близкие к типу «прозодежды актера». В постановке подчеркнута тема пафоса социалистической стройки, упорной борьбы с препятствиями на ее пути и уверенности в победе.

{80} Еще более, чем «Выстрел», «Баня» является программным спектаклем в плане борьбы на художественном фронте. Мейерхольд и Маяковский придали спектаклю боевой характер, противопоставляя работу и метод Гос. театра им. Вс. Мейерхольда тому, что делается другими театрами. Сцена и зрительный зал увешаны лозунгами в стихах (написанными Маяковским) такого, напр., содержания:

Долой, бутафорские тряпки и сор!  
Переделывай жизнь, коммунист-режиссер!

Или:

Слюнявым психоложством театр не поганьте,  
Театр, служи коммунистической пропаганде!

Этот же программно-полемический характер носит пародия на театр, стремящийся взамен активного и сознательного участия в социалистическом строительстве лишь приспособляться к запросам советских бюрократов. Мейерхольд обличает полную бессмысленность подобного «искусства», которое пытается приклеить революционные лозунги (при этом дурно понятые) к пошлейшим и штампованнейшим формам. Именно такое «искуцтво» приветствуют бюрократы и всякие примазавшиеся к советской работе, осмеливаясь говорить «от имени всех рабочих и крестьян». Маяковский и Мейерхольд противопоставляют бездействующему, {81} усыпляющему и отравляющему сознание и чувство театру приспособленцев свой бодрый, зовущий и агитирующий подлинно-революционный театр.

И, действительно, постановка «Бани» отвечает цели, поставленной Маяковским перед своей пьесой — «вернуть театру зрелищность»: создан спектакль, насыщенный действием, яркий и красочный (последним качеством спектакль в значительной степени обязан художнику А. А. Дейнека). Как и другие постановки Мейерхольда, «Баня» построена в условных приемах.

Продолжая линию «Клопа» и «Выстрела», в «Бане» театр широко использует не только сцену, но и зрительный зал, развертывая часть игры актеров в партере. Что же касается сцены, то для действия захвачено почти все ее пространство благодаря грандиозности конструкции, разработанной С. Е. Вахтанговым по замыслу Мейерхольда. Эта конструкция представляет собой соединение нескольких площадок и лестниц (здесь тоже отзвук «Великодушного Рогоносца») и устремляется зигзагами вверх, заканчиваясь на большой высоте. В самую же сценическую площадку вмонтирован вращающийся круговой тротуар (такой же, как в «Мандате»). Тротуар этот используется не только для перемены отдельных сцен, но и в плане осуществления ряда театральных эффектов по ходу действия.

{82} Воздействию спектакля во многом помогает музыка В. Я. Шебалина, которому удались и героические и пародийные музыкальные куски.

Мейерхольд нашел для своей постановки сценическую форму, вполне соответствующую пьесе Маяковского с ее обличительным, сатирическим напором с одной стороны и созидательным энтузиазмом — с другой.

# **{83}** IV. Театр и общественность

Одна из основных черт театра Мейерхольда, наложившая особый отпечаток на весь его десятилетний Путь, — *боевой, воинствующий характер* всей его работы. Театр утверждал и утверждает себя в процессе непрерывной борьбы и непрерывного роста. Принципы революционного театра, им провозглашенные и проводимые в жизнь, ему приходится отстаивать, пробивая толщи рутины. Характерное явление в истории театра Мейерхольда: то, что вчера встречалось бранью, сегодня не только получает должное признание, но и противопоставляется сегодняшнему, ибо театр уже успел уйти вперед и сегодняшнее утвердится лишь завтра. Театр Мейерхольда никогда не останавливается на найденном, а шагает через это найденное дальше, предоставляя другим театрам пользоваться его достижениями и применять их в своей работе. Путь театра Мейерхольда — путь бесконечного эксперимента.

{84} Театр Мейерхольда вступил в жизнь, неся на своем знамени лозунги Октябрьской революции. Теперь это представляется вполне естественным, но десять лет назад, в период полного господства аполитичного театра, это было неслыханной смелостью. Если коммунистическая установка театра Мейерхольда вызвала ожесточенную реакцию со стороны старого театра, то принесенные им новые формы, без которых была немыслима настоящая революция на театре, были встречены недоуменным, а иногда и враждебным отношением даже со стороны некоторых коммунистов, воспитанных на образцах старого дворянского и буржуазного искусства. В течении всех десяти лет театр Мейерхольда являлся авангардным отрядом на фронте борьбы за революционное искусство; почти все начинания, имевшие задачей сделать театр активным участником общественно-политической жизни страны, исходили от него; он блокировался с передовыми поэтами, музыкантами, художниками и вообще работниками культуры. Быстрый темп его движения вперед и резкие скачки были причиной того, что многие из его былых друзей на каком-нибудь этапе отставали; иногда они впоследствии снова присоединялись к нему, иногда же переходили в лагерь его врагов. Вокруг этого театра всегда кипит ожесточенная идейная борьба, получающая свое выражение, в частности, на бурных диспутах, в резких спорах, на страницах газет {85} и журналов и т. д. Эта борьба обычно идет по линии основных вопросов общественно-политической и культурной жизни.

Путь первого революционного театра был исключительно трудным. Ему приходилось бороться за *самое свое существование*, хотя и при поддержке передовых элементов нашей общественности, но при очень малой помощи со стороны советского аппарата. Неоднократные попытки представители правого театрального фронта закрыть театр Мейерхольда часто проходили при попустительстве, а иногда и при содействии аппарата. Были периоды, когда отчаянное материальное положение ставило театр на край гибели. Долгое время театр работал без всякой денежной поддержки со стороны государства, а затем получал суммы, ничтожные по сравнению с удельным весом его в развитии советской театральной культуры и во много раз меньше, нежели те суммы, которые отпускались старым театрам. И при этом большая часть этих денег шла на ремонт здания.

Помещение, в котором работает театр, строилось в свое время для театра полукабацкого типа и, естественно, совершенно не удовлетворяет требованиям революционного театра, при этом театра, постоянно производящего опыта над построением новых форм спектакля. К тому же здание это досталось театру в крайне запущенном состоянии, и все производимые ремонты являются недостаточными {86} (здесь сказывается опять-таки нехватка средств). Кроме того, значительная часть здания, принадлежавшая театру в первый год его работы, несмотря на требование советской общественности и постановления ряда инстанций, до сих пор не возвращена ему, и артисты, и рабочие театра работают в обстановке ужасающей тесноты. Ни один из старых театров за всю революционную эпоху не испытывал и не испытывает таких лишений.

Все эти трудные условия не могли не отражаться на театральном производстве. Подчас работа театра не велась с нужной планомерностью, необходимость скорее выпустить тот или иной спектакль вызывала излишнюю спешку, в результате которой постановочный план не осуществлялся полностью, актеры к премьере не успевали овладеть ролями в полном объеме, техника вещественного оформления давала большие перебои и т. п.

Во второе десятилетие своей жизни театр Мейерхольда должен быть поставлен в условия, дающие большие возможности для его дальнейшего развития.

Наша печать тоже не всегда оказывалась на должной высоте в своем отношении к театру Мейерхольда. Вместо того чтобы Разъяснять рабочим массам значение этого театра и его достижения, подвергая в то же время дружеской и деловой {87} критике его недочеты, кое-кто из журналистов, которым театр или какая-нибудь из его постановок приходилась не по вкусу, позволял себе резко враждебные, при этом подчас малограмотные выпады против театра Мейерхольда, совершенно неприличные для советской прессы и принимавшие характер травли первого революционного театра. Нет сомнения в том, что подобная «критика» на руку лишь нашим классовым врагам. Знаменательное обстоятельство: рабочий зритель часто чрезвычайно одобрительно отзывался о тех постановках, которые по словам иных рецензентов будто бы непонятны рабочим.

Правда, в работах театра могут найтись отдельные места, не вполне понятные некоторой части зрителей. Но это законное явление, раз театр Мейерхольда является экспериментальным театром, своего рода лабораторией по выработке форм революционного театра. Зритель должен не только пассивно воспринимать, но и продумывать спектакль. Кроме того, надо принять во внимание, что в рабочей среде могут быть различные оценки одного и того же спектакля в зависимости от профессии, возраста, образования и т. д. Поэтому, если тот или иной спектакль получил отрицательный отзыв со стороны, скажем, старика-текстильщика, он мог быть восторженно принят молодым металлистом. Любопытно, что спектакли этого театра никогда не оставляют зрителя равнодушным: {88} нередко зрительный зал определенно разбивается на два лагеря — восторженных сторонников и негодующих противников театра. Если буржуазно-мещанской публике претит революционная сущность этого театра, то среди советской интеллигенции, а также рабочих, воспитанных на старых театральных формах, находится не мало людей, «не принимающих» его художественных методов. Рабочая же и учащаяся молодежь в подавляющем большинстве составляет основную группу зрителей театра Мейерхольда, считающую его своим театром и активно поддерживающую его.

Общественная оценка театра Мейерхольда особенно ясно определилась осенью 1928 года, когда представители правого уклона в художественной политике, пытавшиеся закрыть театр, натолкнулись на решительный отпор со стороны советской, в первую очередь пролетарской общественности.

Если в большинстве профессиональных театров работники их до сих пор являются по существу лишь исполнителями предначертаний дирекции, то театр Мейерхольда с момента его воссоздания (после временного закрытия в 1921 году) формировался на иных началах — на основе общественной самодеятельности. Это организация, построенная *коллективом* ее участников. Каждый из них вкладывая свою инициативу в ее созидание. Величайший {89} мастер театра окружил себя помощниками, учениками и сотрудниками, составившими дружную семью, каждый член которой хорошо знает, за что он борется. Актер театра Мейерхольда на деле является *актером общественником*; это резко выделяло его из среды актеров других театров, лишь в последние годы начавших отказываться от былой аполитичности и кастовой замкнутости. Благодаря убежденной стойкости коллектива театр Мейерхольда преодолевал и преодолевает такие трудности, перед которыми не устоял бы любой другой театр. Члены коллектива годами работали, не получая заработной платы, и при этом еще вели широкую общественную работу и внутри театра и за его стенами. В последние годы напряженная производственная и общественная деятельность несколько ослабила работу членов коллектива в области самообразования. Хотя актер театра им. Мейерхольда в своем общественно-культурном развитии отнюдь не уступает актерам других театров — особые задачи, стоящие именно перед его театром, требуют от него постоянного расширения и углубления познаний и в особенности основательного овладения марксистским методом.

Сплоченность коллектива в значительной мере обязана тому обстоятельству, что члены его на 86 % являются учениками Вс. Мейерхольда: 76 % окончили ГЭКТЕМАС и 10 % работали в Вольной {90} мастерской Вс. Мейерхольда. Основной костяк работников театра составили товарищи, входившие в состав Вольной мастерской, и товарищи, вступившие в ГВРМ в 1921 г. и в ГИТИС в 1922 г. Театр рос и растет органически, ежегодно пополняя свои кадры молодыми актерами, оканчивающими ГЭКТЕМАС.

Среди работников театра имеются такие талантливые актеры и актрисы, как И. Ильинский, Зинаида Райх, Э. Гарин, В. Зайчиков, С. Мартинсон, Н. Боголюбов, М. Штраух, В. Ремизова, П. Старковский, Н. Мологин, Н. Серебренникова, А. Темерин, Е. Тяпкина, Л. Свердлин, Е. Логинова, М. Мухин, В. Маслацов, Е. Бенгис, М. Кириллов и др.

С самого начала своего существования театр Мейерхольда стремился поддерживать *тесную связь с рабочим и красноармейским зрителем*. Спектакли специально для рабочих и красноармейцев устраивались в этом театре задолго до того, как такие целевые спектакли вошли в обиход других театров. Проведение анкет среди зрителей, учет реакций зрительного зала (театр разработал особую систему такого учета), публичные обсуждения новых постановок, выступления на предприятиях, в красноармейских лагерях, в деревне — все это проводилось и проводится для того, чтобы теснее сблизить театр с массовым зрителем. Правда, здесь имеются свои недостатки. На отдельных этапах жизни театра {91} связь с рабочими ослабевала, материалы изучения зрителя мало используются в самой работе театра, слабо поставлено разъяснение сложных спектаклей. Зато чрезвычайно ценные результаты в деле сближения с массовым зрителем дают частые *гастрольные поездки по СССР*, так как в этих поездках театр особенно близко и часто соприкасается с однородной рабочей аудиторией. Театр много раз играл в Ленинграде, четыре раза посетил Украину, гастролировал на Кавказе, в Белоруссии, в Поволжье, а также в Свердловске и во многих других городах. Гастроли театра Мейерхольда оказывают огромное и ценнейшее влияние на провинцию. Театр часто выступал и выступает в рабочих районах Москвы, Ленинграда и других городов. В течение последних гастрольных поездок театр провел ряд *культпоходов* на фабрики, заводы и в воинские части, обслуживая рабочих и красноармейцев политически-актуальным и высококвалифицированным художественным материалом и вместе с тем знакомя их со своей работой. Даже во время гастрольной поездки в Германию и Францию театру удалось установить контакт с рабочими массами.

Связи театра с массовым зрителем содействует также художественно-политический совет театра.

Одним из основных моментов контакта театра с советской общественностью является его {92} *клубная работа*. Ряд артистов и режиссеров театра, а также студентов Гос. экспериментальных театральных мастерских им. Вс. Мейерхольда руководил и руководит театральной работой в рабочих, красноармейских и вузовских клубах. Театр следит за этой деятельностью своих работников, помогает им, инструктирует их, устраивает просмотры их постановок. Длинный ряд спектаклей и массовых инсценировок при участии артистов и режиссеров театра, студентов мастерских и участников клубных кружков был устроен как в театре, так и вне его, в ознаменование различных революционных праздников и политических кампаний. Таковы, например, «Разгром торгпредства в Берлине» и специальная переделка «Земли дыбом» — массовые зрелища, поставленные летом 1924 года на Ленинских горах в Москве в честь V конгресса Коминтерна; «Девятый вал» — инсценировка к десятилетию свержения самодержавия, показанная на сцене театра (1927) и спектакль к десятилетию Красной армии, поставленный в клубе подшефного театру полка (1928). Кроме того мейерхольдовцы проводили зрелищное оформление ряда революционных демонстраций.

Особое значение имеет *связь театра с Красной армией*. К участию в первой же постановке театра («Зори») были привлечены красноармейцы. Потом это участие имело место и в других спектаклях. Связь через клубные драмкружки, {93} бесплатные спектакли для красноармейцев, шефство над воинскими частями и военно-учебными заведениями, постройка самолета — вот основные вехи взаимоотношений театра и Красной армии.

Участвуя в политических кампаниях путем постановки специальных спектаклей, театр часто устраивает также специальные заседания, посвященные тем или иным событиям. Традиционными являются для театра им. Мейерхольда собрания памяти В. И. Ленина и собрания, посвященные международному дню работниц. На этих собраниях обычно кроме работников театра присутствуют сотрудники других художественных предприятий и представители подшефных организаций.

*Связь театра с пролетарской молодежью* выражается в обслуживании кампаний, проводящихся комсомолом, в шефстве над Центральным домом ВЛКСМ Красной Пресни и над Первым пионердомом Красной Пресни, а также в частых выступлениях перед комсомольской и студенческой аудиториями.

Сама труппа театра в подавляющем большинстве состоит из молодежи: к 3/4 ее, окончившим *Гос. экспериментальные театральные мастерские (ГЭКТЕМАС) им. Вс. Мейерхольда*, присоединяются товарищи, еще продолжающие в них свое театральное образование, но уже целиком вошедшие в работу театра.

{94} Характерная черта ГЭКТЕМАСа — это практическая установка всей его работы. Программа ГЭКТЕМАСа построена с таким расчетом, чтобы дать учащимся не сведения о театре «вообще», а конкретные знания, необходимые для специалистов-производственников, мастеров своего дела. Поэтому обучению в ГЭКТЕМАСе сопутствует непрерывная производственная практика. Возможности к этому предоставляет тесная связь ГЭКТЕМАСа с Гос. театром им. Вс. Мейерхольда (школа помещается в здании театра). Студенты ГЭКТЕМАСа принимают постоянное и непосредственное участие в театральном производстве. Они участвуют в спектаклях как исполнители, на них также возлагаются обязанности в частях постановочной и технической. Они на практике изучают весь процесс создания спектаклей. Вс. Эм. Мейерхольд, совмещающий обязанности директора театра и директора ГЭКТЕМАСа, направляет их работу и как режиссер и как педагог.

ГЭКТЕМАС таким образом можно назвать «театральным фабзавучем», но это вовсе не «школа при театре», готовящая работников только для одного театра им. Мейерхольда. Часть окончивших ГЭКТЕМАС остается работать в театре им. Мейерхольда, остальные направляются в другие театры, а также в клубы (руководителями театральных кружков) — преимущественно в провинцию. Многие из питомцев ГЭКТЕМАСа в настоящее {95} время занимают видное положение в ряде театров СССР. Таким образом, ГЭКТЕМАС является театральным учебным заведением всесоюзного значения.

С другой стороны, практическая установка в работе ГЭКТЕМАСа отнюдь не влечет за собой какого-либо «делячества». Гарантию от такого уклона представляют, во-первых, предметы, дающие общую принципиальную установку, а во-вторых, постоянное участие студентов ГЭКТЕМАСа во всей общественной работе Гос. театра им. Вс. Мейерхольда.

Программа ГЭКТЕМАСа построена по единой системе, в основу которой положена материалистическая концепция театра. Стержневой частью подготовки актера является биомеханика.

При приеме в ГЭКТЕМАС преимущества предоставляются талантливым в театральном отношении рабочим и крестьянам. Поэтому с каждым годом улучшается классовый состав учащихся (а в конечном счете и артистов театра) и растут ячейки партии и комсомола, получающие все большее влияние на работу и театра и ГЭКТЕМАСа.

В ГЭКТЕМАСе два отделения: актерское и режиссерское. Считая, что для режиссера необходимо предварительное овладение навыками в области актерского мастерства, ГЭКТЕМАС открывает доступ на режиссерское отделение только через актерское. На самом режиссерском отделении имеются два концентра: режиссерский и клубноинструкторский {96} (подготовка руководителей театральных кружков рабочих и красноармейских клубов и изб-читален). Кроме учебных занятий и производственной практики студенты режиссерского отделения разрабатывают ряд проблем театроведения и сценоведения.

Научно-исследовательская деятельность мейерхольдовской организации, проводящаяся непосредственно через режиссерское отделение ГЭКТЕМАСа успешно развивалась в первые годы его существования. Большим достоинством ее было то, что она, в отличие от работ наших специальных театроведческих организаций, опиралась на живую театрально-производственную практику. Но поскольку в тот период необходимо было прежде всего резко противопоставить господствовавшему тогда на театре идеализму материалистический подход к центральной проблеме театра — игре актера, основной упор при разработке биомеханической системы был сделан на новой актерской технике; система эта строилась преимущественно в плане ее биологического и технологического обоснования. В дальнейшем — главным образом вследствие многочисленных трудностей, ставших на пути театра, — разработка теоретических проблем велась довольно слабо. Теория стала отставать от практики. В настоящее время перед театром и ГЭКТЕМАСом стоит задача возобновления научно-исследовательской работы {97} в полном объеме и ее дальнейшего развития на прочной основе марксистского метода, — развертывания биомеханической системы в социобиомеханическую, охватывающую весь комплекс проблем театра под углом зрения диалектического материализма.

Большим подспорьем в общественной и научной работе театра является его музей, собирающий все материалы, касающиеся деятельности театра, с постоянной выставкой макетов, фотографий, зарисовок всех постановок театра и др.

*Общественное значение театра Мейерхольда* исключительно. Едва ли не каждый его спектакль является политическим событием. При помощи сценических средств он наряду с нашими лучшими революционно-культурными организациями выковывает идейное вооружение пролетариата. Влияние его на нашу театральную жизнь огромно. Нет, вероятно, ни одной театральной организации на территории СССР, не испытавшей и не испытывающей на себе в той или иной форме это влияние. Театр Мейерхольда активно боролся и борется с аполитичным мещанским, псевдореволюционным, приспособленческим репертуаром, обогащает средства воздействия, совершенствует формы, перестраивает технику и поднимает качество работ остальных театров в интересах социалистического строительства. Все же театр мог бы достичь в этом отношении больших {98} результатов, революционно-театральное движение могло бы развертываться быстрее, шире и глубже, если бы он взял на себя активное руководство этим движением, — возможности для этого были. Но театр не вел работы по воспитанию молодых драматургов, не руководил своими работниками, переходившими в другие организации, не инструктировал вновь возникавшие театры (речь идет о профессиональном театре, так как в отношении самодеятельности, как мы видели, такая работа велась). Таким образом, его влияние на другие театры по существу развивалось стихийно. Тем не менее, новые театры, в их числе такие крупные, как театр Революции или театр имени МОСПС, либо возникли в результате его деятельности, либо широко пользовались и пользуются найденными им методами. Старые театры, вначале занявшие определенно враждебную позицию по отношению к театру Мейерхольда, затем, уступая запросам эпохи, принуждены были начать перестраиваться на советский лад, притом часто под сильнейшим влиянием того же Мейерхольда. Это влияние сказалось в самых различных областях театральной жизни. Чрезвычайно много дал театр Мейерхольда клубному самодеятельному театру (а также выросшим на почве последнего театрам рабочей молодежи). В том, что методы театра Мейерхольда так широко привились именно в массовом, самодеятельном театре, заключается лишнее {99} доказательство социальной необходимости и жизненности системы Мейерхольда. Ряд заграничных театров также не смог уйти от влияния театра Мейерхольда. Наличие этого влияния с особой очевидностью сказалось во время заграничных гастролей театра.

Каждый новый спектакль театра Мейерхольда представляет собой необходимое звено в его развитии, но вместе с тем несет ряд новых элементов, обогащая этим все наши театры. В истории советского театра можно наблюдать определенные типы спектаклей, имеющие своими исходными точками спектакли театра Мейерхольда. Так, истоком патетически-революционных спектаклей является «Зори» и «Земля дыбом», урбанистических (показывающих современный капиталистический город) — «Д. Е.» и еще раньше постановка Мейерхольда в театре Революции «Озеро Люль», классических — «Ревизор» и т. д.

За десять лет своей работы театр Мейерхольда воспитал ряд талантливых актеров, работающих и в нем, и вне его, ряд режиссеров не только профессионального театра, но и самодеятельного театра, и кино, — и ряд других художественных работников.

Глубина и широта работы по перестройке всего существа современного театра, произведенной и производимой театром Мейерхольда, позволяет без обиняков назвать его *первым подлинно-революционным, подлинно-советским театром*.

1. Все выдержки, относящиеся к периоду условного театра, взяты из книги Вс. Мейерхольда «О театре», вышедшей в 1913 г. [↑](#footnote-ref-2)