



Бабанова — Бой („Рычи Китай“). З. Райх — Аксюша („Лес“). Зайчиков — Широкин. („Мандат“).

Пять лет театра, прошедшие в борьбе за его установление, за материальные возможности и за идеологическое направление, не помешали, однако, главнейшему: театр создал целые кадры новых актеров и режиссеров, воспитанных из молодежи и перевоспитанных из актеров со стажем. Высшие Режиссерские Мастерские, Государственный Институт Театрального Искусства, Гос. Экспериментальные Театральные Мастерские, а, главное, практические работы в самом театре подготовили их, актеров-общественников, дисциплинированных и чутких, четких и разнообразных, мастерски владеющих своим материалом.

## Перманентный революционер.

Утонченная культура театрального искусства, как с ее технической, так и с эмоциональной стороны, энтузиазм пионерства в насаждении этой культуры, окончательная ликвидация ложноклассицизма на сцене, ставка на высокое мастерство, понимание спектакля, как триединой цельности (слово, оформление, игра), торжество реализма, как основной тенденции русского искусства — вот принципы, которые были положены в колыбель дерзкого новатора Мейерхольда его матерью — Художественным театром.

Отцом, оплодотворившим дерзание Мейерхольда, была школа символизма, созданная подъемом промышленного капитала и создавшая одновременно с Мейерхольдом

Если каждая постановка этого театра показывает нам эволюцию творческого пути режиссерского гения Мейерхольда, то в то же время она знаменует собой и рост театра в целом. Создание же актерских и режиссерских кадров — великая заслуга того же Мейерхольда, имени которого и посвящен театр, справляющий на предстоящей неделе свой пятилетний юбилей. Формально — недолгий срок, по существу же созданных исключительных ценностей и по их многообразному влиянию на поступательное движение театрального искусства — огромный.

Вл. Филиппов.

Блока и Врубеля, Брюсова и Скрябина, Вячеслава Иванова и Васнецова. Впервые почувствовавшее свою силу анархическое производство вместе с дерзостью новаторства дало всем этим мастерам в закон их творчества резко выраженный индивидуализм, доходящий иногда до декадентских изощренностей и фальшивой позы.

С такой сложной наследственностью Мейерхольд победоносно пронес свои творческие силы сквозь эпоху реакции и войны, чтобы стать вождем театрального Октября, первый этап которого мы теперь справляем. Такую трудную и счастливую биографию, кроме Мейерхольда, имеет пока только Брюсов.

Весь путь Мейерхольда есть беспре-

рывная борьба с этой двойной наследственностью. Общественно значительным и в итоге первого этапа победным этот путь является потому, что Мейерхольд вел свою борьбу диалектически. Отталкиваясь от тенденций Художественного театра, поскольку в них чувствовалась закваска дворянства, он в то же время впитывал в себя все, что было в них непреходящей культурной ценностью. Взрывая неизбежный свой индивидуализм идеалами общественности, он в то же время оставался деспотом-анархистом всякий раз, когда мысль его опережала текущий момент развития театра. Именно эта диалектичность делает его фигуру такой динамичной и привлекательной даже в ошибках.

Нетрудно, однако, во всем многообразном и часто противоречивом на первый взгляд движении Мейерхольда из бездн прошлого к сегодняшнему дню найти координаты, которые говорят о едином, хотя и незаконченном, замысле его жизни.

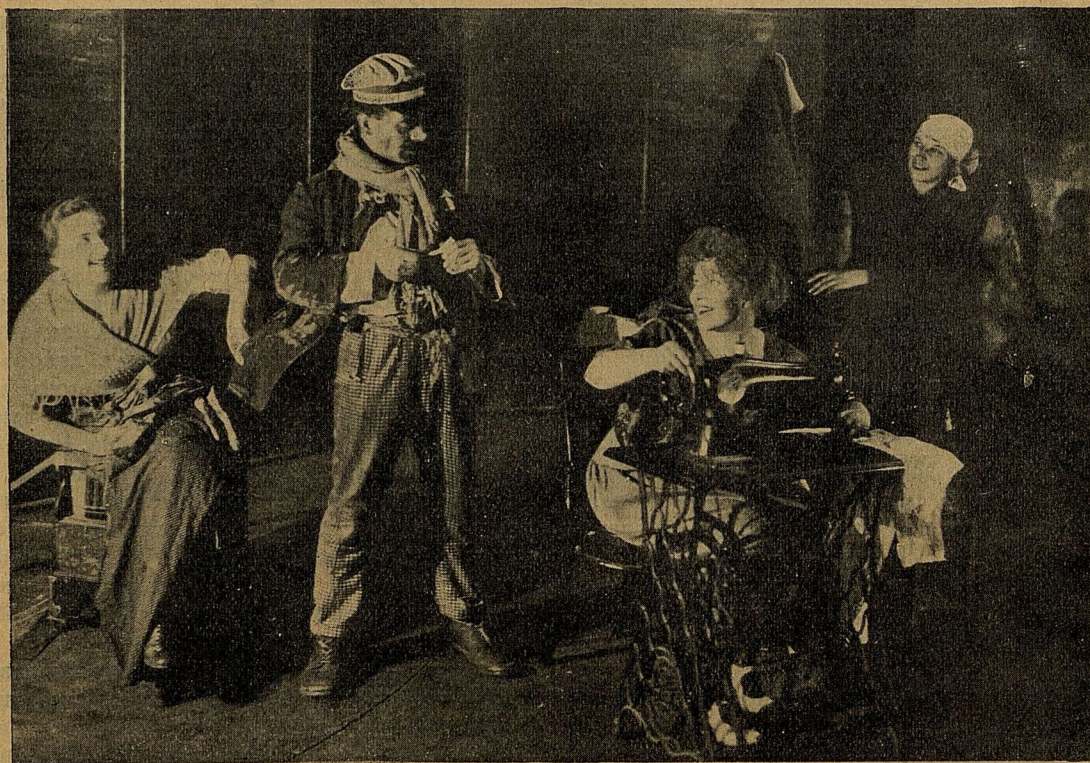
Когда Мейерхольд в театре Комиссаржевской, в „Гедде Габлер“, распластывал фигуры, добиваясь двухмерности спектакля,

т.е. превращения сцены с человеческими фигурами в плоскостную картину, разве в этом смелом опыте и в его неудаче не исходная точка поисков трехмерного театра, блестяще разрешившихся в „Великодушном Рогоносце“? Очевидно, вопиющее противоречие двухмерной декорации с работающей в трехмерном пространстве актерской фигурой вызвало протест в Мейерхольде еще тогда, когда он искал устранения противоречия в двухмерности. Оттолкнувшись от этой ошибки, он с удивительной смелостью поставил и разрешил задачу объединения актерской фигуры с декорацией в трехмерных установках. А последние технические разрешения проблему выхода театра из театральной коробки. Решив эту проблему, Мейерхольд отбрасывает ее и, начиная с „Земли дыбом“, сводит трехмерную установку к декорации. Но эта новая ошибка, вызванная отсутствием у нас театра на воздухе, быть может, уже таит в себе зародыш какой-нибудь новой идеи.

Когда в Александринке Мейерхольд развешивал пышный молюеровский фести-



Вверху: Гарин — Гулячкин. („Мандат“), Кельберер — миссионер („Р. К.“) Темерин — шарманщик („Мандат“). Мухин — Холей („Р. К.“). Внизу из „Рычи Китай!": Серебrenникова — Ама. Охлопков — лодочник. Тяпкина — туристка. Горский — студент.



Театр им. Мейерхольда.

шпиль, превращая придворную комедию в какое то всенародное торжество грандиозных театральных форм,—во всей этой пышности разве не было решения испытать до предела все эффекты театра, чтобы потом, через много лет перейти к тому суровому аскетизму обнаженной коробки, который проводится Мейерхольдом и теперь и в котором, конечно, ярче всего звучит презрение к трем стенам сцены?

Когда, целиком увлекшись романтикой „Балаганчика“, Мейерхольд среди кузминских вальсов вдруг давал жесточайшие на картонных фигурах сатирические маски мистиков, вскрывая в пьесе то, что только лирически брезжило Блоку, разве не было уже там предчувствия масок „Леса“ и „Мандата“?

Таким образом можно найти целый ряд точек соприкосновения в сложном творческом пути Мейерхольда.

Но богатство фантазии и уверенность в неиссякаемости своего новаторства делают из Мейерхольда убежденного сторонника перманентной революции на театре.

Он слишком легко бросает свои замыслы, не используя до конца своих достижений и не делая из них решающих выводов.

Конечно, это в значительной степени объясняется бурным характером эпохи революции, на которую падает расцвет Мейерхольда. Но все же в том широком русле культурного строительства, в котором сейчас находимся, Мейерхольд кажется последним ушкунником. Впрочем, в недавней его речи о „Горячем сердце“, в некоторой паузе творчества, которую он в этом году переживает, чувствуется чреватая большими победами задумчивость. Юбилей театра и связанное с ним общественное подведение итогов, ряд работ, выходящих о Мейерхольде, конечно, помогут мастеру углубить процесс самосознания, и в следующем этапе его работы мы, наверно, после эффектных достижений и неизбежных срывов прошедшего периода будем иметь еще более ценные и еще более решающие для судеб революционного театра достижения этого исключительного художника русского театра.

Сергей Городецкий.

„Мандат“.

## Мейерхольд.

Мейерхольд — Архимед режиссуры: Если ему удастся найти точку опоры вне человеческого темперамента, то он переворачивает все сценические основы. Это не означает, что я утверждаю подобно его противникам, что Мейерхольд абстрактен, что он дрессирует своих актеров. Наоборот, Мейерхольд в течении нескольких лет так воспитал 4 или 5 человек, что их дарование близится к мастерству.

Определение мое означает, что выдающийся постановщик Мейерхольд не является „мейерхольдовским“: равные ему по качеству имеются и в Берлине (Рейнгард, Фелинг,) и в Москве (Станиславский и др.). И даже по методу они до некоторой степени сходятся. Его система биомеханики расширяет круг деятельности (клоунскими и цирковыми номерами), но не дает новых основ. Как и у других, актер остается у него интимным.

Актерское искусство есть искусство нюансов и остается интимным.

В новом театре нюанс является лишним, у его массовой публики нет времени вкушать тонкости и смаковать их. Мейерхольд работает с актерами по старинке, он не лишает зрителя ни одной любовно разрисованной подробности или остроумной вариации.

Как у режиссера, у Мейерхольда все его инстинктивное восприятие нового театра направлено на конструкцию „сценических типов“. Пять пьес, которые я видел, дают много новых типов, за разработку которых придется взяться целому поколению постановщиков. Деятельность Мейерхольда — лабораторная работа, но постановки его подвижны и живы.

Тип: „Озеро Люль“. Всеобщее место действия в различных пунктах. Гостиница первого действия дает не бар, лестницу, вестибюль, швейцарскую, коридор, радио-станцию гостиницы, но все это в „гостинице“. Каждая из этих деталей жизненна, выскакивает из общего организма и возвращается в него обратно. Здесь можно хорошо спрятаться, но можно и быть обнаруженным: ни одно движение не может остаться изолированным. Принципом является: напряжение — в пространстве, актер — динамичен.

Тип: „Д. Е.“ здесь система иная: здесь пространство динамично. Подвижные шир-

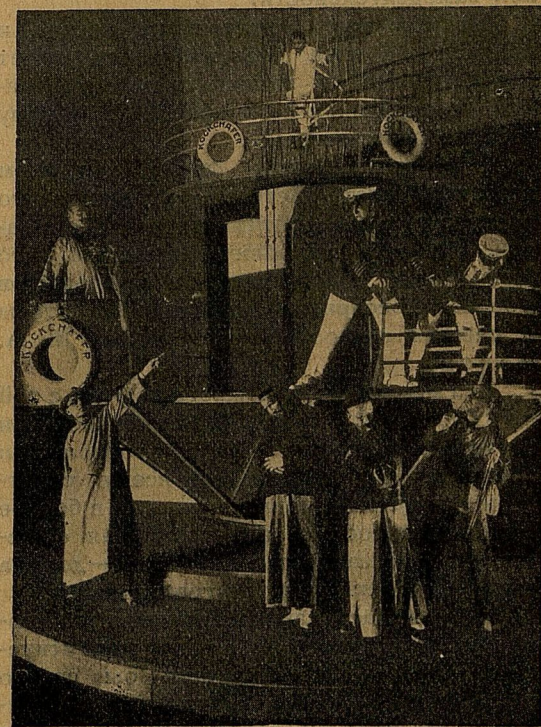
мы фокстроттируют сценическое место. Актер в принципе неподвижен. При преследовании бегают ширма, а не актер.

В „Бубусе“ пространство дается бамбуковой установкой, перемена действия происходит при помощи перестановки мебели, так что здесь пространство может быть постоянно изменено простейшими средствами смотря по ситуации. Мейерхольд переносит на сцену кино-метод, (разнообразная установка на одном и том же месте действия).

Тип „Лес“ — сцена одновременности, активное и пассивное место действий, на котором, с одной стороны, в данное время идет игра, а с другой — игры не происходит. В „Озере Люль“ эта система дает колоссальное напряжение, в „Лесе“ же этого нет, так как „Люль“ отображает напряжение социального организма, а „Лес“ — нет.

В „Мандате“ проблемой выставляется „выход“ людей, — стены рушатся, и чело-

Т. им. Мейерхольда.



„Рычи Китай“.