

Творчество Мейерхольда после революции



У программы **«Театральный Октябрь»** была короткая, но бурная предыстория. Её автор, Вс. Э. Мейерхольд встретил революцию режиссёром петроградских академических, бывших императорских театров — Александринского и Мариинского. Воодушевлённый событиями и лозунгами новой власти, он принял её сразу и безоговорочно. Уже 5 ноября 1917 года в Мариинском театре на собрании объявивших забастовку актёров академических театров Мейерхольд горячо приветствовал свободу искусства во всём мире и призвал собравшихся к сотрудничеству с новой властью (9 ноября забастовка прекратилась и в театрах возобновилась творческая жизнь).

С января 1918 года он работал заведующим одного из отделов петроградского Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса, заведовал открывшимися при ТЕО Курсами мастерства сценических постановок (Курмасцеп), на которых преподавал сценоведение и режиссуру для молодых художников и режиссёров.



Мейерхольд первым из видных деятелей культуры в августе 1918 года вступил в ВКП(б), почти одновременно оставил работу в академических театрах, а к первой годовщине Октября, преодолев многие организационные сложности, за месяц репетиций осуществил постановку первой советской комедии **«Мистерии-буфф»** Маяковского — «героического, эпического и сатирического изображения нашей эпохи».

Труппу собрали, дав объявление в газете, для художественного оформления постановки Мейерхольд привлёк **Казимира Малевича**. Премьера состоялась 7 ноября 1918 года в предоставленном всего на три дня помещении Петроградской консерватории, которое занимал Театр музыкальной драмы.

Говоря о значении спектакля как предвестника будущих постановок, А. И. Пиотровский писал в 1926 году: «Бесспорно влияние „Мистерии—Буфф“ на позднейшую эволюцию „Театрального Октября“».

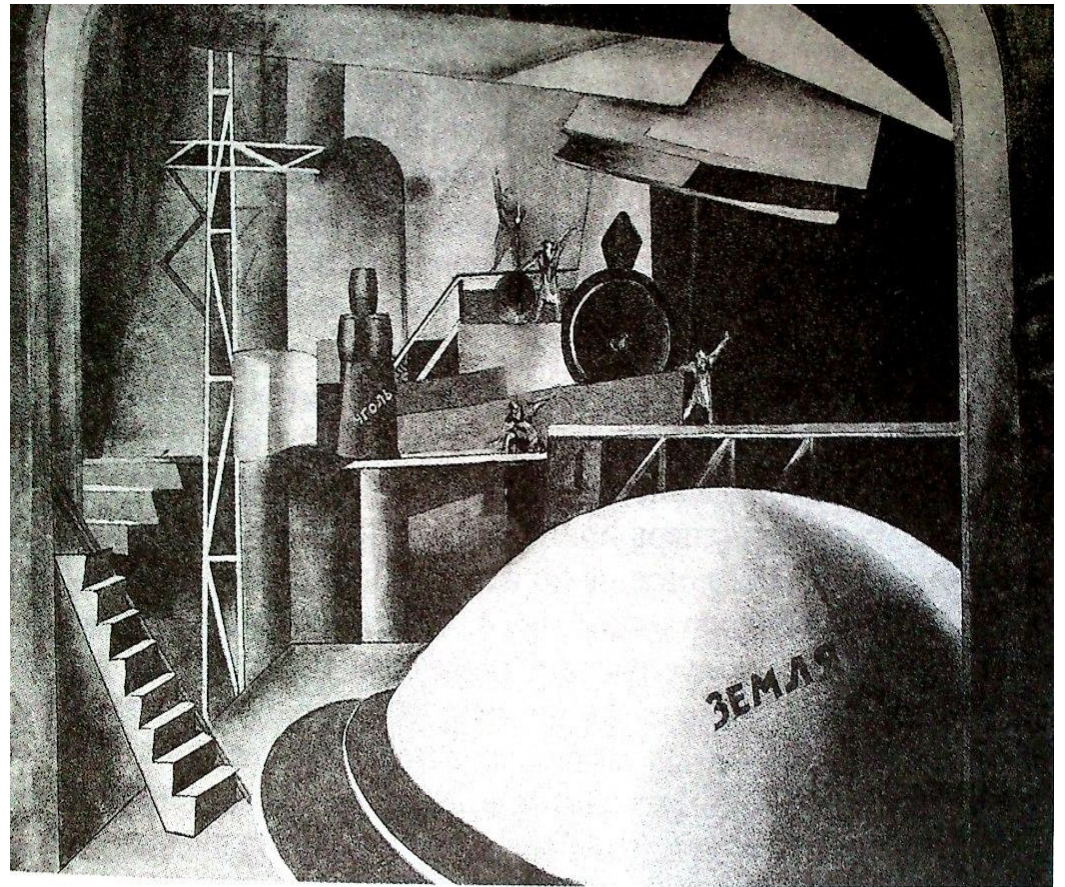


«Мистерию-буфф», он ставил дважды — в 1918 и 1921 годах. Этот спектакль превратился в программное явление левого искусства.

Утверждая революцию в жизни и в театре, Мейерхольд и Маяковский сводили счеты с прошлым, в том числе и со своим собственным прошлым, напрочь перечеркивая его. Спектакль имел для обоих поворотное значение.

Об этом прямо говорилось в прологе:

Там,
В гардеробах театров
Блестки оперных туалей
Да плащ мефистофельский –
Всё, что есть там!
Старый портной не для наших
старался талий.
Что ж,
Неуклюжая пусть
Одежда –
Да наша.
Нам место!
Сегодня
Над пылью театров
Наш загорится девиз:
“Всё заново!”
Стой и дивись!
Занавес!



*«Мистерия-буфф» В. Маяковского. Эскиз единой установки.
Худ. В. Храковский, А. Лавинский, В. Киселев*

Премьера состоялась 7–9 ноября 1918 г. в здании театра Музыкальной драмы в Петрограде.

Режиссерами были Мейерхольд и сам Маяковский, также подготовивший эскизы декораций и костюмов («Семь пар чистых», «Семь пар нечистых», «Ковчег») и исполнивший роли «Человека просто», Мафусаила и «кого-то из чертей».

В художественном оформлении участвовал К. Малевич, позднее – Н. Альтман.



КОММУНАЛЬНЫЙ ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ.

7.8 НОЯБРЯ %.
МЫ ПОЭТЫ, ХУДОЖНИКИ, РЕЖИССЕРЫ И АКТЕРЫ
ПРАЗДНУЕМ ДЕНЬ ГОДОВЩИНЫ
ОКТАБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ
Революционным спектаклем.
нами будет дана:

I КАРТ. БЕЛЫЕ И ЧЕРНЫЕ БЕГУТ ОТ КРАСНОГО ПОТОПА.

II КАРТ. КОВЧЕГ. ЧИСТЫЕ ПОДСОСЫВАЮТ НЕЧИСТЫМ ЦАРЯ И РЕСПУБЛИКУ. САМИ УВИДИТЕ ЧТО ИЗ ЭТОГО ПОЛУЧАЕТСЯ.

III КАРТ. АД В КОТОРОМ РАБОЧИЕ САМОМУ ВЕЛЬЗЕВУЛА К ЧЕРТЯМ ПОСЛАЛИ

IV КАРТ. РАЙ. КРУПНЫЙ РАЗГОВОР БАТРАКА С МАФУСАИЛОМ.

V КАРТИНА. КОММУНА! СОЛНЕЧНЫЙ ПРАЗДНИК ВЕЩЕЙ И РАБОЧИХ

РАСКРАШЕНО МАЛЕВИЧЕМ ПОСТАВЛЕНО МЕЙЕРХОЛЬДОМ И МАЯКОВСКИМ. РАЗЫГРАНО ВОЛНИКИМИ АКТЕРАМИ.

„!МИСТЕРИЯ БУФФ!“

ГЕРОИЧЕСКОЕ, ЭПИЧЕСКОЕ И САТИРИЧЕСКОЕ
ИЗОБРАЖЕНИЕ НАШЕЙ ЭПОХИ, СДЕЛАННОЕ

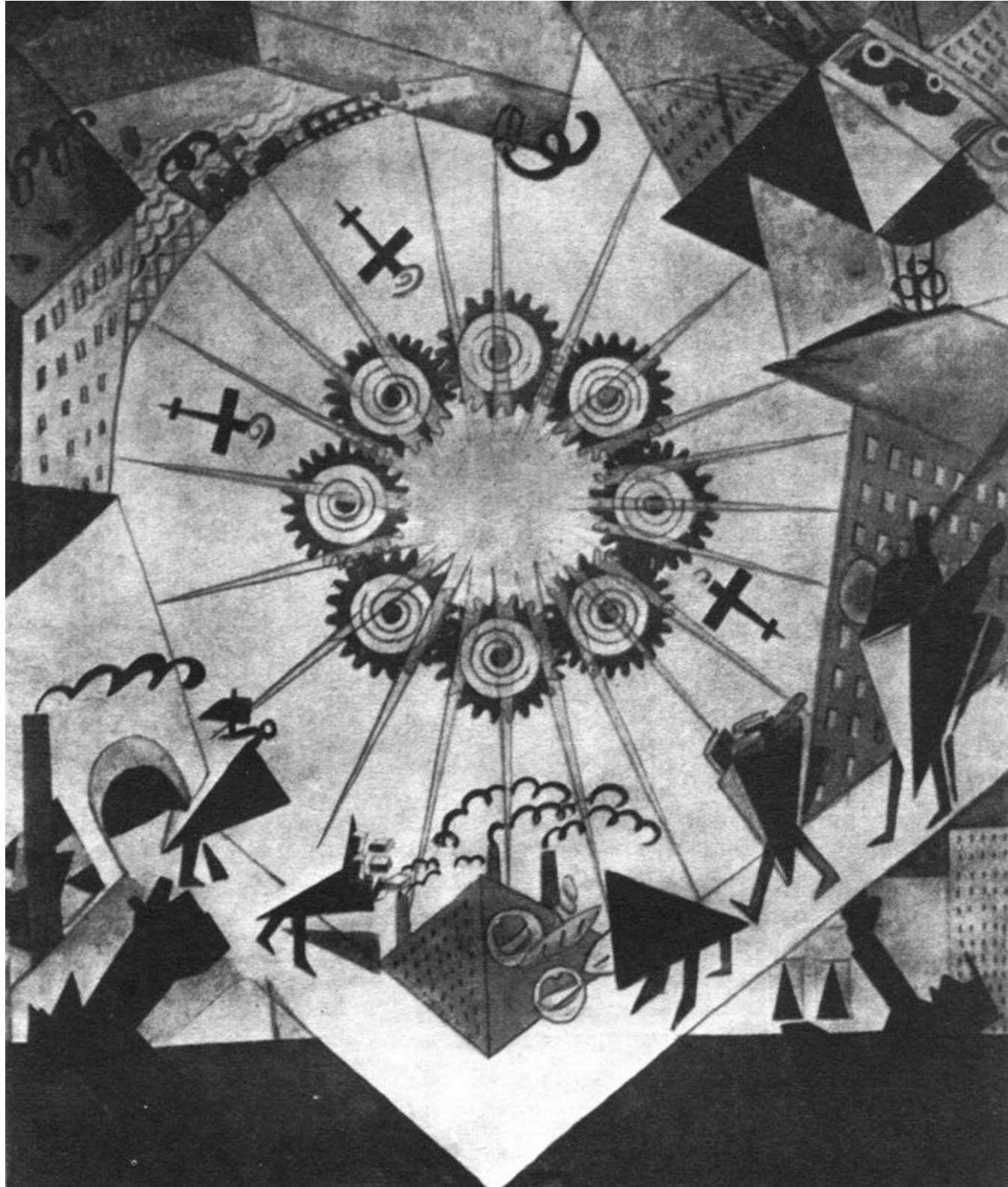
В. МАЯКОВСКИМ.

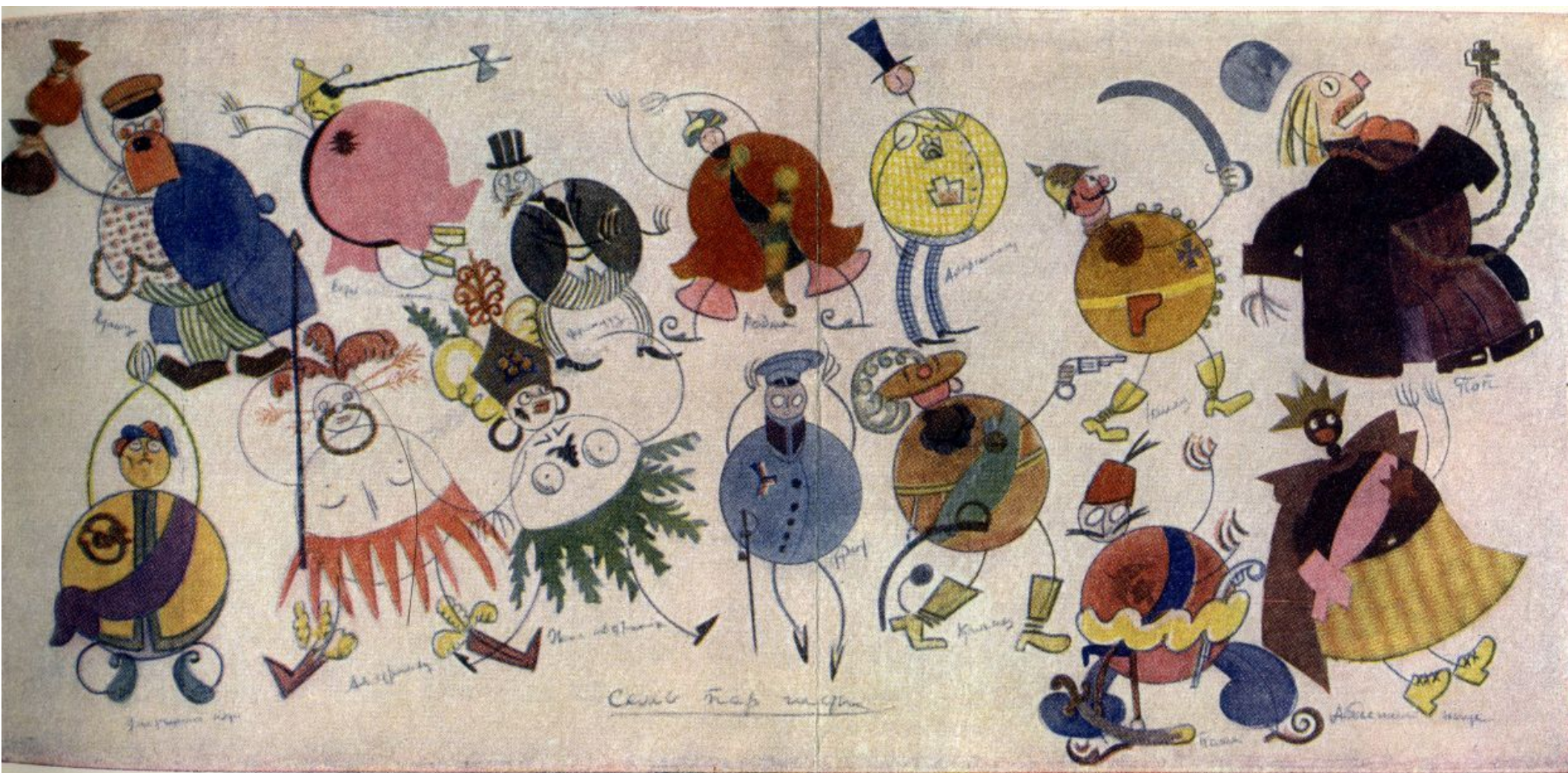
Билеты на 7-е и 8-е ноября в распоряжении ЦЕНТРАЛЬНОГО БЮРО.

9-го ноября „МИСТЕРИЯ-БУФФ“ открытый спектакль.
НАЧАЛО В 6 ЧАС ВЕЧЕРА

Действие первое. Весь мир. Мир захлестнут потоками революции. Единственное еще сухое место - полюс. Но уже и в полюсе дырка. Дырку еле затыкает пальцем эскимос. Стекаются к полюсу, гонимые потоком, остатки населения мира: семь пар чистых - буржуев, семь пар нечистых - пролетариев, соглашатель, путающийся меж всеми, и другие. Подхлестываемые дождем, все сгрудились к полюсу и, когда не хватило места, сбили эскимоса, зажимающего дырку. Огонь революции из открывшейся дырки. Бросились, кое-как замазали. Чистые уговаривают нечистых взяться за спасение. Нечистые строят ковчег.

Эскиз декорации 3-й картины 3-го действия 'Мистерии-буфф'





Эскизы костюмов, сделанные Маяковским к „Мистерии-буфф“: „Семь пар чистых“
1919 г.



Второе действие. Путешествие в ковчеге. За строем строй меняется на палубе. Монархия негуса абиссинского. Затем - демократическая республика чистых. Наконец, и чистые брошены за борт. Власть взяли голодные нечистые. Хочется есть, отдохнуть хочется нечистым, но пуст и изломан ковчег. Последние запасы сожрала демократическая республика.

Тогда в образе человека будущего озаряет ковчег необходимость борьбы за создание коммуны.

Нечистые бросают ломающийся ковчег и с единственной верой в собственную силу с мачт и рей пробиваются сквозь тучи. "Эй, на рей! На рей, эй! По реям вперед, комиссары морей!"

Третье действие. Попами воздвигнутый ад преграждает нечистым дорогу, но никакой Вельзевул не пугает нечистых, видевших на сталелитейных заводах пекла почище ада. Под песню: "Телами адовы двери пробейте, чистилище в клочья, вперед, не робейте!" - нечистые разносят ад.

Четвертое действие. Рай. Бестелая божья жизнь, которой прельщают проповедники загробных радостей и все сторонники тихих реформочек. Не такой рай ждали идущие. Через разгромленный рай лезут вперед нечистые. "К обетованной, ищите за раем! Шагайте! Рай шажищами взроем!"

Пятое действие. Страна обломков, доставшаяся нечистым после войн и революций. Надо вознесть стройки на разгромленном месте. Разруха пытается задавить работу. Разруха побеждена. Из угольных шахт, с нефтеносных вышек уже удаётся нечистым заметить зарю будущего. На паровоз - и к нему: "Взмах за взмахом за шагом шаг. Вперед, во все машины дыша!"

Шестое действие. Коммуна. Радуются и дивятся нечистые первым чудесам будущего, открывшегося за горами труда. Новым Интернационалом победы разгласили радость свою нечистые:

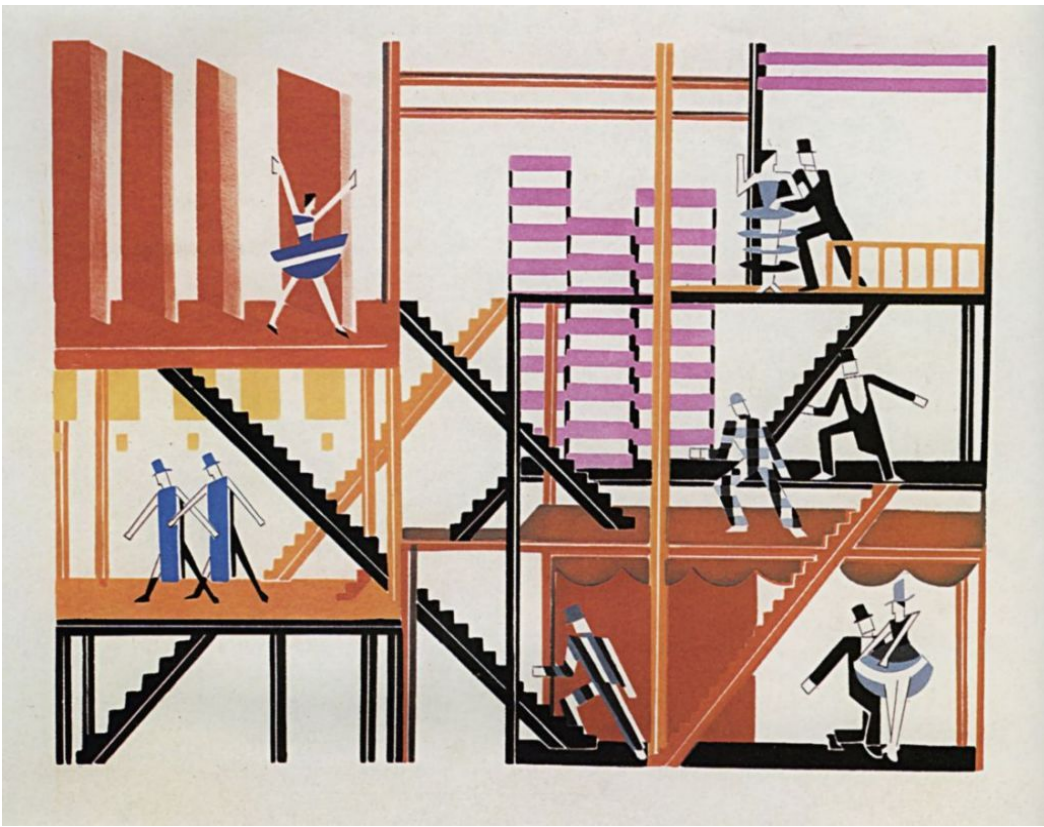
Этот гимн наш победный,
Вся вселенная, пой!
С Интернационалом
Воспрянул род людской.

Площадь действия героической, эпической и сатирической феерии — весь Земной шар. Строенные декорации художников, изображавшие огромное земное полушарие, призваны были передать космический масштаб мистерии.

В начале 20-х годов «Мистерия-Буфф» совершила триумфальное шествие по театрам Киева и Харькова, Омска и Казани, Саратова, Иркутска и ряда других городов.

Конструктивистские театральные декорации (так называемые установки) появились в московских театрах в 1922-1923 гг. Их появление в конечном счете было связано со стремлением отделить зрелище от здания, вывести его на улицу и растворить в массовом действе.

Конструктивистские установки тем принципиально и отличаются от прежних декораций, что они отделились от сценической коробки. Они превратились в некую автономную сценическую площадку (это была как бы сцена на сцене), которую можно было вообще вынести из театра и показывать спектакль на открытом воздухе (так, кстати, и делали).



Наиболее интересными, характерными и принципиально новыми были пять конструктивистских театральных декораций для спектаклей, премьеры которых следовали в такой последовательности:

1) 25 апреля 1922 г. - **"Великодушный рогоносец"** в Театре Актера (режиссер В. Мейерхольд, художник Л. Попова);

2) 24 ноября 1922г. - **"Смерть Тарелкина"** в Театре ГИТИС (режиссер В. Мейерхольд, художник В. Степанова);

3) 4 марта 1923 г.- **"Земля дыбом"** в театре В. Мейерхольда (режиссер В. Мейерхольд, художник Л. Попова);

4) 7 ноября 1923 г.- **"Озеро Люль"** в Театре Революции (режиссер В. Мейерхольд, художник В. Шестаков);

5) 6 декабря 1923 г. - **"Человек, который был Четвергом"** в Камерном театре (режиссер А. Таиров, художник А. Веснин).

16 сентября 1920 года приказом народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского Мейерхольд был назначен **заведующим ТЕО Наркомпроса.**

Луначарский был уверен, что именно Мейерхольд, выдающийся театральный режиссёр, уже доказавший постановкой «Мистерии-Буфф» свою решимость строить новый революционный театр и, что немаловажно, член большевистской партии, сумеет придать деятельности ТЕО необходимый импульс.

Должность давала ему право на руководство сетью российских театров за исключением академических, образовавших за год до этого так называемую «Ассоциацию академических театров» и подчинявшихся непосредственно Луначарскому: Большого, Малого и Художественного в Москве, Мариинского, Александринского и Михайловского в Петрограде. Позднее в Ассоциацию вошли и несколько других московских театров — студии МХАТ, Камерный театр Таирова, Московский театр для детей под руководством Н. Сац.

Полученные Мейерхольдом большие административные права позволили ему вплотную приступить к практическому воплощению задач, стоящих, по его представлениям, перед театрами в послереволюционный период.

11 октября 1920 года Мейерхольд выступил с докладом перед сотрудниками ТЕО, в котором изложил программу реорганизации отдела и задачи российского театра. В программе, **«Театральный Октябрь»** провозглашались необходимость революционного переворота в театральном искусстве подобно государственному перевороту в октябре 1917 года, пересмотра и переоценки всех достижений «старой» театральной культуры, «политизации» театра с оперативным откликом на происходящие в стране события, широкого использования площадных, митинговых, агитационных форм, рассчитанных на нового массового зрителя.

Противопоставляя прежним профессиональным театрам новые самодеятельные — рабочие, колхозные, красноармейские, Мейерхольд, по крайней мере на словах, призывал к ликвидации первых, не исключая и «отсталых» академических. Так, выступая на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств в декабре 1920 года, он прямо заявил: «На тех театрах, которые теперь функционируют, надо повесить замок».

Даже внешний облик Мейерхольда в те годы подчёркивал его революционные настроения — он носил полувоенный френч, брюки-галифе, сапоги и фуражку с красной звездой. Лишь красный шарф вокруг шеи и неизменная «бабочка» напоминали о его принадлежности к миру искусства.



Радикальные взгляды заведующего ТЕО по-прежнему не могли влиять на судьбу театров, входящих в Ассоциацию академических театров, поскольку их структура, деятельность и материальное положение законодательно охранялись государством.

Организационно-реформаторская деятельность Мейерхольда была направлена, главным образом, на московские театры, не имевшие статуса академических.

Он начал с плана создания в стране 350 революционных **«Театров РСФСР»**, пронумерованных от 1-го и далее.

Первый номер получил, естественно, театр под руководством самого Мейерхольда — «Театр РСФСР-1».

Под номером 2 числился бывший Незлобинский, под номером 3 — бывший Театр Корша, под номером 4 — бывшая «Маленькая студия» Ф. И. Шаляпина. Продолжения эта инициатива не получила.

Мейерхольд попытался предпринять и ряд других решительных шагов по реорганизации театральной жизни. В каждом московском театре учреждалась военная комендатура, распоряжениям которой должен был подчиняться служебный персонал; предложил считать мобилизованными всех театральных работников и из центра, где актёров и режиссёров «слишком много», направлять их в провинцию. Заодно предложил отобрать у академических театров часть реквизита в пользу тех же провинциальных театров. Он приказал заменить билеты в театры пропусками-жетонами и раздавать их бесплатно рабочим и военным служащим. Некоторые инициативы Мейерхольда Луначарский, придерживающийся умеренных взглядов на театральные реформы, отменял, другие отмирали сами собой (такие, например, как постройка Дома Театров или создание театра «международного пролеткульта»).

Бурная деятельность Мейерхольда на посту заведующего ТЕО оказалась недолгой: в феврале 1921 года при очередной реорганизации Отдела он был освобождён от должности заведующего. Позже А. В. Луначарский так отозвался о первых шагах Мейерхольда на посту заведующего ТЕО и причинах его отставки: "Увлекающийся Всеволод Эмильевич немедленно сел на боевого коня футуристического типа и повёл сторонников «Октября в театре» на штурм «контрреволюционных» твердынь академизма. При всей моей любви к Мейерхольду мне пришлось расстаться с ним, так как такая односторонняя политика резко противоречила не только моим воззрениям, но и воззрениям партии. В полном согласии с Коллегией Наркомпроса и директивами партии мне пришлось признать крайнюю линию Мейерхольда неприемлемой с точки зрения государственно-административной».

Театр РСФСР-1

Не имея более возможности административно влиять на театры страны, Мейерхольд сосредоточился на непосредственном сценическом воплощении идей «Театрального Октября» в Театре РСФСР-1, созданном им в Москве осенью 1920 года, под который он получил обветшалое неотапливаемое здание бывшего Театра Зона (Зон Игнатий Сергеевич, антрепренёр, владелец театра) на Триумфальной площади.

В состав Театра РСФСР-1 вошли: Вольный театр Б. Неволина и актёры расформированных московских трупп — Нового театра Художественно-просветительного союза рабочих организаций (ХПСРО) под руководством В. М. Бебутова и Государственного показательного театра под управлением М. Ф. Ленина.

Основу труппы составили молодые талантливые **Мария Бабанова, Василий Зайчиков, Михаил Жаров, Игорь Ильинский**. Программными спектаклями «Театрального Октября» на сцене Театра РСФСР-1 стали «героическая драма» Э. Верхарна **«Зори»** и «революционная буффонада» В. Маяковского **«Мистерия-буфф»** (вторая редакция).



Трио Иль - Ба-Зай

Убежденно и страстно участвовал Мейерхольд в создании нового революционного театра. Его созвучные эпохе гражданской войны спектакли-митинги обладали броскостью агитационного плаката и адресовались к широкой народной аудитории; его постановки отметили иллюзорный бытовизм и питались различными формами народного театра. В них органично уживались патетика и гротеск, героическое и буффонадное; нащупывались пути для новых пространственных и обобщенных решений декораций символично-аллегорического и метафорического плана и т. д. Многие ценные находки Мейерхольда тех лет стали своего рода трамплином для дальнейшей работы не только советского, но и прогрессивного зарубежного театра.

Опираясь на опыт народного театра, Вс. Мейерхольд ставит в 1920 году **«Зори»** Э. Верхарна в театре **РСФСР I** в декорациях В. Дмитриева.

Включая в текст пьесы сводки с фронтов гражданской войны, он превращает театр в политическую трибуну, с которой борется за интересы народной власти против белогвардейцев и наемников Антанты. Декорации служили не только игровой площадкой, но своего рода пьедесталом актеру, определяли ритм, динамику и пространственную композицию спектакля.

Мейерхольд видел задачу театра в прямом, открытом, целенаправленном воздействии на зрителя, «завоевании» его, вовлечении в спектакль как соучастника. Такой театр становился в ряд с политическим плакатом и митингом, утверждал единый «фронт» борьбы за «новый мир»-против старого. И против «старого» искусства. Мейерхольд полагал, что новым условиям «психологический» театр, театр «переживания» и «нытья» не отвечает, а потому «На старые театры нужно повесить замок...».

Его театр открывал двери «новому зрителю» буквально: вход на представление «Зорь» - был открытым. Во время спектакля зачитывались телеграммы с фронта. Общение со зрителем продолжалось и на обсуждениях - диспутах после спектаклей.

Мейерхольд стремится к разрушению традиционной сцены-коробки, снятию границы сцена-зрительный зал, актер-зритель, активное действие-«пассивное созерцание».

Одновременно он уходил от показа человеческих характеров на сцене к действующим лицам как представителям социальных групп (классов), то есть как бы к иному масштабу жизнеотношения.



Пьеса казалась ему близкой по содержанию идеям Октябрьской революции: город вымышленной страны осаждён неприятелем, но солдаты направляют оружие против своих командиров, а граждане восстают против своих правителей. В результате единения солдат и народа война между враждующими странами переросла в народное восстание. Постановщики внесли в пьесу многочисленные изменения вплоть до исполнения «Интернационала», приблизив её к «текущему моменту». **Актёры не пользовались париками и гримом**, а находящиеся в зале под видом зрителей их товарищи своей активной реакцией на происходящее на сцене поддерживали атмосферу «революционного митинга».

Мейерхольд использовал нетрадиционные приёмы и средства показа — **перенос действия со сцены в зал и обратно, непосредственное обращение к зрителям с публицистическими, злободневными материалами**. Так, например, во время одного из ноябрьских представлений «Зорь» со сцены было прочитано сообщение о взятии Красной Армией Перекопа, и спектакль пришлось прервать из-за бурной реакции зала. С балконов разбрасывались листовки с революционными лозунгами-призывами. Подчёркнуто примитивные декорации, одноцветные холщёвые костюмы актёров — всё было рассчитано на заполнявшую в те годы зал неискущённую в своём большинстве в искусстве публику. Это был последний спектакль Мейерхольда, который шёл с занавесом. Во всех последующих постановках уже ничто не разделяло сцену и зрительный зал.

Мейерхольд ликовал – представление имело успех: аудитория – солдаты, матросы, комбриги, рабочие - были в восторге.

Правда, это было лишь скромное воплощение мечты мастера. Мейерхольд планировал проект “массового действия” на Ходынском поле на тему “Борьба и победа”, где должны были участвовать 200 кавалеристов, 2 300 человек пехоты, 16 артиллерийских орудий, 5 аэропланов, 10 автопрожекторов, 5 броневиков, танки, мотоциклы, военные оркестры и хоры. Подобные действия были в духе времени. Гигантские мистерии устраивал и великий немецкий режиссер Макс Рейнхардт.

Но торжество Мейерхольда длилось недолго. Через день после премьеры последовал первый жестокий удар по “Театральному Октябрю”. Надежда Крупская в газете “Правда” разнесла мейерхольдовские “Зори” в пух и прах.

Спектакль произвел на супругу Ленина впечатление сумасшедшего дома на подмостках. Она возмущалась:

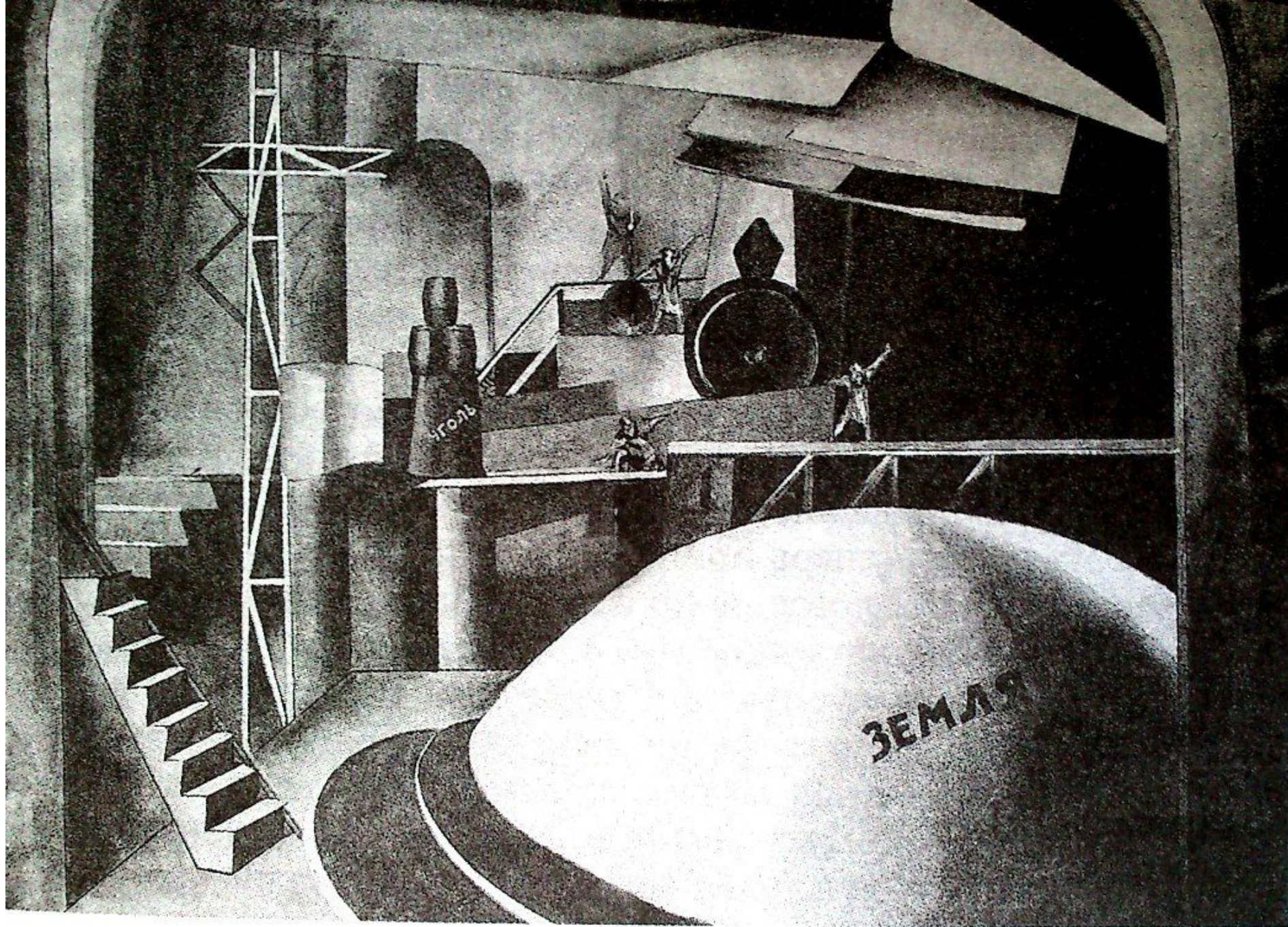
“Что такое? Большой круг из золотой бумаги, доска в воздухе - не то аэроплан, не то доска, которую подвешивают маляры, когда красят дом, какие-то кубы, цилиндры, плоскости... Люди в цилиндрических каких-то одеждах, нарочито грубых и некрасивых, бесстрастно, с каменными лицами выкрикивают стихи Верхарна. “Мартобря” какое-то...”

Крупской, как и многим другим, было невдомек, что это “Мартобря” - рождение нового театрального стиля - **конструктивизма**. В “Зорях” Мейерхольд использовал принцип новейшей живописи – **беспредметность**. Это было шокирующе ново, дразнило и озадачивало зрителя.

Это чувствовал Евгений Вахтангов, пристально следивший за работой Мейерхольда. Он записывает в дневнике: “...думаю о Мейерхольде. Какой гениальный режиссер”.

Следующим после «Зорь» спектаклем Мейерхольда стала **«Мистерия-буфф»** (во второй редакции), выпущенная опять-таки к празднику - к 1 Мая 1921 года. Оформляли спектакль три художника **В.П. Киселев, А.М. Лавинский и В.Л. Храковский**. Макет был выполнен А.М. Лавинским. Декораций в старом смысле не было. То построение, которое предложили художники, уже положено было бы назвать конструкцией. На первом плане буквально у ног зрителей был «земной шар» - полусфера с надписью: земля. За нею – лестницы, помосты, площадки. «Рай» располагался в глубине сцены, под потолком. «Ад» обнаруживался в «бездне», возникавшей при повороте «земли». Действие со сцены перебрасывалось в зал и т. д. «Мистерия-буфф» своей зрительной стороной перекидывала мост к конструктивизму. Пол сцены снят. Сценическое пространство имеет три горизонтальных этажа, разворачивается в глубину и бежит, поднимаясь вверх по параболе. Лестницы, переходы, площадки создают моменты для наиболее рельефной игры актера». Правда, было в этом оформлении и много «декоративного, бутафорского». «Мистерия-буфф» была спектаклем ярким, динамичным, озорным. В действие был включен цирковой номер, оно перебрасывалось в разные места зрительного зала. **Политобозрение соединялось с сатирическим балаганом** и имело успех.

Мейерхольд, по словам А.В. Луначарского, стал *«самой видной фигурой того учения и той практики объединения левизны формальной с левизной политической, которая является весьма интересным и значительным фактором в жизни русского театра».*



*«Мистерия-буфф» В. Маяковского. Эскиз единой установки.
Худ. В. Храковский, А. Лавинский, В. Киселев*

От системы условного театра свершился шаг к театру революционной публицистики. Основы творчества Мейерхольда, в то время можно было свести к следующим **пяти принципам**:

1. Режиссер идет в авангарде строителей революционного искусства, служит **политическим задачам дня** и отвергает аполитичную концепцию «искусство для искусства».

2. Дает агитационные зрелища, **спектакли-митинги**, вовлекает в действие зрителей, устанавливает **единство сцены и зала** и для этого переделывает пьесы в сценарии спектаклей, разрушает сцену-коробку и рампу, опрокидывает условную «четвертую стену» бытового театра с ее «замочной скважиной», заменяет психологический анализ - анализом социальным.

3. **Упрощает и схематизирует вещественное оформление спектакля** – в противовес эстетике ренессансной сцены. Добивается воздействия на зал с помощью средств выразительности, отменяя изобразительность.

4. **Воспитывает актера-агитатора**, который открыто играет свое отношение к образу и ситуациям, прямо обращается к залу, не прячась за грим и костюм персонажа, свободно владеет телом и заменяет психологизм динамикой действия.

5. Образы спектакля – **социальные маски** отражают единство целей политики и игровых средств народного площадного театра (русский ярмарочный балаган, итальянская комедия масок, виды восточного театра).

Мейерхольду агитационный театр быстро наскучил, и он вернулся к своим прежним поискам. Вывеску “Театральный Октябрь” он, однако, не сменил. Уже в **начале 1921** года Мейерхольд ушел с поста заведующего ТЕО, а вскоре был закрыт и “РСФСР 1-й”: дороги Мейерхольда и советской власти в искусстве разошлись, едва успев сойтись.

Красочные спектакли первой половины 1920-х: («Великодушный рогоносец» Кроммелинка, «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина)

Эти спектакли были поставлены в эстетике балагана, карнавала, цирка. В них использовалась новая актеская техника — **биомеханика** - как средство выразительности новой театральной эстетики, по законам которой путь к образу и к чувству надо начинать не с переживания, а с движения.

Тело актера должно стать для него идеальным механизмом, для этого разрабатываются специальные тренировки («пощечины», прыжки, «лошадь и всадник», «пирамиды»), требующие не только индивидуальной тренированности, но и слаженных действий в группе. Новой эстетике соответствовала сцена, на которой выстраивалась конструктивистская установка. Театральные костюмы заменила прозодежда.

Практически идея прозодежды была реализована на театральной сцене в качестве прозодежды актера, предложенной Л. Поповой в спектакле Театра им. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» (апрель 1921г.), а также костюмов для других спектаклей этого театра — проекты В. Степановой для спектакля «Смерть Тарелкина» (ноябрь 1922г.), образцы нового бытового костюма А. Родченко для спектаклей «Клоп» и «Инга» (1929г.).



Прозодежда
актера № 6

к спектаклю
«Великодушный
рогоносец».
1922.



Л. Попова. Эскиз костюма

"Прозодежда актёра № 5". 1921.



Эскиз костюма пристава Тарелкина
к спектаклю «Смерть Тарелкина». 1922.



В.Ф. Степанова. Афиша спектакля
"Смерть Тарелкина". 1922.

«Великодушный рогоносец» Кроммелинк



Этот фарс – пикантная история бельгийского драматурга про мельника и поэта Брюно, безумно страдающего от беспричинной ревности к жене.

У Мейерхольда пьеса утратила и скабрёзность, и неврастеничность. Щекотливые ситуации пьесы нейтрализовала пародийная утрировка, игра вне текста; фарс превращался в **трагифарс**, оборачивался драмой преувеличенных чувств.

Актеры говорили **белым голосом**, выражая эмоцию лишь модуляциями его; столь же элементарными и физиологически прозрачными были жесты и движения. Зритель получал конденсированный и очищенный образ эмоции и мысли, до странности убедительный.

Благодаря найденному тону, Мейерхольд превратил пошлый психологический фарс (каким пьеса угадывается в литературном разрезе) в истинную трагедию. Под оболочкой буффонады выступают, в ритмическом нарастании, образы, ужасающие обнаженной правдивостью.

Изначально пьеса репетировалась в спортивном зале. Может быть, именно это обстоятельство привело режиссера и художника к созданию внесценической установки, которую можно было поставить как внутри коробки, так и на улице.

Вот как описывает эту установку А. Гвоздев:

«Сцена (...) была обнажена, и сырая кирпичная стена служила задним фоном взамен прежних живописных полотен-задников. Конструкция, помещенная на сценической площадке, без рампы и занавеса, была составлена из «работающих» частей: лестницы, ската, площадок, двух вертящихся вокруг своей оси дверей и открывающихся решеток (...). Позади кружились два колеса и мельничные крылья, в момент нарастания действия усиливавших свое движение (...).

На новом станке впервые появился и новый актер, скинувший декоративный наряд старого театра и одевший костюм специально для него приспособленный, знаменитую прозодежду – синюю рабочую блузу, одинаковую для мужчин и женщин. Игра велась без грима, всем телом, освобожденным биомеханикой Мейерхольда».

1972

МАСТЕРСК. МЕЙЕРХОЛЬДА

ВЕЛИКОДУШНЫЙ

КРОМЕЛИНК

ДЕТСКОГО ГОРОДА

САЖ

АРШ.



УСТАНОВКА

А ПОПОВА

А вот на какие мысли этот спектакль Мейерхольда натолкнул критика М. Загорского:

«Представьте себе театр эдак лет через десять. (...) Вот перед вами некий спектакль передвижной труппы. (...) В мастерских такого-то и такого-то режиссера строится некое скелетообразное сооружение, легко переносимое с места на место и обладающее десятком площадок, спусков, переходов, лестниц, катков.

Втыкаете штепсель – и все приходит в движение: двери открываются и закрываются, лестницы ходят под ногами, какие-то огромные круги вращаются с ужасающей быстротой, катки отбрасывают от себя все, что к ним прикасается. (...) И по всему этому фантастическому сооружению, по всей этой театральной машине снуют, шествуют, бегают, кувыркаются (...) десятки и сотни комедиантов. (...) Что разыгрывают эти люди на этой машине, которая уже и не машина (...), а некий живой организм? Не знаю. Сегодня, может быть, политическое обозрение, завтра – трагедию, а послезавтра – какой-нибудь фарс или пантомиму. (...)

Важнее другое: эта машина (...) и будет единственным театром нашего будущего, тем театром, который впервые преодолевает реальность реальностью же. Но взятый в ее нейтральнейших и заново сконструированных элементах».

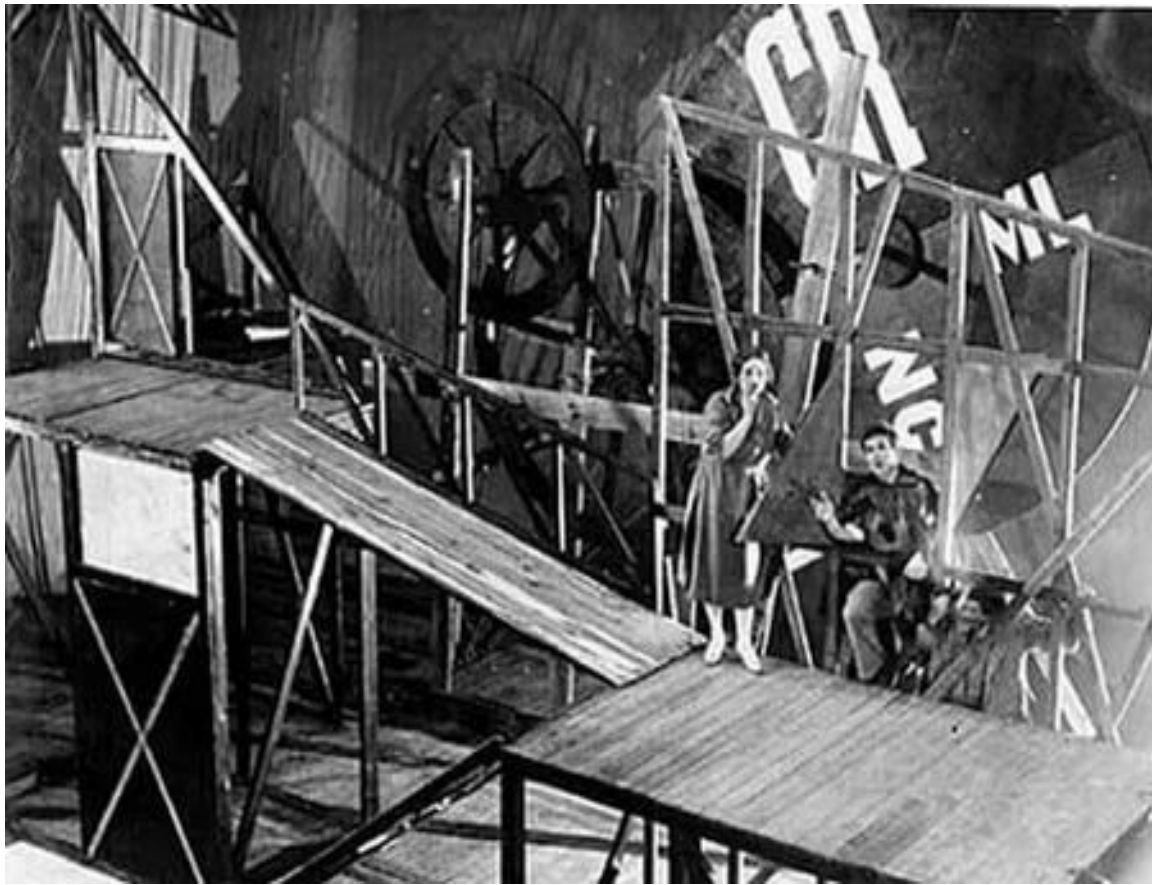
Актеры были помещены в пространство наклонных плоскостей, и их движения сразу приобрели скульптурность и выразительность пластического рисунка, что повлекло особое внимание к подаче реплик и к четкости интонаций.

На первый план выдвинулось подчеркнутое актерское ремесло, профессионализм и согласованное мастерство. **Актерская игра в этом спектакле впервые основывалась на принципах биомеханики:** «Отброшен жестикулятивный мусор, ищется простейший, экономичнейший, бьющий в цель жест».

В актерской биомеханике Мейерхольд также акцентировал конструктивистский подход в искусстве сцены:

точность движений, «экономия выразительных средств», скорость «реализации задания», «стремление достигнуть максимальной продукции» — «Тейлоризация театра даст возможность в 1 час сыграть столько, сколько сейчас мы можем дать в 4 часа».





Т.е. У Мейерхольда уже с 20-х гг. возникают структуры, где 1 актер может играть одно, второй — другое, но от этого возникает приращение смысла, работающее на режиссерский замысел.

В спектакле Мейерхольда торжествовал молодой актер Игорь Ильинский, который ставил рекорды в головокружительных переходах от безумств — к лирике, от буффонады — к трагедии.

Критик А.Гвоздев пишет статью «ИльБаЗай»: три персонажа — Брюно (И.Ильинский), Стелла (М.Бабанова) и Эстрюго (В. Зайчиков) втроем играют трехчастный, трехтельный персонаж, их игра согласована и представляет собой единый образ, который невозможен без единой авторской воли.

Брюно внутренне раздвоен (он и Отелло, и Яго). Это он проецирует своего двойника на Эстрюго., которому необходим двойник, выводится во внешний план за счет игры Ильинского и Зайчикова. Стелла задает лирический голос.

В том же 1922 году Мейерхольдом в театре Гитиса была поставлена пьеса Сухово-Кобылина **«Смерть Тарелкина»**.

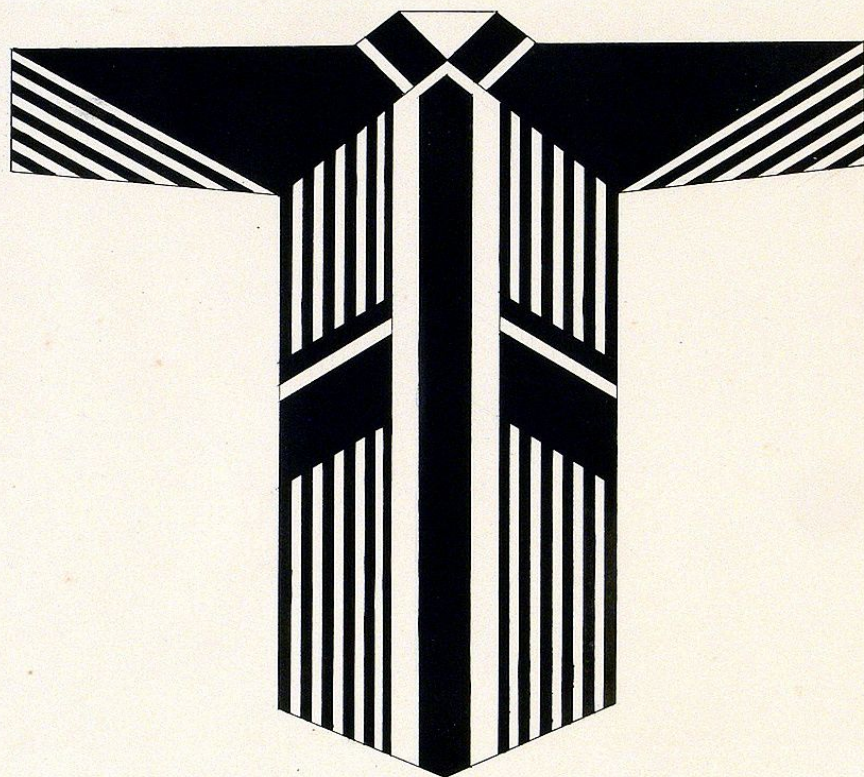
Режиссером-лаборантом при Мейерхольде состоял **Сергей Эйзенштейн**. Ставя «Смерть Тарелкина», Мейерхольд и Эйзенштейн доводили до предела поиски в сфере **биомеханики и конструктивизма**.



Спектакль «Смерть Тарелкина» обладал единым режиссерским сюжетом, который распадался на две параллельные линии подобно тому как в сценическом образе сосуществовали роль и игравший ее актер.

Первая линия сюжета была связана с **режиссерской интерпретацией пьесы** Сухово-Кобылина, **вторая** — с **балаганно-цирковой эксцентриадой**, в том числе и с эксцентриадой отдельного образа (в приведенном примере исполнитель роли Тарелкина строил ее на переходах от включенности в структуру постановки через маску роли — к прямому контакту с публикой через собственную актерскую маску, например через маску озорника; тех и других масок могло быть несколько — не было лишь, согласно эксцентрической лексике, единого центра образа).

Мейерхольда неизменно волновала тема смерти и противостояния героя судьбе; нашел он ее и в пьесе Сухово-Кобылина: вызов бросался основам бытия. Метафизический бунт Тарелкина виделся Мейерхольду вариацией другой темы — **темы игры и «передергивания»**, пронизывающей в качестве лейтмотива все творчество режиссера, а сам Тарелкин неожиданно становился в ряд излюбленных героев — таких, как Дон-Жуан, Арбенин, Кречинский, Самозванец, Герман. Тарелкин «много на себя берет», делая попытку обернуть законы жизни и смерти в свою пользу. Однако умерший, но живой Копылов почти буквально хватается за горло живого, но умершего Тарелкина. Трагедия оборачивается балаганом, «форма создает для себя содержание».



ТАРЕЛКИН

Ваули

Прежде всего — в способе существования актера.

Реально на сцене присутствовал только он, а персонажи пьесы Сухово-Кобылина вели вполне призрачное существование, по воле режиссера то проглядывая за манипуляциями исполнителей, то исчезая бесследно.

Той же цели должны были служить незагримированность лиц и прозодежда — они подчеркивали главную тему спектакля — тотальное оборотничество, разворачивая в сценическую метафору реплику Тарелкина: «... какая пустыня; людей нет — все демоны...» В манере актерской игры наглядно видны две ветви одного сюжета, причем первая, драматическая линия реализовалась через вторую, эксцентрическую.



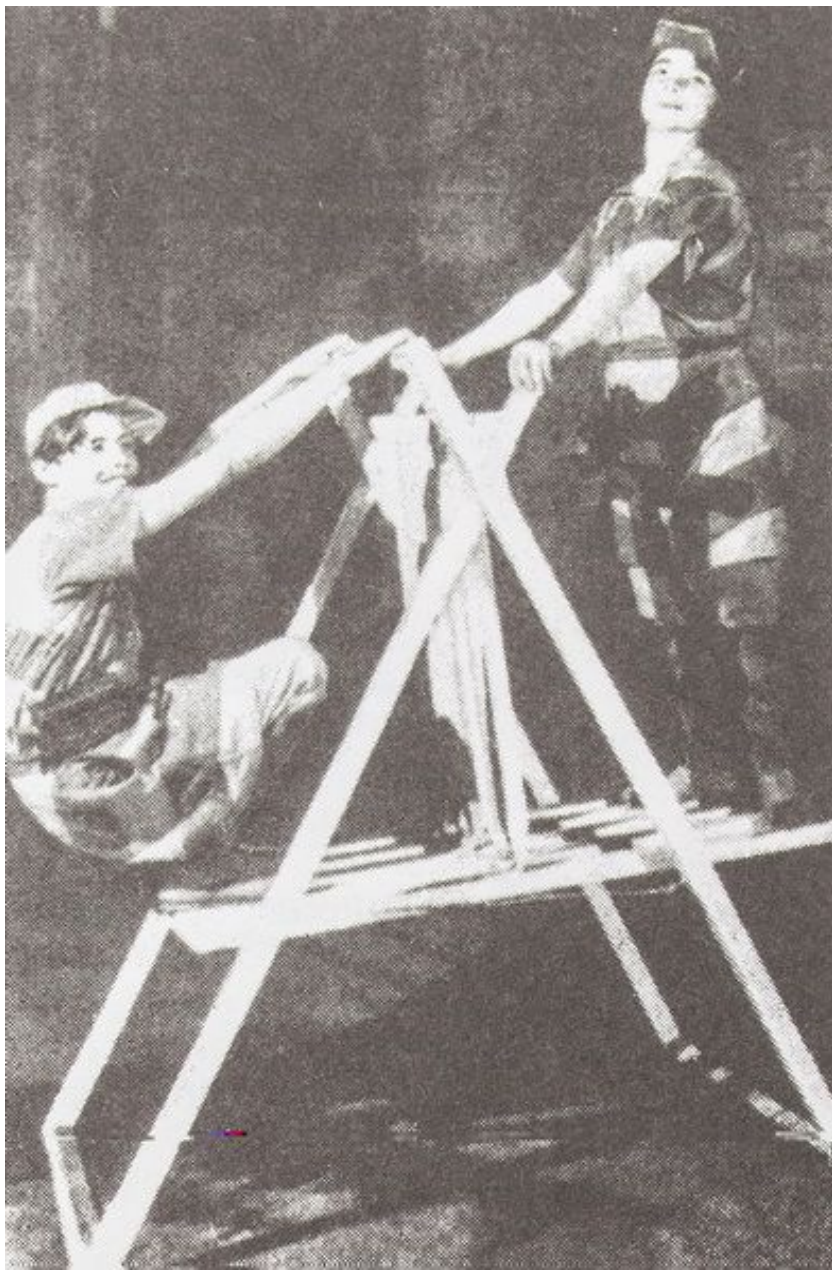
Мейерхольд искал адекватного сценического выражения Невыразимому. И главная функция «аппаратов для игры» сценографа **Варвары Степановой** в «Смерти Тарелкина» — сюжетообразующая. Они должны были выявить тему тотального оборотничества на предметном уровне: окружающий человека мир в пространстве спектакля оказывался столь зыбким и эфемерным, что предательским характером обладали самые обыкновенные вещи: из бутылок нельзя было пить, на стульях невозможно сидеть, они «заряжены» и стреляют и т. д.

Постановка была реализована в стиле балагана. Единая обстановка разбита на ряд отдельных «аппаратов для игры». Самый эффектный из них — **«мясорубка»** - применялся для сцен в полицейском участке. Это была деревянная клетка на колесах, состоящая из 2 секций: сзади — лестница, вверху — люк, в центре — барабан (колесо как у белки), во второй секции — зарешетчатое пространство.

Создавалась метафора: полиция делает из людей фарш. Обыграть это в спектакле согласился только М.Жаров (мадам Брандыхлыстова).



gettyimages®
Heritage Images



Н. Охлопков (Качала), М. Жаров (Брандахлыстова). «Смерть Тарелкина». 1922 г.

Мейерхольд переходя к прозодежде, то есть к театральному костюму, как к таковому, не мог иметь в виду зрителя массового, потому что лишал его значительной доли информации, которая считывается публикой по традиционному облачению героя. Задача режиссера была принципиально иная. Отказ от привычных декораций, костюма, грима и т. д. служил характерной для авангарда цели «обнажения приема».

«Великодушный рогоносец» и **«Смерть Тарелкина»** стали в творчестве Мейерхольда своеобразным аналогом «Черного квадрата» К. Малевича, выявив предел возможного «демонтажа» театра.

Эти два спектакля обнаружили краеугольный камень **театрального конструктивизма**, в качестве которого выступил действующий человек — актер.

Эксцентрический способ существования **актера** в роли определен **трагикомическим жанром** спектакля.

Эксцентрическое как вывихнутость мироустройства, как разорванность связи времен непосредственно соотносится с трагическим.

ГИТИС
МАСТЕРСКАЯ
ВСЕВОЛОДА
МЕЙЕРХОЛЬДА
ПРЕМЬЕРА

НОЯБРЬ
24
ПЯТНИЦА

ВСЕВОЛОД
МЕЙЕРХОЛЬД
ПОКАЗЫВАЕТ СВОЮ
НОВУЮ ПРОИЗВОДСТВЕННУЮ
РАБОТУ:

Б. САДОВАЯ, 20.

Коведия-шутка в 3-х действиях, соч. Сухои-Кобылина.

СМЕРТЬ
ТАРЕЛКИНА.

— Нач. в 8 —
БИЛЕТЫ В КАССЕ С 12.

Создатель
ВС. МЕЙЕРХОЛЬД.
Лауреат ст. Макашиной и Сталинской
Конструктор **В. Ф. ОТЕПАНОВА.**

Эскизы афиши
исполнил
Вс. Мейерхольд.

Билеты, выданные на 24-е, действительны на 24-е. Гл. администратор **А. ЛЮБИМОВ.**



В 1923 году у Мейерхольда юбилей: 25 лет актерской и 20 лет режиссерской деятельности. Он получает звание «Народный артист республики» (всего им были удостоены в эти годы 14 человек: Станиславский, Немирович-Данченко, Таиров, Южин, Ермола и др.).

Мейерхольд получает возможность организовать свой театр — **ТИМ** (театр имени Мейерхольда) (1923-1926), а с 1926 по 1938 — **ГОСТИМ**. До 1926 года театр существует как товарищество на паях, после становится государственным.

Открывается театр спектаклем **«Земля дыбом»** (по пьесе Мартине «Ночь»). Экспрессионистская пьеса, действие — во времена 1 мировой войны. Это последний спектакль, который оформляла Л.Попова. Сценография: монтаж реальных вещей, используемых на войне, композиции из арторудий.

Через зрительный зал вела дорога, по ней на сцену шли солдаты, ехали машины, мотоциклисты (на др. основе используется принцип «дороги цветов», подчеркивающий условность действия).

Спектакль был посвящен Красной Армии и первому красноармейцу Льву Троцкому (это потом Мейерхольду припомнят в 1939 году).

В этом спектакле режиссер и художник полностью отказываются от придуманных форм и построений. Они работают только с реально существующими вещами и предметами, которые не строятся заново, а просто привносятся на сцену. Исключения допускались лишь в тех случаях, когда предмет очень тяжел и сценическая площадка не может выдержать его веса. По этой причине подъемный кран и аэропланы были заменены их точными копиями. Вот что говорил об оформлении этого спектакля сам Мейерхольд: «Оборудование вещественного оформления спектакля в связи с основным намерением режиссуры строится вне всяких эстетических и театральных ухищрений. Главное внимание художника-конструктивиста обращается на производственную сторону применяемых на сцене вещей».

Таково было режиссерское задание Мейерхольда. А вот взгляд на этот спектакль непосредственного исполнителя воли постановщика, его ученика Э. П. Гарина:

«Мейерхольд нашел для этого спектакля особое решение, новый способ выразительности. Он вывел на сцену настоящие подлинные предметы, но вещи не из быта, а из арсенала военной техники (...) И вещь, предмет стали поэтическим укрупнением, суровость и грубость фактуры получили эстетическое звучание.

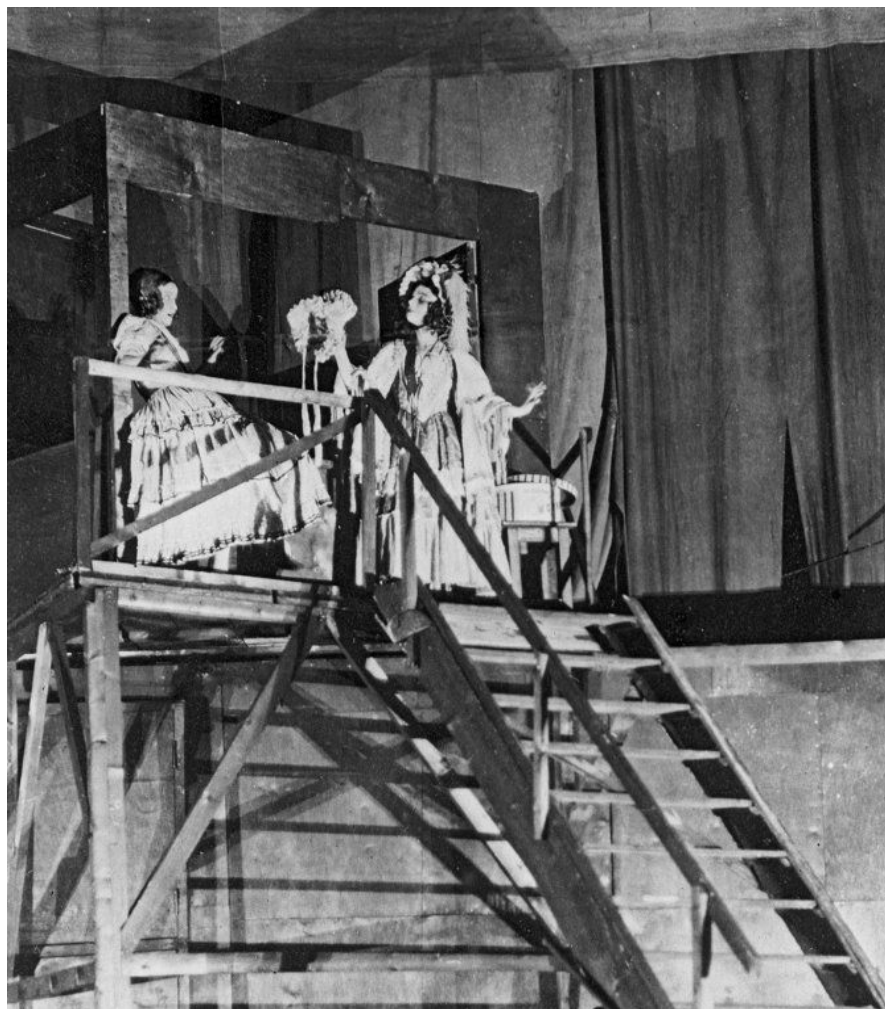
На сцену в «Земле дыбом» выезжали грузовики, выносились ружья, выкатывались пулеметы. Все в этом спектакле становилось искусством».

Читатель должен понимать, что речь идет не о натуралистическом театре, а о том, как театр условный может использовать отдельно взятую реальную вещь и какую



«Земля дыбом»

Руководство **Театром Революции (1922-1924)** /сейчас это тетар им. Маяковского/. Свою работу в ТиМе Мейерхольд рассматривает как лабораторию, искания, а театр революции — площадка для разовых постановок (использование найденных и зафиксированных приемов). Таких постановок было две: в 1923 году - «Доходное место» (худ. В.Шестаков) и «Озеро Люль» (по пьесе Ал.Файко, худ. В.Шестаков).

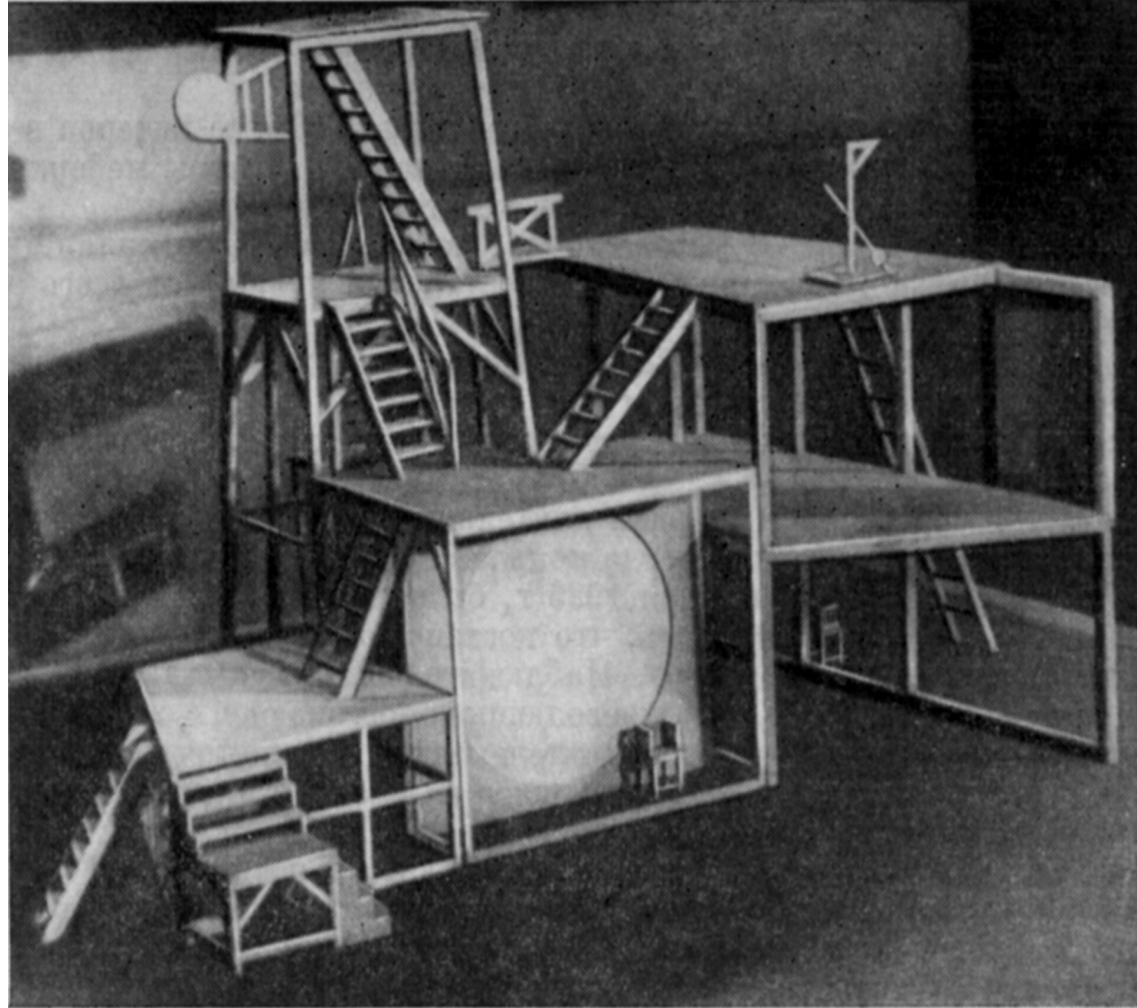


«Доходное место» А.Н. Островского. Возвращение исторического костюма, но усиление остросовременного, социального гротеска.

Мейерхольд в 1923 году, когда в СССР вместе с НЭПом воцарился культ буржуазности и вещиизма, убрал из постановки «Доходного места» декорацию и мебель — неизменную атрибутику бытовой драмы. Эпоха Островского дана была в костюмах и в подборе редких предметов, что создавало **эффект «остранения»** на фоне условных кубов, галерей и лестниц. Такое противопоставление было разлито в воздухе разворошенного революцией быта, взбодренного коротким пиром на фоне аскезы — чумы военного коммунизма.



"Доходное место" Мейерхольд построил в стиле **"фантастического реализма"** - он увидел в пьесе Островского не бытовую комедию, а романтическую драму, рассказывающую о трагической судьбе двух влюбленных - Жадова и Полины. Людей с чистым сердцем и светлыми мечтаниями, но обреченных на нравственную гибель в холодном и рассудочном мире мещан, плутов, растлителей. Но спектакль завершала финальная сцена, в которой именно этот мир стяжателей рушился. За этой катастрофой просвечивала гибель всей старой России - так тема современности настигала пьесу Островского. И с разрушением этого мира у героев появлялась надежда. Весь спектакль был построен на контрасте тонов - один из них (темный) представлял образы чиновников и мещан, другой (светлый) - лирические образы главных героев. Полина у Бабановой выростала в прекрасный поэтический образ. Искренность, открытость и щедрость сердца пленяли публику в бабановской героине.



ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ
МОСК. СОВ. РАБ., КР. и КР. ДЕП.
Улиц Горького, 8. (Телеф. Невский 263) Тел. 1-21-05.

8^{го} НОЯБРЯ А. ФАЙКО 1923 Г.

ОЗЕРО ЛЮЛЬ

В С А К Т А Х
М Е Л О Д Р А М А Х

УЧАСТВУЮТ:
Григорий — Гринь, Баданова — Мила, Прокорская — Набрава, Лопат — Боб, Горюнов — Чирок, Неделева — Буландинская, Билкин — Буландинский младший, Мартаева — Маргарита, Терешинская — Юлия, Рухомская — Риза Юсуповна, Соболева — Софья, Васильева — Юля, Зюкова — Фан Курис, Стороженский — Гарик, Александров — Александр, Миллер — Митя, Митякова — Валентина, Лагунова — Управляющий складом, Савельев — Дмитрий из школы, Реннигсбург — Оскар, Гайдаров 2-й — Маркус, Пельцер — Сидорок, Бруна — Аня, Лисицкая — Рубинская, Шаповалов — Александр, Мичурин — Лия, Шингарев — Арнольд, Ковальский — Юлий, Шендерович — Тарас, Писаревский — Виктор, Демков — Демков, Рубинская — Рубинская, Басин — Валентин, Галкина — Анна, Харламова — Валентина, Мухоморова — Анна, Глазунова — Сидорова, Савельева — Софья, Шендерович — Валентин и другие.

ПОСТАНОВКА:
В. МЕЙЕРХОЛЬД — ОБЩЕЕ РУКОВОДСТВО
А. РОММ — РЕЖИССУРА
В. УСПЕНСКИЙ — МАССОВЫЕ СЦЕНЫ
В. ШЕСТАКОВ — ОФОРМЛЕНИЕ
И. И. ПОПОВ — МУЗЫКАЛЬНАЯ ЧАСТЬ

Н О Я В Р Я **РЕПЕРТУАР:** **Н О Я В Р Я**
6-го Вторник **СПЕКТАКЛЯ НЕТ.** 9-го Пятница **ОЗЕРО ЛЮЛЬ.**
7-го Среда Бесплатный спектакль для рабочих организаций. 10-го Суббота **ДОХОДНОЕ МЕСТО**
8-го Четверг **ОЗЕРО ЛЮЛЬ** (в 14 раз). 11-го Воскресенье **ОЗЕРО ЛЮЛЬ.**

Оформительский руководитель и постановщик постановки член Наркома Армии Революции **ВС. МЕЙЕРХОЛЬД.**

Начало спектаклей **ровно в 8 час. веч.**
Цены местам от **70 руб.**

Велико Москвитинский театр в театральном деле не имеет себе равных.
Велико Москвитинский театр в театральном деле не имеет себе равных.
Велико Москвитинский театр в театральном деле не имеет себе равных.

«Озеро Люль» (1923) - сценически эффектная пьеса с детективным сюжетом, действие которой происходит в абстрактной стране, — со множеством иронических намёков на капиталистов и революционеров.

«Д. Е.(Даешь Европу!)». Премьера 15 июня 1924 года

Текст по И. Эренбургу, Б. Киллерману, П. Ампу, Э. Синклеру. Оформление И. Шелеянова по разработкам Вс. Мейерхольда

Американские капиталисты задумали разрушить Европу и для этого организовали специальный «Трест Д. Е.», которому удалось покорить весь континент за исключением территории Советского Союза, где в это время совместно с Коминтерном была создана под видом «Радио-треста СССР» организация для постройки туннеля между Ленинградом и Нью-Йорком. И в то время, когда «Трест Д. Е.» готов был торжествовать свою победу, прошедшая по этому туннелю Красная Армия вместе с американским пролетариатом захватывает Нью-Йорк.

По ходу пьесы показывалась ущербная, бездуховная жизнь американских миллиардеров, борьба во французском парламенте между фашистами и коммунистами, каннибальские нравы английского парламента, где в голодном помутнении один из лордов съедал другого, сатирическая картина вечера у польского президента, разлагающие танцы загнивающей буржуазии в берлинском кафе и прочие отрицательные явления капитализма. В противовес этому демонстрировалась яркая жизнь в СССР, где в клубе «Красный маяк» молодые спортсмены занимались жизнеутверждающими упражнениями, где с песнями проходили строем матросы и красноармейцы. Постановка была разработана с таким расчётом, что все эпизоды, происходящие в СССР, были выдержаны в бодрых, мажорных тонах в противоположность зарубежным эпизодам, показывающим упадок буржуазии, которая варится в соку фокстротов, джаз-бандов, биржевой игры и т. п.

Однако наиболее необычным, интересным и плодотворным явилось то, что в основу спектакля Мейерхольд положил так называемые «**движущиеся заборы**» (которые своим движением выявляли динамику развития действия пьесы).

Бесчисленные картины спектакля, развёртывающиеся в разных концах света, шли с помощью одних и тех же комбинируемых плоскостей,двигающихся на роликах.

Две движущиеся плоскости, опущенный электрический фонарь и режиссёрская будка, оклеенная реальными афишами, давали ощущение городской улицы.

Щиты, выстраиваясь то углами, то в ряд, то параллельно друг другу, мгновенно превращали пространство: из улицы — в трансатлантический пароход, из парохода — в шахту, в кафе, в парламент, во внутренность туннеля и в коридоры Совнаркома. Быстро меняя место действия, следуя за погоней актёров, стены эти доводили стремительность спектакля до бешеного, пляшущего темпа.



К диалогу непременно прибавлялись гигантские шаги, качание на качелях, гам, выстрелы, взрывы, игра света, резкая музыка, прыные эстрадные танцы. В области актёрской игры был осуществлён новый **приём трансформации**, который давал возможность одному актёру исполнять одновременно несколько ролей.

Э. Гарин в одном из первых эпизодов играл семь ролей, И. Ильинский (тоже в одном эпизоде) — четыре, М. Жаров — три. В общем, в пьесе при участии 15 основных актёров на сцене появлялось более 60 персонажей. Трансформация осуществлялась при помощи специальных костюмов, а руководил ею известный в то время и единственный тогда в России трансформатор Кронкарди.

Для придания спектаклю остроагитационного характера широко использовал Мейерхольд возможности **агитэкранов**. Один из них, расположенный над сценой, содержал названия эпизодов и общие лозунги к действию пьесы, а на двух боковых появлялись телеграммы борющихся трестов и карты, показывающие их работу.

Премьера спектакля по пьесе Островского **«Лес»**, 1924. Рождение театра «социальной маски» – перенесение действия в неповскую Москву, деление персонажей на два лагеря: эксплуататоров и честных тружеников. Блеск режиссерской фантазии, путь «обнажения приема» (Б. Зингерман), использование средств различных искусств: цирка, кино, клоунады.

Постановка была буквально начинена режиссёрскими новшествами и изобретениями. Это был ответ вождя «левого театра» на лозунг Луначарского «Назад к Островскому!».

Режиссёр переводил «Лес» в плоскость **острой политической сатиры**; «с ошеломляющей и весёлой издёвкой» (Б. Алперс) театр показывал персонажи тогда ещё близкого прошлого.

В агитационно-сатирическом пафосе спектакля вдруг возникала трогательная лирическая нота: знаменитая любовная сцена «Леса» — свидание Аксюши и Петра под меланхолическую музыку «Кирпичиков» на гармошке.

ЛЕС
А.И.
ОСТРОВСКОГО



Подобно Шекспиру, без всякого смущения переписывавшему чужие сюжеты, Мейерхольд подошел к пьесе Островского как к материалу для драматизации. Всякий пиетет перед классическим наследием был отброшен.

Режиссер становился автором спектакля; его своеволие, основанное на ответственности за все представление в целом, не допускало существования каких-либо табу.

Пьеса признавалась одним из элементов спектакля — важным, но одним из многих, каждый из которых требовал свободного и непредвзятого подхода постановщика.

Спектакль был построен Мейерхольдом по присущему площадному действу принципу открытой, без полутонов, оппозиционности структурных элементов.

Мир этого **балаганного зрелища** предстал перед публикой разделенным надвое: подобно всем народным комедиям прошлого — будь то паллиата или Commedia dell'Arte — на подмостках существовали (именно существовали, активно играя свои роли) **два четких места действия: дом Гурмыжской и Дорога.**

ТЕАТР ИМЕНИ
В.С.
МЕЙЕРХОЛЬДА

Я Н В А Р Я
19
20

ПРЕМЬЕРА

ЛЕС

Спектакль в 3 действиях, продолжительность 135 минут, 3 акта.

РОЛИ И ИХ ИСПОЛНИТЕЛИ:

Гурмыжская — ТИШКОВА, Бабкина — ПАРЬЕВ, Басмакина — ЗАХВА, Бабка — НАРАБАНОВ, Отец Клеопы — ОСТАПЕНКО, Валентин — КОЗЛОВ.	Петр — РЕНКОВА, Василиса — МУЗЫ, Сысый — ИЛЬМИНОВ, Александр — ЗАХВА РАК, Отец — НОВАКОВ, Сестра — СИБИРИК.	Клеопы — УВАРОВА, Дядя — ДИКИ, Маслоцов — ПАНЮТИН, Труба — СОКОЛОВ, Тя — ПОЛИНСКИЙ, Пестель — ГОРДИ, Дядька — Земляк — КОЗЛОВ, Дорога — ГАБРИЕЛЬ.
--	--	---

Постановщик НАРОДНЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ
В.С. МЕЙЕРХОЛЬД.

Режиссер-ассистент: З. ВИН, В. ФЕДОРОВ (редакция оформления: Н. ЭНЖ).

Ведьма — ЦЕПЕРОВИЧ и ШЕЛЮНОВ, Хор под управлением КУХОВА, Медвежий хор под управлением ЛУЖИЦКОГО, Оркестр под управлением АНТОНОВА, Гармоника — МАКАРОВ, Флейта — ДЕНЮЖИЦКИЙ.	Костюмы — НАЗАРОВА, Музыка — БЕЛЖАНОВИЧ, Перевод — ШИШАНОВА, Сценарий — ГОЛДЕНКО, Сценография — ПЕТРОВИЧ, Бутафория — НЕЗВИЖИЦКИЙ, Звукорежиссер — ВОЛОДИН.
--	--

НАЧАЛО СПЕКТАКЛЯ В 8 ЧАС ВЕЧ. Начало работы в 1, 3 час. дня и в 6—9 час. вечера.

Премьера Совета Труда и Кооперации Театра В.С. МЕЙЕРХОЛЬДА И ЗНАМЕНАТОРА Н. ЛОЖИНА.

Превращение одного из домов в **дорогу** предельно подчеркивало их абсолютную противоположность друг другу. Изыщная парабола уходящего вдаль и ввысь моста, легко парящего над стоячим бытием усадьбы Пеньки, становилась обиталищем воли, пространством той свободы, которой не ведали домочадцы помещицы Гурмыжской.

В отличие от «Великодушного рогоносца», «Лес» стал зрелищем необычайно ярким, даже крикливым, раскрашенным в бьющие по глазам тона. На фоне принципиально бесцветной установки буйствовали желтые, красные, зеленые, золотые и синие, черные и белые, в невообразимых сочетаниях сплетающиеся между собой цветные пятна костюмов и париков, по интенсивности зрительного воздействия подобные залповой пальбе. Какофония красок буквально обжигала глаза – но... видевшие спектакль, тем не менее, почти единодушно писали о его **красоте**.





Огненный, «страстный» парик Гурмыжской, красная баранья шевелюра и борода Восмибратова, золотая, из елочной канители, растительность Милонова, зеленые (первоначально замышлялось сделать их из водорослей) волосы Буланова должны были с первых же минут действия свидетельствовать о похотливости или тупом упрямстве, пошлом «благолепии» или молодой, да ранней скользкости их обладателей.

Ту же функцию исполняли романтический плащ Несчастливцева и аркашкина поганая шляпчонка да на всю жизнь запомнившиеся зрителям клетчатые его порты.

Текст пьесы был разбит на **33 эпизода** (предварявшие спектакль заметки в «Правде» и «Зрелищах» называли большее число эпизодов — 36 и даже 37). Каждому из эпизодов режиссер дал свое название. На премьере эпизоды шли в следующем порядке:

Часть первая. 1. По шпалам; 2. Тайнственная записка; 3. Дитя природы, взлелеянное несчастьем; 4. Алексис — ветреный мальчик; 5. Хлеб да вода — актерская еда; 6. Три добрых дела разом; 7. Аркашка и курский губернатор; 8. Отец Евгений и его программа-максимум; 9. И у них биомеханика; 10. Нотариальная контора; 11. Аркашка против мещанства; 12. Светская дама и девочка с улицы; 13. Беспаспортный; 14. Невеста без приданого.

Часть вторая. 15. Педикюр; 16. Сон в руку; 17. Аркашка-куплетист; 18. Ум практический; 19. Обьегоривает и молится, молится и обьегоривает; 20. «Пеньки дыбом»; 21. «Люди мешают, люди, которые власть имеют»; 22. Нашла коса на камень; 23. Лунная соната; 24. Между жизнью и смертью; 25. Собирая цветы...; 26. В золотой клетке; 27. Актриса нашлась.

Часть третья. 28. Будущий земский начальник; 29. Алексис готовится к балу; 30. «Если бы было близко, то не было бы далеко, а если далеко, то, значит, не близко»; 31. Сцена из «Пиковой дамы»; 32. Жених под столом; 33. Дон Кихот, или «Пеньки дыбом» еще раз.

Подход Мейерхольда к тому, что спустя десятилетия стали именовать "деконструкцией" текста, состоял в целой серии приемов:

- разбивка на эпизоды,
- динамизация композиции,
- монтаж аттракционов,
- введение элементов кино и т. д.

В сценической структуре "Леса" **пространство, как и сама конструкция, были разными способами метафоризированы.** Это катание на гиганских шагах Аксюши и Петра в 14 эпизоде, когда цена "превращает мечты забытого человека о победе почти в реальное луташёвство. Прыжки со словами Казань-Саратов-Самара в театральном плане равны самому путешествию.

В "Лесе" Мейерхольд впервые разработал **принцип игры с вещью** как важнейшую смысловую характеристику персонажа. Через игру с вещью он выявлял то, что называется динамическим, действенным содержанием эпизода. Это эпизоды взвешивания белья при разговоре Аксюши и Буланова, беседа Аксюши и Гурмыжской, в которой Аксюша скалкой катала белье и стучала по столу, разговор Счасливцева и Улиты на качелях. Простейшим игровым приемом, близким к духу народного балагана, Мейерхольд одушевляет любой предмет, подчиняет его всей пластика-смысловой партитуре.

В статье **«Искусство актера и техника создания "социальной маски" Б. Алперс** определил подход Мейерхольда к актеру и к человеку на сцене как **искусство социальной маски.**

Однако "театр маски" гораздо хуже того, что пытался делать Мейерхольд. Как писал М. Чехов, "Для него не было персонажа или характера и только... Для него существовали только типы, даже больше чем типы, - это были какие-то искаженные олицетворения человеческого характера".

Пропагандистские маски "Леса" - помещица, поп и т.д. - отступали перед метафорами человеческих страстей и пороков, которые скрывались за этими масками, это был режиссерский и актерский анализ страсти как таковой. **Мейерхольд строил общую актерскую композицию на контрасте того, что стало маской, застыло и окостенелой того, что живо и сохраняет человеческое лицо.**

Масочность образов «Леса» была не сгущенным выражением их социальной зловредности, а помогала актерам, не создавая психологически цельных характеров, показывать в игре черты своих героев, а при надобности, — **остранять образ**, становиться собой, как бы надевая и снимая на глазах у зрителей приметы театрального лицедейства.

«Лес» выдержал тысячу триста двадцать восемь представлений и неизменно шёл при переполненном зале. Главной удачей спектакля Всеволод Эмильевич считал Аксюшу в исполнении **Зинаиды Райх**. Она пришла в мастерскую Мейерхольда осенью 1921 года. В Зинаиду Николаевну режиссёр влюбился с первого взгляда, хотя был старше её на двадцать лет.





«Учитель Бубус» А. Файко



Учитель Бубус. Комедия в 3-х актах
Алексея Файко.
Москва, 1925

ТЕАТР ИМЕНИ
ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА
ТВЕРСКАЯ, ТРИУМФАЛЬНАЯ ПЛ. 20. Тел. 3-63-01. ТРАМВАЙ: 1, 5, 6, 13, 25 и 6.

ЯНВАРЬ:
Б 29, 30, 31 ФЕВРАЛЬ **С**

УЧАСТВУЮТ:
ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ
(Бубус).
Зинаида РАЙХ
(Стефка).
Б. ЗАХАВА
(Барфоломей Ван Канпердаф).
В. ЯХОНТОВ
(Барон Теша Фейервадер).
Н. ОХЛОПКОВ
(Генерал Берковец).
М. КОРЕНЕВ
(Пастор Эссерлих).
М. КИРИЛЛОВ
(Валентик).

УЧАСТВУЮТ:
В. РЕМИЗОВА
(Баба).
М. БАБАНОВА
(Тетя).
Т. ИЛЬИНСКАЯ
(Таня).
Е. БЕНГИС
(Ксанти).
В. ЗАЙЧИКОВ
(Министр индустрии и искусства).
А. ТЕМЕРИН
(Министр без портфеля).
М. ЖАРОВ
(Секретарь Торг. Пал.).

УЧИТЕЛЬ БУБУС

НОМЕДИЯ
В 3-х АКТАХ
АЛЕКСЕЯ ФАЙКО
В ПОСТАНОВКЕ
ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА
НОМЕДИЯ НА МУЗЫКЕ.
партию роля (ЛИСТ, ШОПЕН) исп. **Л. АРНШТАМ**
ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ — **И. ШЛЕПЯНОВ**
РЕНИССЕРЫ-ЛАБОРАНТЫ: **П. ЦЕТНЕРОВИЧ** и **Н. ЛОЙТЕР**

НАЧАЛО В 8 час. вечера.
БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ. НАССА ОТКРЫТА с 12 — 2 ч. дня и с 5 — 9 ч. веч. КОНТРАМАРНИ НЕ ВЫДАЮТСЯ.



Бамбуковый задник в 'Учителе Бубусе' давал режиссеру возможность для построения четких и выразительных мизансцен

«Ревизор» (художник И. Киселев по эскизам Мейерхольда, музыка М. Гнесина) – явление авторской режиссуры, собственная трактовка персонажей (Хлестаков – не простак, а странный, таинственно-инфернальный персонаж, уверенно обыгрывающий остальных героев).

Мрачная фантасмагорическая атмосфера спектакля, композиция, выстроенная по новому типу как кинематографические эпизоды: («Письмо Чмыхова», «Непредвиденное дело», «После Пензы» и т.д.), конструктивистская установка, состоящая из выдвигаемых площадок, знаменитая «немая сцена».

Хлестаков – **Эраст Гарин**, напоминал одного из персонажей Гофмана, способный сменить обличье и вдруг исчезнуть. Тема превращений Хлестакова, важная для спектакля, была задана сразу. В дальнейшем герой представал вездесущим и многоликим: то расчетливым, холодным авантюристом, то увлеченным мистификатором, то радостным созерцателем собственных осуществленных фантазий. Образ развертывался как сценическая метафора и как многоликий характер. Поступаясь единством фабулы, сквозным действием роли, Гарин и Мейерхольд демонстрировали разные ипостаси Хлестакова, разные масштабы хлестаковщины – от волостного писаря до царя, говоря словами Герцена, и чем дальше – тем ближе к высшей степени сравнения.

При первом выходе Хлестакова, в петлице его фрака висел на бечевке бублик. Сосредоточенно и изящно дойдя до края авансцены, повернувшись в профиль, постояв, Хлестаков, наконец, замечал Осипа и широким жестом даровал ему бублик, как орден, как цветок. Лаконичная деталь говорила о многом – о голоде, терзавшем Хлестакова, его слугу и его молчаливого спутника, о позерстве, но и своего рода великодушии барина, о легкости в мыслях, недоумивших его так кокетливо, бантиком, подвязать бублик. Это свойство выдумщика-мистификатора напоминало о себе с приходом городничего. Хлестаков проворно бросался в постель, под одеяло, с подвязанной щекой, но в цилиндре.



Ничуть не теряясь, он нервически повышал тон, а при неосторожных словах городничего об унтер-офицерской вдове, которая сама себя высекла, выставлял из-под одеяла трость, готовый к защите. Умиравший от страха городничий не мог отвести глаз от трости и уже видел, как она гуляет по его спине. А когда поднимал глаза, Хлестаков расхаживал по номеру в мундире своего спутника-офицера. Вскидывал подбородок, чеканил шаг, речь звучала отрывисто, как команда. Облачался в шинель, надевал кивер. Метаморфоза отдавала нечистой силой, городничий в полуобмороке крестился.





В эту минуту срабатывала и другая режиссерская деталь: с грохотом срывалась с петель дверь, из-за которой Бобчинский – Стефан Козиков подслушивал беседовавших, и незадачливый помещик, описав параболу, летел в люк, куда недавно бросили поленья.

Трюк, близкий «Смерти Тарелкина», помогал нагнетать мотивировки невероятного. Хлестаков даже не поворачивался в сторону катастрофы, и бровью не поводил, - он был выше подобной безделицы. Это добивало городничего: страх, у которого глаза велики, еще больше преувеличивал увиденную чертовщину. Неправдоподобие, как бы порождалось мерой испуга. В итоге Хлестаков становился полным хозяином положения. Метафоричная образность сближала поступки персонажа с его, так сказать, мечтой.

Вс. Мейрхольд и Э.Гарин на репетиции спектакля Ревизор, 1926

Необычно был представлен будуар городничихи: столики, кушетка, пуфы, шкаф-гардероб в глубине такой необъятный, что внутри него свободно можно было ходить, выбирая платья. Вальяжная Анна Андреевна – Зинаида Райх вилась перед зеркалом, меняя наряды, зазывно оголяла то правое плечико, то левое, вся в предвкушении встреч с петербургским гостем. Пошло-романтические мечты разворачивались в причудливых снах наяву.



С уходом Добчинского – Николая Мологина, который тайком подглядывал за ее бесчисленными переодеваниями, гремели пистолетные выстрелы, и из шкафа, из-под кушетки, откуда ни возмись, вылетали бравые душки офицеры в щегольских мундирах, исполняли серенаду в честь городничихи, аккомпанируя себе на воображаемых гитарах. Кто-то приставлял пистолет к виску и стрелялся от безнадежной любви, падал к ногам городничихи. В тот же миг из тумбочки выскакивал безусый офицер – Валентин Плучек с букетом в руке, на коленях протягивал букет даме сердца... Чувственные фантазии провинциалки в летах получили образную наглядность.



Цепочкой реализованных метафор проходила сцена вранья, за ней – мечты городничего и его жены о предстоящих столичных утехах. Полуявью-полусном Хлестакова были и общие планы действия – такие, как сцена взяток. Распахивались все одиннадцать дверей полукружья, оттуда высовывались чиновники, прятались, перебегая по дирижерской указке Земляники, - и опять выставляли носы и руки.

В воспаленном восприятии Хлестакова обстоятельства сдвигались, временная протяженность действия оборачивалась пространственной, при этом лица стирались... Герой только переходил от двери к двери и, отрывисто повторяя одни и те же слова, механическим жестом брал одно и то же из одинаково протянутых рук.







Афиша диспута о спектакле
В.Э. Мейерхольда
«Ревизор». 1927.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР
И М Е Н И
Вс. МЕЙЕРХОЛЬДА

Б. Садовая, 20. Телефоны: 3-63-01 и 3-33-02. Трамвай: 5, 5, 5, 1, 13, 25. Автобусы: 1, 6, 9.

1 9 2 7
3 ЯНВАРЯ
ПОНЕДЕЛЬНИК

СПОРЫ О РЕВИЗОРЕ

ВЫСТУПАЮТ:

НАРКОМ ПО
ПРОСВЕЩЕНИЮ

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

Всеволод МЕЙЕРХОЛЬД

В. МАЯКОВСКИЙ

Андрей БЕЛЫЙ

И. С. ГРОССМАН-РОЩИН

Н. О. ВОЛКОНСКИЙ

В. Г. САХНОВСКИЙ

В. В. ЛУЖСКИЙ (Заслуж. арт.)

А. А. ЯБЛОЧКИНА (Заслуж. арт.)

Р. А. ПЕЛЬШЕ (Главлитпросвет)

С. М. Третьяков. Б. Гусман. Э. М. Бескин. П. А. Марков.
М. Ю. Левидов. И. А. Ансенов. Н. Д. Волков. М. Ф. Гнесин.
Д. Н. Штеренберг (ОСТ). В. В. Тиханович. Н. Тарабукин.
В. Алперс. Б. Малкин. Д. Чижевский. Паперный (В. П. Ш.).
М. Король. Г. Коренев („Красная Звезда“). Е. А. Лепковский (Засл. арт.)

Дополнительный список выступающих будет опубликован в газетах.

Начало в 7¹/₂ час. вечера.

Билеты в кассе театра с 11 час. утра до 9 час. веч. (без перерыва).

Устроитель: Бюро Кассы Взаимопомощи Гостима и Шефкомиссия Детдома.

«Горе уму», 1928.

Название спектакля было взято из первоначальной редакции пьесы. Мейерхольд нашел в нем ключ, дающий жанровый поворот к трагедии.

Спектакль начинался строгими, медленными звуками фуги Баха. Темнота. Неожиданно fuga сменяется легкомысленной французской песенкой. Вспыхивает свет, и мы видим ночной московский кабачок. Поет шансонетка. Захмелевший гусар старается поймать и поцеловать ее ножку. В такт песенке качается пьяный Репетилов. Его цилиндр съехал набок, в руке бокал. В уголке вдвоем Софья и Молчалин. Эта режиссерская фантазия реализует и известную пушкинскую характеристику Софьи, и то, что говорит о дочери Фамусов. Собственно, пьеса еще не началась: это только род пролога. Как мы видим, отношения Софьи и Молчалина характеризуются как зашедшие дальше, чем это играет обычно, что усиливает весь дальнейший конфликт.



Эраст Гарин: в лаборатории артиста



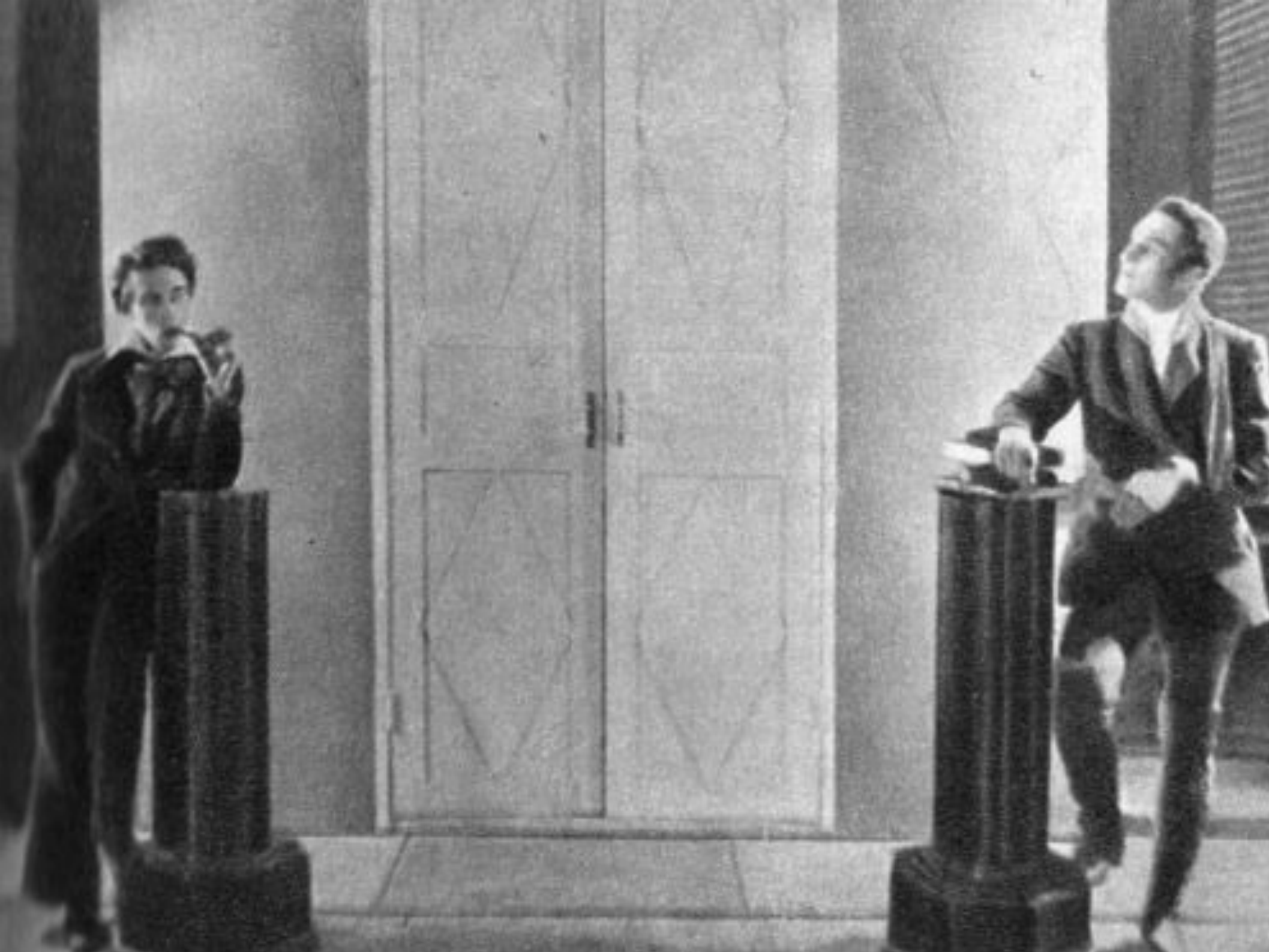
В танцклассе Софья занимается танцами и манерами. Француженка учит ее обращению с шалью. Тут же старичок аккомпаниатор и Лиза, разбирающая какие-то цветные тряпки. Между па танцев у Софьи и Лизы происходит разговор о женихе, возникает воспоминание о Чацком, и после доклада дворецкого за стеной слышится взволнованный голос самого Чацкого.

Зимнее утро. Барский дом еще спит. В аванзале дремлет на диване служанка Лиза. К ней прикорнул растрепанный буфетчик Петрушка. Лиза просыпается и стучит в дверь Софьиной комнаты. Ответа нет. Она заводит часы, и на бой часов, такой громкий в утренней тишине, появляется Фамусов. Он крадется к Лизе, пристает к ней, грубовато, похозяйски. Голос дворецкого, и Фамусов скрывается. Крадучись, возвращаются в дом Софья и Молчалин.

Следующий эпизод – «Портретная». В ней две встречи Чацкого с Софьей и со старым другом – фортепиано.

Так, с эпическим, романским разбегом начинался спектакль. Каждый следующий эпизод происходил в новой комнате просторного барского дома. Режиссер щедр на выдумку: он ведет нас в тир, где Софья, объясняясь с Чацким, показывает меткость глаза, и в бильярдную, где продолжаются споры Фамусова с Чацким. Приезд Скалозуба и падение с лошади Молчалина. Софья чуть-чуть себя не выдает.

Из этих сцен особенно интересно был решен режиссерский эпизод девятый – «В дверях», где, облокотившись на две колонны, рядом, почти без движений, вели словесную дуэль Чацкий и Молчалин. И снова Чацкий за фортепиано. Звуки сонаты Моцарта говорят нам о его волнении. Высокий мир музыки противостоит суетному миру Фамусовых и Скалозубов. Течение длинного зимнего дня не разрешает загадку отношения к нему Софьи, и наступает вечер с новой суетой импровизированного бала.





Вечер. Съехались гости. Чацкий встречается со своим старым другом Платоном Горичем. Но тот опустил ся, обленился, находится под каблуком у хорошенькой жены. Князя Тугоуховские. Княгиня возникает как некий двойник пушкинской «Пиковой дамы». Среди гостей мелькает откровенно сделанный под Булгарина агент Третьего отделения Загорецкий.

Не мудрено, что группа молодых гостей, чтобы избежать его всевидящих глаз и всеслышащих ушей, удалилась из танцевального зала в библиотеку, где в уютном полумраке, за овальным столом, освещенным зеленой лампой, они читают вольнолюбивые стихи.

И, конечно, Чацкий среди них.

Кульминационной сценой спектакля режиссер сделал сцену создания клеветнической сплетни о Чацком. Он перенес действие в столовую и показал нам фронт сплетников и клеветников за длинным столом вдоль всей сцены. В разных уголках стола звучат одни и те же кусочки текста, сплетня повторяется и варьируется, плывет и захватывает все новых гостей и ее развитием как бы дирижирует, сидящий в центре стола, Фамусов. Грибоедовский стихи здесь звучат зловещей музыкой. Эта замечательная сцена вся построена по законам музыкального нарастания темы. Задумавшись, входит Чацкий. К лицам гостей испуганно поднимаются салфетки по мере того, как он идет весь в своих мыслях, ничего не замечая, вдоль этого стола.



Дальше идет эпизод объяснения Софьи и Чацкого в «концертной зале». Снова верный друг фортепиано. Здесь Чацкий встречается с Репетиловым. Замечательная сцена сборов к отъезду гостей с изящным, легким, почти танцевальным этюдом одевания шестерых княжон.

Действие последней картины, по замыслу режиссера, происходит на большой лестнице, ведущей из вестибюля наверх. Во всех старых особняках есть такие. Здесь действие поднималось до тонуса трагедии. Так, в стиле высокой трагедии, решалась «сцена узнавания» Софьи. Мейерхольд очень любил эту сцену. «Здесь, - говорил он, - трагическое прозрение Чацкого в отношении Софьи и Софьи относительно Молчалина».

Далее следует разрядка – почти комическое появление Фамусова с пистолетами в руках и стрельбой в воздух, чтобы напугать воров, и снова высота трагедии: последний монолог Чацкого.

Снова fuga Баха. Конец.

Дружеский шарж



Открытка, СССР, карикатура на В. Мейерхольда, творческий коллектив Кукрыниксы, 20-30е годы 20-го века

Конец 1920-х годов – проблема выбора в связи с выездами за границу на лечение и гастроль. Категорический отказ от эмиграции.

Начало 1930-х годов – курс на обновление театра: реконструкция здания, обращение к архитекторам М. Г. Бархину и С. Е. Вахтангову. Постановка новой комедии Маяковского **«Клоп»** (сценография – А. Родченко, Кукрыниксы, музыка – Д. Шостакович), в следующем году – **«Баня»**, возвращение к стилистике сценического плаката, агитационного театра.

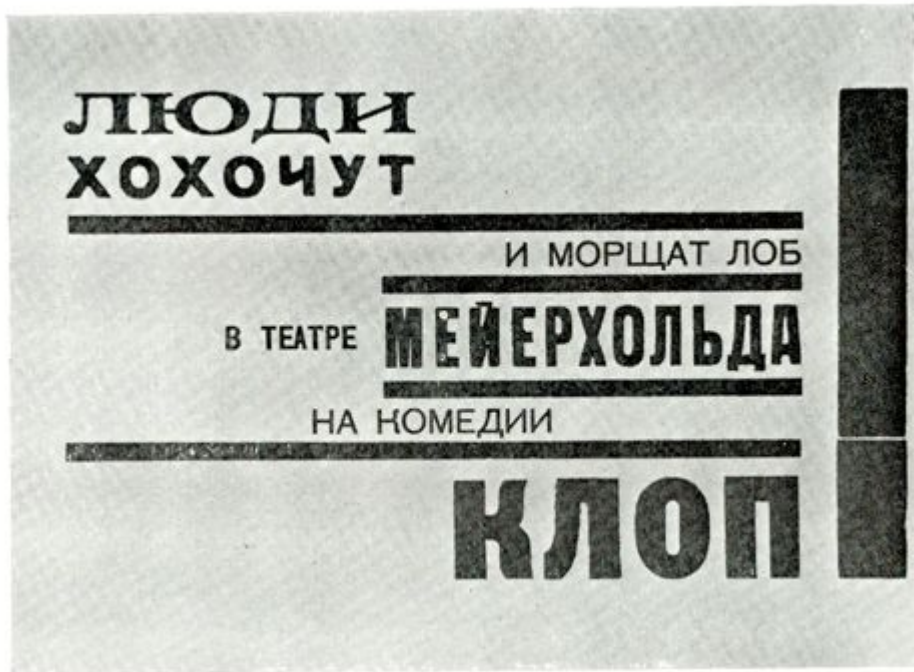
КУКРЫНИКСЫ

VITBER
ART & ANTIQUES

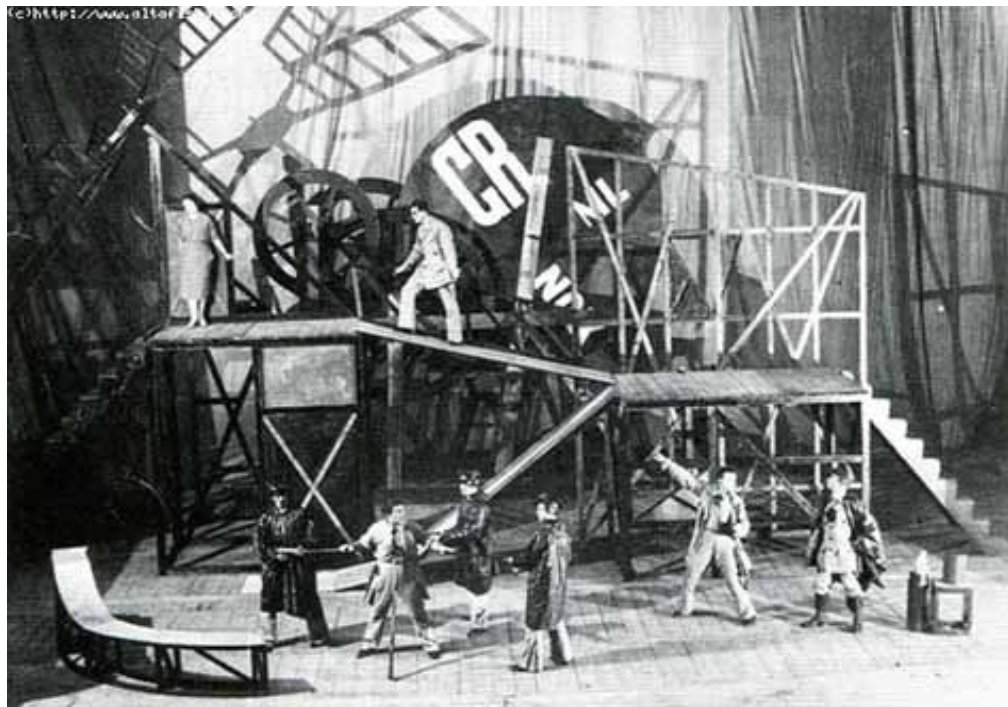


Владимир Маяковский, Дмитрий
Шостакович, Александр Родченко,
Всеволод Мейерхольд
во время работы над спектаклем **"Клоп"**.
1929 год.

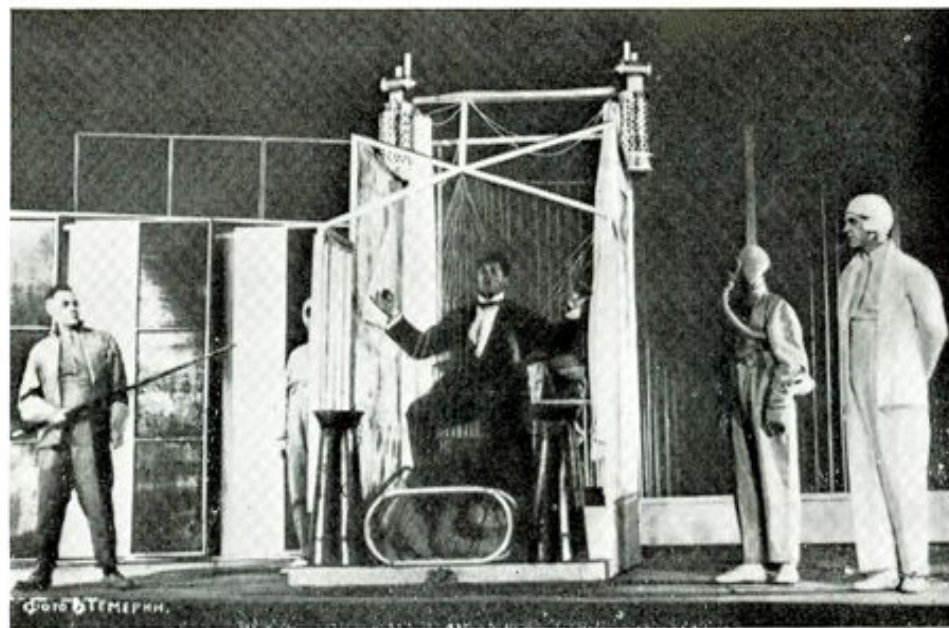
На обеих афишах Маяковский значился ассистентом постановщика Мейерхольда по «работе над текстом».



Это было новое и дерзкое слово в области драматургии и современной сатиры вообще. Укусы «Клопа» сердили разных деятелей театра, выводили из себя, вызывали ответную брань. А публика ломилась на спектакль, и до конца сезона он шел почти каждый вечер.



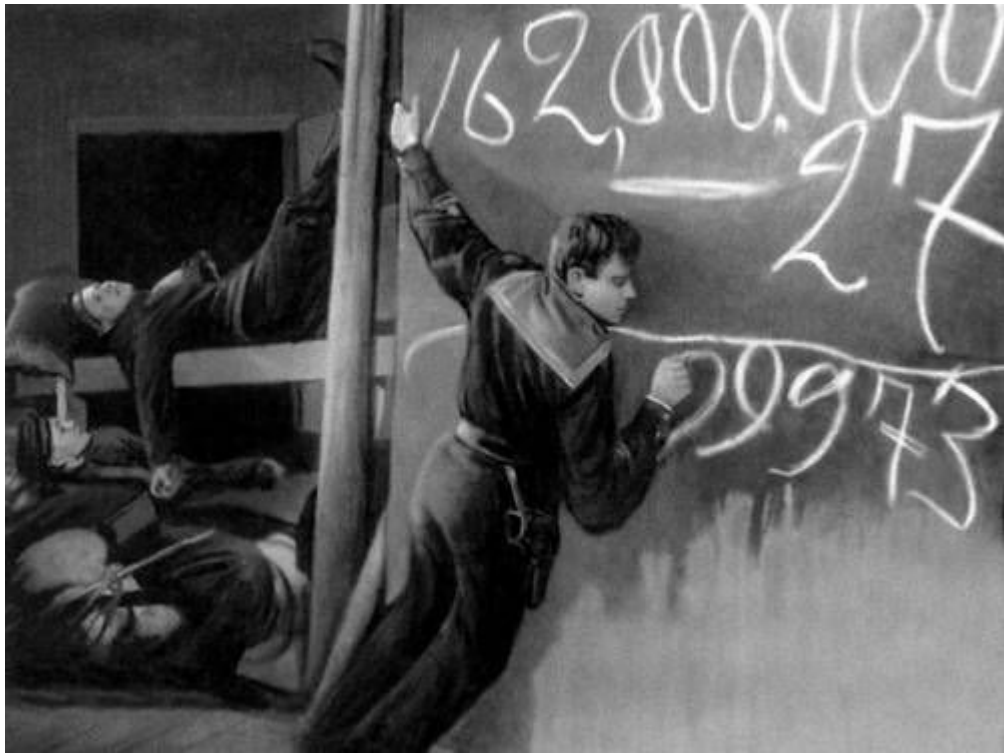
Родченко А. Декорации.
Сцены из спектакля "Клоп" В.
Маяковского. 1929.



Маяковский и Мейерхольд продолжали спор об искусстве, нападая и отругиваясь. В третьем действии **«Бани»** чередовались насмешливые атаки на балет «Красный мак», на психоложство Художественного театра, на стилизации Александра Таирова в Камерном театре. Суть сводилось к тому, что новые противоречия жизни и новые спектакли втискивали в давно устоявшиеся формы. Оттого, на взгляд авторов «Бани», не было особой разницы между пьесой Булгакова «Дни Турбинных» и «Дядей Ваней» Чехова; между «Квадратурой круга» Валентина Катаева и чеховским «Вишневым садом»: все виделось на одно лицо – сплошная «Вишневая квадратура» и ноющий «Дядя Турбинных».



Спектакль «Баня» по пьесе Маяковского в постановке Всеволода Мейерхольда. 1930 год



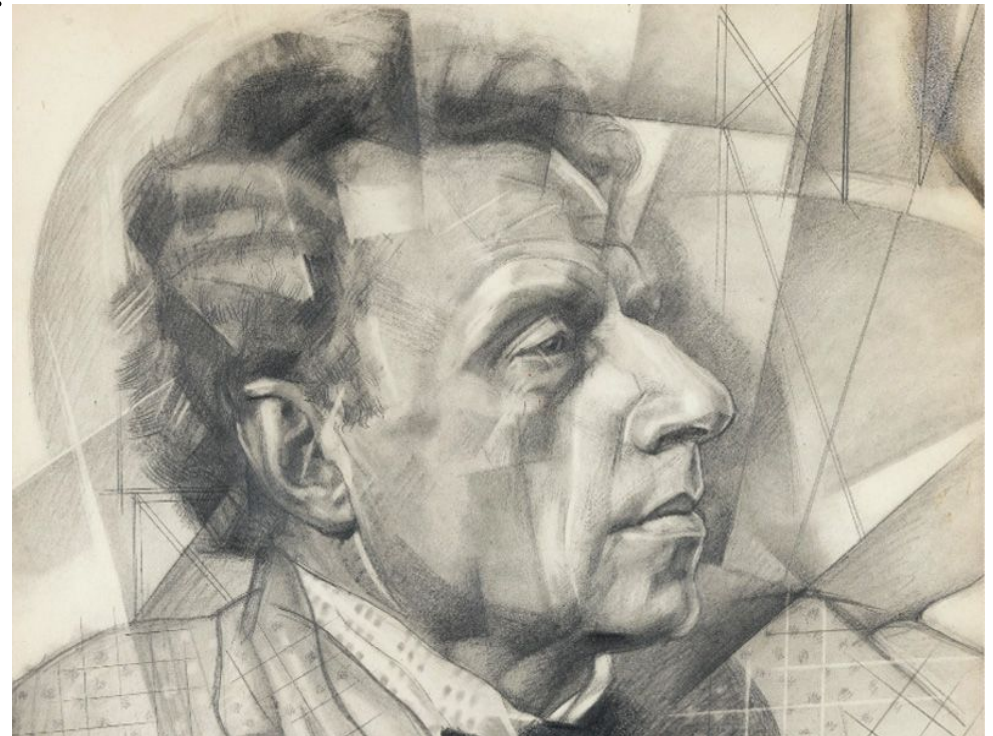
Сцена из спектакля **«Последний решительный»** Вс. Вишневского. 1931.
Режиссёр В. Э. Мейерхольд.

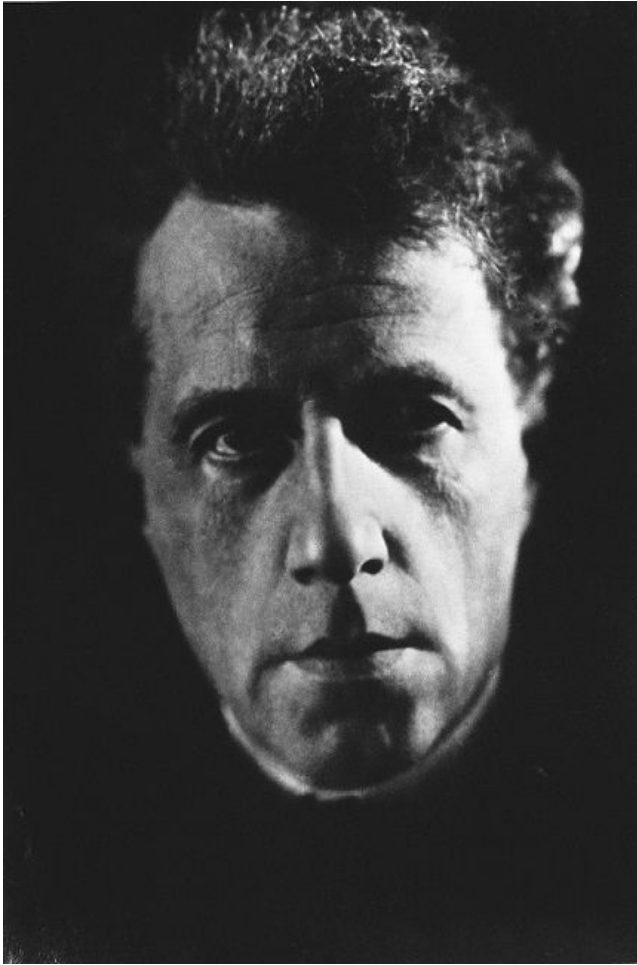
1929-1933 годы – **спектакли по современной драматургии**, в которых явственно звучит мотив трагического предчувствия: «Командарм-2» И. Сельвинского, «Последний, решительный» Вс. Вишневского, «Список благодеяний» Ю. Олеши (закрит после нескольких представлений), «Вступление» Ю. Германа. «Свадьба Кречинского»: приглашение на заглавную роль из Ленинграда Ю. Юрьева (Дон Жуан в постановке Александринки 1910 года).

Начавшаяся травля, слово **«мейерхольдовщина»** становится нарицательным, синонимом слова **«формализм»**.

Один за другим закрывают спектакли («Наташа» Л. Сейфуллиной, «Одна жизнь» Е. Габриловича по роману Н. Островского «Как закалялась сталь»), не выпускают планируемую к 100-летию смерти А.С. Пушкина премьеру «Бориса Годунова», музыку к которому пишет недавно вернувшийся из эмиграции С. Прокофьев.

Январь 1938 года – постановление Комитета по делам искусств о **ликвидации ГосТИМа** с формулировкой «театр имени Мейерхольда в течение всего своего существования не мог освободиться от чуждых советскому искусству, насквозь буржуазных формалистических позиций».





В феврале 1936 года в газете «Правда» была опубликована статья «Сумбур вместо музыки. Об опере „Леди Макбет Мценского уезда“». В статье, содержащей обвинение оперы Шостаковича в формализме, прозвучал и выпад против Мейерхольда: «...левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт „**мейерхольдовщины**“ в умноженном виде». Гигантская машина была запущена в ход. Началась **«дискуссия о формализме»**, на самом деле обозначавшая травлю попавших в опалу деятелей искусства. Слово **«мейерхольдовщина»** стало нарицательным.

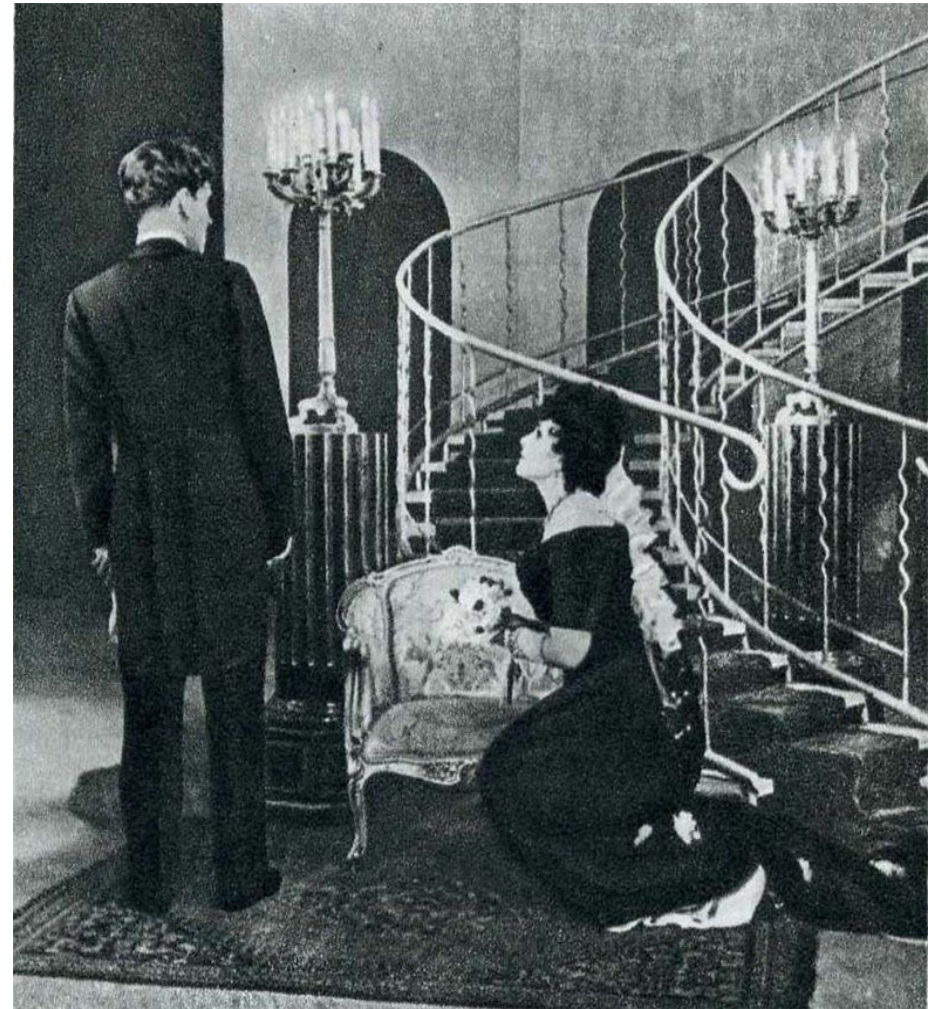
14 марта 1937 года Всеволод Эмильевич выступил в Ленинграде с докладом **«Мейерхольд против мейерхольдовщины»**. Он всячески поддерживал Шостаковича и отстаивал своё право художника, в том числе и право на ошибку. Мейерхольд обличал других режиссёров, которые механически заимствуют у него формальные открытия, применяют их вне связи с содержанием спектакля.

Последнее представление театра – спектакль «Дама с камелиями».

Режиссёра обвинили в клевете на страну, партию, комсомол. Травля Мейерхольда продолжалась, против него выступили законопослушные режиссёры и государственные чиновники.

7 января 1938 года Комитет по делам искусств принял постановление о ликвидации ГосТИМа, поскольку «театр им. Мейерхольда в течение всего своего существования не мог освободиться от чуждых советскому искусству, насквозь буржуазных формалистических позиций».

В этот день состоялся последний спектакль театра — 725-е представление «Дамы с камелиями» Александра Дюма-сына. Эта мелодрама была поставлена в 1934 году.



В этом изысканно красивом спектакле с декорациями в манере Мане и Ренуара Зинаида Райх создала полный драматизма образ Маргариты Готье. «Дама с камелиями» имела оглушительный успех. Зинаида Райх играла последний спектакль с необыкновенным подъёмом, драма героини соединилась с ощущением обречённости самого театра. Переполненный зал скандировал: «Мей-ер-хольд!» Все уже знали о закрытии театра.



В эти трагические дни Станиславский не побоялся протянуть руку поддержки своему ученику и сопернику. Мейерхольд принял приглашение Станиславского и перешёл в его оперный театр. Он начал работать над постановкой оперы Верди «Риголетто» по режиссёрскому плану Константина Сергеевича.

7 августа 1938 года Станиславский умер, и уже ничто не могло спасти опального Мейерхольда. Ещё состоялось его назначение на должность главного режиссёра Государственного оперного театра им. Станиславского, он ещё успел завершить постановку «Риголетто» и приступить к работе над оперой Сергея Прокофьева «Семён Котко».

В мае—июне 1939 года Мейерхольд разработал план выступления студентов института им. Лесгафта на параде физкультурников в Ленинграде. Это была его последняя режиссёрская работа.

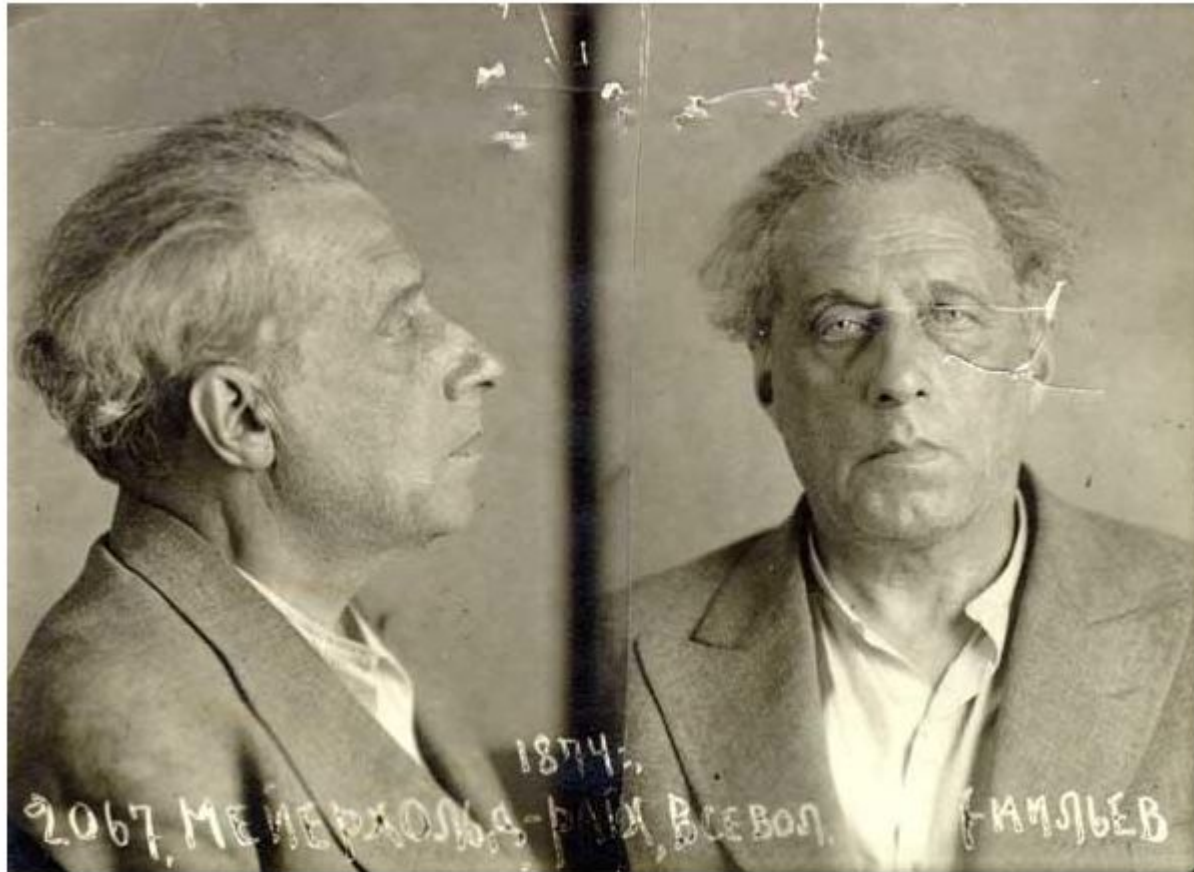


Последний и неожиданный триумф Мейерхольда был устроен ему на Первой всесоюзной режиссёрской конференции. В его честь в зале гремели овации — и 13 июня 1939 года, в день её открытия, и 15 июня, когда он выступал в прениях. Речь Мейерхольда стала его последним публичным выступлением. Сразу же после конференции Всеволод Эмильевич уехал в Ленинград для подготовки парада.

В ночь с 19 на 20 июня он был арестован в своей квартире на Карповке. А дальше — месяцы следствия и пыток в застенках Лубянской тюрьмы. На второй же день после препровождения на Лубянку Мейерхольд написал письмо-заявление, в котором признал основные обвинения, в частности, в том, что он был завербован «для участия в антисоветской работе» ещё в 1922 году.



Как полагают историки, осенью 1939 года замысел Сталина о проведении открытого судебного процесса над «шпионской организацией» деятелей искусства и литературы был отброшен. Мейерхольду было позволено отказаться от вырванных под пытками самооговоров (шпионажа в пользу английской и японской разведок, подрывная работа и т. д.) и обратиться с заявлением в самые высокие инстанции. Вот строки из письма Мейерхольда Председателю Совета Народных Комиссаров СССР В. Молотову: «Меня здесь били — больного шестидесятишестилетнего старика, клали на пол лицом вниз, резиновым жгутом били по пяткам и по спине, когда сидел на стуле, той же резиной били по ногам (сверху, с большой силой) и по местам от колен до верхних частей ног. И в следующие дни, когда эти места ног были залиты обильным внутренним кровоизлиянием, то по этим красно-синим-жёлтым кровоподтёкам снова били этим жгутом, и боль была такая, что казалось, что на больные чувствительные места ног лили крутой кипяток... Скажите: можете вы поверить тому, что я изменник Родины (враг народа), я — шпион, что я член правотроцкистской организации, что я контрреволюционер, что я в искусстве своём проводил троцкизм, что я на театре проводил (сознательно) враждебную работу, чтобы подрывать основы советского искусства? ...Я отказываюсь от своих показаний, так выбитых из меня, и умоляю Вас, главу Правительства, спасите меня, верните мне свободу».



Но однажды пущенная машина продолжала действовать по инерции. 1 февраля 1940 года Военная коллегия Верховного суда приговорила Мейерхольда «к высшей мере уголовного наказания расстрелу с конфискацией принадлежащего ему имущества». На следующий день приговор был приведён в исполнение.

В 1955 году Всеволод Мейерхольд был посмертно реабилитирован.



Таиров и Мейерхольд