

Февральский, А. Десять лет
Театра Мейерхольда
М., "Федерация", 1931

Школа ФЗУ им. Борщевского, Мособлполиграф

Главлит В 1019

Зак. 724

Тираж 3.000.

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 историче-

ская 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 возрасла: 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: создан актерский ансамбль.

Нарастание классовых противоречий, приведшее к революции 1905 года, обусловило новый поворот в развитии театра. Натуралистический, психологический театр уже терял свою актуальность в пе-

риод 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

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 Мейерхольд¹. 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

¹ Все выдержки, относящиеся к периоду условного театра, взяты из книги Вс. Мейерхольда «О театре», вышедшей в 1913 г.

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

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

но 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

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.

✓ Найдённые 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 пере-

кликающиеся 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 неповской 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.

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).

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, посылно содействовать выростанию 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

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, старо-английский 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

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

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

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

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, ко-

торый, 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 сцениче-

ской 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, умение 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 со-

провожению», как в старых театрах; она — неотъемлемая часть спектакля. Очень часто она оказывается той основой, из которой вырастает и на которой разворачивается 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 резуль-

тате 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 дейст-

венное 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 действительно помогающей игре актеров.

В театре получили применение элементы кино. Влияние кино сказалось не только во введении в спектакль диапозитивов — световых плакатов — и кусков кино-фильм; театр воспользовался приемами кино-монтажа, разбивая спек-

такль на эпизоды и путем освещения отдельных персонажей создавая подобие «крупных планов» кино; последнее же потребовало применения некоторых методов игры кино-актеров.

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.

Воздействию спектакля во многом помогает музыка В. Я. Шебалина, которому удалось 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.

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.

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 бывших 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 га-

зет 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 не-

достаточными (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

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 равнодуш-

ным: 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 учащая 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. Вели-

чайший 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

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

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 культпоездов на фабрики, заводы и в воинские части, обслуживая рабочих и красноармейцев политически-актуальным и высоко-квалифицированным 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

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 драм-

кружки, 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 пионердом Красной Пресни, а также в частых выступлениях перед комсомольской и студенческой аудиториями.

Сама труппа театра в подавляющем большинстве состоит из молодежи: к $\frac{3}{4}$ 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.

Характерная черта ГЭКТЕМАС'а — это практическая установка всей его работы. Программа ГЭКТЕМАС'а 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 ГЭКТЕМАС'е сопутствует непрерывная производственная практика. Возможности к этому предоставляет тесная связь ГЭКТЕМАС'а с Гос. театром им. Вс. Мейерхольда (школа помещается в здании театра). Студенты ГЭКТЕМАС'а 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 ГЭКТЕМАС'а, 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 ГЭКТЕМАС'а в настоящее

время занимают видное положение в ряде театров СССР. Таким образом, ГЭКТЕМАС является театральным учебным заведением всесоюзного значения.

С другой стороны, практическая установка в работе ГЭКТЕМАС'а 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 ГЭКТЕМАС'а во всей общественной работе Гос. театра им. Вс. Мейерхольда.

Программа ГЭКТЕМАС'а 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 ГЭКТЕМАС'а.

В ГЭКТЕМАС'е 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 концентратора: режиссерский и клубноинст-

рукторский (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 ГЭКТЕМАС'а 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 ГЭКТЕМАС'ом стоит задача возобновления научно-исследовательской рабо-

ты 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, псевдо-революционным, 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 боль-

ших 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, принужденны 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 лишь

иное 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 «Земли 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 искусства современного театра, произведенной и производимой театром Мейерхольда, позволяет без обиников назвать его первым подлинно-революционным, подлинно-советским театром.