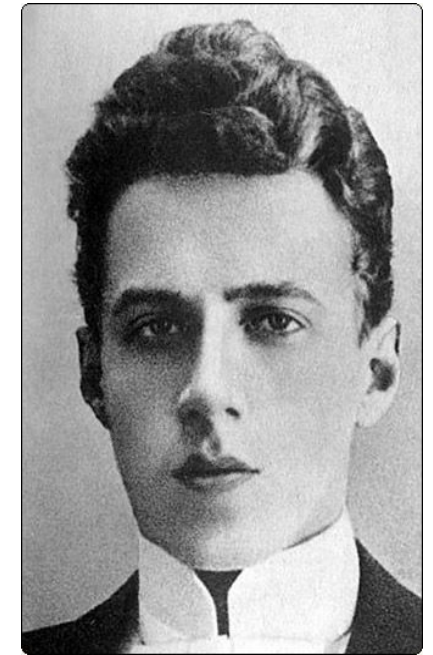


Творческий путь Мейерхольда



Карл Казимир Теодор Мейергольд родился 28 января 1874 года по старому стилю в Пензе в обрусевшей немецкой семье владельца винно-водочного завода Эмилия Федоровича Мейергольда и его жены Альвины Даниловны. Карл Казимир Теодор Мейергольд был восьмым ребёнком в лютеранской семье. Детей Мейергольдов обучали репетиторы. Отец придирчиво контролировал семейные траты, но в отличие от мужа Альвина Даниловна была натурой возвышенной, устраивала музыкальные вечера и приобщала детей к театру. Благодаря своей матери Карл и его братья часто играли в любительских спектаклях.



Гимназический курс Карл Мейергольд, трижды остававшийся на второй год, завершил поздно. В 1895 году он окончил Пензенскую гимназию и поступил на юридический факультет Московского университета. В этом же году Мейергольд принял православие и изменил собственное имя на Всеволод в честь своего любимого писателя В.М.Гаршина. Изменил он и фамилию: стал писать не "Мейергольд", как принято было в немецкой семье, а "Мейерхольд", как рекомендовала русская грамматика Грота. 25 июня он отказался от прусского подданства и получил русский паспорт.

17 апреля 1896 года Мейерхольд обвенчался со своей сверстницей Ольгой Мунт, с которой был знаком с 1892 года, и с которой вместе играл в любительских спектаклях. Свадьбу они отпраздновали в Пензе, там же провели и медовый месяц. В 1897 году у них родилась первая дочь Мария.



В 1896 году он перешёл на 2-й курс Театрально-музыкального училища Московского филармонического общества в класс Владимира Немировича-Данченко.

Находя внешние данные Мейерхольда не слишком благодарными для сцены, видя у него резкие черты и однотонный голос, Немирович-Данченко оценил его упорную энергию.

Мейерхольд блистал умом и познаниями в области литературы, музыки, истории театра, владел пером, был весьма «общественным» человеком, проявлял и склонность к режиссуре и в первый сезон МХТ ему поручили обновление «филармонических» спектаклей, назначенных для показа в Охотничьем клубе. Он был среди первых узнавших о создании нового театра, в котором Немирович-Данченко рассчитывал увидеть своих учеников.



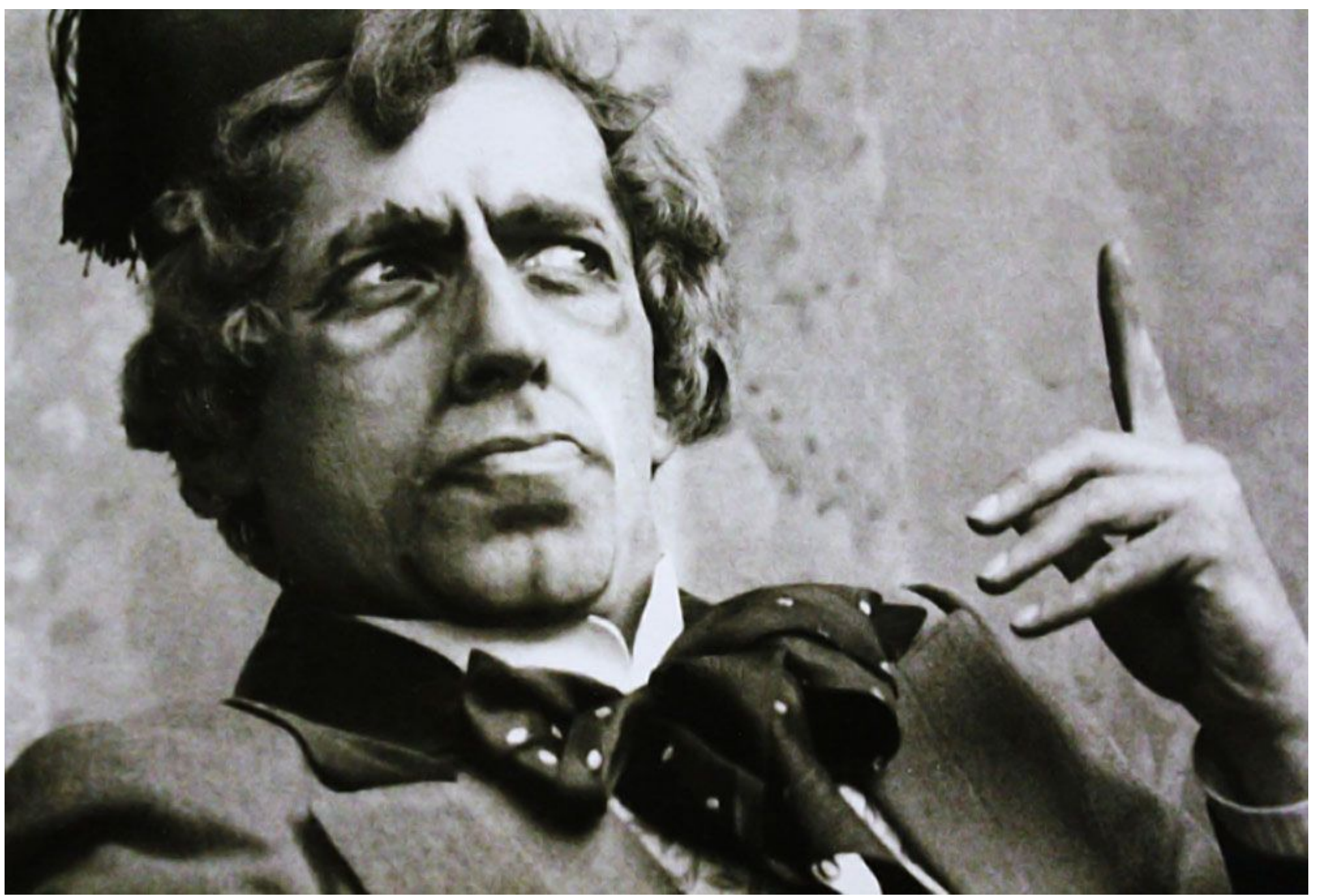
В 1898 году Мейерхольд окончил училище и вместе с Книппер и Москвиным вступил в труппу создаваемого Московского художественного театра. **В МХТ за четыре сезона он сыграл 18 ролей.** Его имя прославили роли Треплева в спектакле «Чайка», Тузенбаха в спектакле «Три сестры», Иоганнеса Фокерата в спектакле «Одинокие». Мейерхольд играл вслед за Станиславским Иоанна в спектакле «Смерть Иоанна Грозного», был первым исполнителем роли Василия Шуйского в спектакле «Царь Федор Иоаннович», дворецкого в спектакле «Самоуправцы», принца Арагонского в спектакле «Венецианский купец», маркиза Форлипополи в спектакле «Трактирщица», Тирезия в спектакле «Антигона», Мальволио в спектакле «Двенадцатая ночь», г-на Флора в спектакле «Дикая утка», князя Трубчевского в спектакле «В мечтах» и Петра в спектакле «Мещане». В «Докторе Штокмане» Мейерхольд был введен на роль бургомистра.

Василий Шуйский (справа)

Диапазон ролей Мейерхольда был широк - от буффонады в роли принца Арагонского, за которую Мейерхольда очень хвалили Станиславский, до трагизма Иоанна Грозного.

Мейерхольда интересовали роли, в которых он искал разгадку интеллигентской надорванной психологии: особенно близок артисту был истерзанный самолюбием Треплев, с мучительным чувством своего дара, своей неосуществленности, с постоянной раздраженностью нервов и с жадой быть любимым. Но связь Мейерхольда и МХТ исчерпывалась первыми четырьмя сезонами, а также временем его пребывания с весны 1905 года до начала 1906 года, когда Мейерхольд вновь вошел в состав труппы.









Аркадина - О. Л. Книппер, Треплев - В. Э. Мейерхольд.

Белшага и колму
скромнику.

Он старая и новая
дружка Вильгельма.



Movats.

1900 $\frac{30}{VIII}$.

24-летний актер не сыграл выношенную им роль царя Федора. Мейерхольд не преувеличивал, говоря, что не переживет, если ему не дадут сыграть Федора Иоанновича.

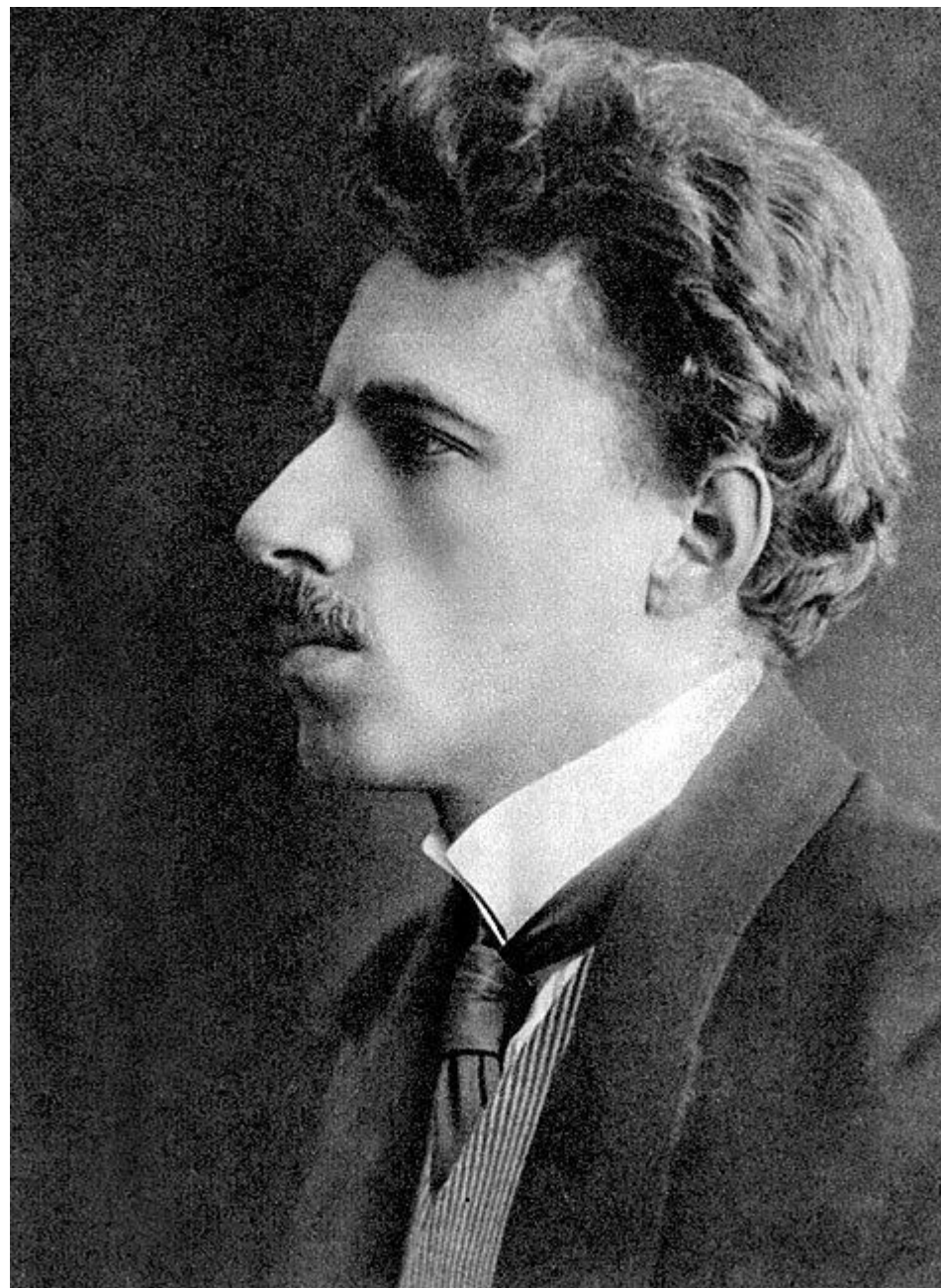
Поведение Немировича-Данченко, для этой роли исходно предпочитавшего Мейерхольду другого своего ученика, Москвина, стало для Мейерхольда впоследствии пожизненным источником подозрительности.

Враждебные и презрительные чувства, которые отныне ученик питал к учителю, привели к скандальной вспышке во время премьеры пьесы Немировича-Данченко «В мечтах».

Сам Мейерхольд и с ним ушедший А.С. Кошеверов, с которым он затевал новое театральное дело в провинции, в газетном выступлении спешили опровергнуть мнение, будто причина их откола материальные обиды, а не стремление осуществить собственную творческую программу.

Труппа получила название **«Товарищество новой драмы»**. Сезон открылся **22 сентября 1902** года. Афиша его почти без пропусков включила репертуар первых сезонов МХТ: весь Чехов, весь Гауптман, весь Горький, обе трагедии Алексея Толстого.

Спектакли Мейерхольда и Кошеверова, которые поначалу работали в режиссерском соавторстве, воспринимались как тиражирование постановок Художественного театра.



Спектакль «Акробаты» по мелодраме Ф. Шентана «Люди цирка» – начало новой системы образности. Вместе с атмосферой циркового быта центральной темой спектакля становится **тема лицедейства, маски, трагического балагана.**



Мейерхольд за свой 1 сезон поставил в Харькове все спектакли, что шли в МХТ за 4 сезона. Для него это было школой режиссерского мастерства. «Для того, чтобы нарушать правила, нужно их знать», - говорил В.Э.М. «Большой новатор тот, кто сильнее всего в традициях».

Им взят курс на новую драму. Самая значимая постановка 2 сезона - «Снег» Пшибышевского: символическая, декадентская и традиционалистская (старая форма — мелодрама и новое содержание — декадентское). Символ жизни как сна, создание атмосферы не психологическими, а постановочными средствами: светом и цветом. Никакого успеха: публика интересуется лишь известными ей вещами (МХТ), а не экспериментами.

Мейерхольд в спектакле Акробаты. 1903 г.

Их Херосна труппа Мейерхольда перебирается в Тифлис. Мейерхольд разрабатывает «теорию скандала»: если он есть — спектакль успешен, у него есть и активные сторонники, и противники. «Моя задача — провоцировать зал не с помощью чихательного порошка, а композиционными средствами».

Мейерхольд приходит к выводу, что эксперименты в провинции малорезультативны. Получает от Станиславского предложение возглавить **Театр-студию на Поварской**. /понятие «театр-студия» принадлежит Мейерхольду, заимствовано из худож.сферы - «эксперимент в искусстве»/.

В 1904 г. в Спб открывается журнал «Весы», в Мск - «Новый путь» (журналы символистского толка). Символизм моден. Станиславский тоже жаждет приобщиться к новому искусству. Ему нравится Врубель. Но как совместить плоскостность полотен и трехмерность актера?

В 1902 г. выйдет статья Брюсова об МХТ «Ненужная правда», в которой обсуждается стремление тетара к правде, но ведь театр — искусство условное. Содержание художественного произведения — есть душа художника, его художественный мир. Всякое художественное произведение изначально субъективно.

МХТ, пытаясь ставить Метерлинка, идет наработанным путем — от характерности персонажей, но это для символистского произведения неверный путь. Станиславский стремится дать народную сцену, индивидуализированную массовку. В спектаклях происходило противостояние лирической символистской маски и характерности.

А у Метерлинка - «драма ожидания», действие принадлежит Року, а человек лишь ожидает свершения своей судьбы. Метерлинк задает новую модель человека и мира, и эта новая ситуация — трагическая. Станиславский же этого не улавливает, считает, что трагедия этих людей («Слепые») в утрате веры, в чем они сами виновны. А в 20 веке человек виноват лишь в том, существует: верит он или нет — это ни на что не влияет. Бытовой тон исполнителей не вязался в пьесах Метерлинка. В театре нарастало ощущение тупика и кризиса: «А не передвижники ли мы?», которое послужило толчком к созданию нового театра, ищущего иные пути в искусстве.

Филиал — Студия на Поварской — создается для:

- 1) поиска новых форм
- 2) упорядочивания «игры по мизансценам МХТ».

Станиславский приглашает Мейерхольда руководить Студией. В плане у Станиславского — актерский конвейер, «отпочкование» коллективов, которые, с идеями и отредактированными спектаклями МХТ поедут в провинцию.

Первая театр-студия на Поварской откроется 5 мая 1905 г. в Мск. Два руководителя: Станиславский и Мейерхольд.

Труппа состоит из двух частей: актеры Мейерхольда (Ек.Мунт и Илларион Певцов) и выпускники школы при МХТ (Волохова, Жихарева, Вл.Максимов — звезда немого кино и др).

Художники — Сапунов (25 л.) и Судейкин (23 г.), Ульянов, Денисов — художники новой волны, идут к образу от цвета, от колорита. В работе с художникам обнаруживаются новые принципы: художники бунтуют против макета как модели натуралистического театра (а может, будучи станковистами, просто не умели делать макеты, боялись их?).



Постановка спектаклей «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, «Комедия любви» Г. Ибсена, «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана.

В статье Мейерхольда **«Театральный конструктивизм»** новый постановочный метод — *стилизация* — был выдвинут при подготовке спектакля «Шлюк и Яу» Гауптмана (властелин возвращается с охоты, видит в луже пьяного Яу, его поднимают, моют, наряжают и внушают, что он — владелец замка; Яу ведет себя как господин, но его снова волокут и сажают в лужу).

Действие пьесы относится ко времени Людовика 16, «веку пудры». Вначале — работа по традиционному методу МХТ — реконструкция времени, насыщение эпохой по иконографическому материалу. *Потребность не копировать стиль эпохи, а свободно работать в нем, оставаясь современными художниками. Следовать не букве стиля, а духу стиля, эпохи, извлекать квинэссенцию стиля — принцип стилизации.*

С этим связана идея обобщения, условности, символа.

Спектакль «Смерть Тинтажиля» М.Метерлинк



Символистская пьеса, где присутствует сверхреальное, таинственное, непостижимое человеку. Работая над спектаклем, Мейерхольд закладывает основы своей театральной системы (символистский период Мейерхольда 1905-1910 гг).

Взяв за основу «драму ожидания», Мейерхольд формирует концепцию **«неподвижного театра»**, где главная роль отдается Року, а человек ожидает свою судьбу. Человек — игрушка, марионетка в руках судьбы.

Концепция молчания (по Метерлинку): иллюзией является представление юдей о том, что для общения нужны слова — они лишь мешают. Подлинное общение не горизонтально (человек-человек), а вертикально (с судьбой). Поэтому говорит о таком общении можно не словами, а с помощью **СИМВОЛОВ**.

Тема взаимодействия человека и судьбы - главная для Мейерхольда. Она в концепции «неподвижного театра» составляет суть трагического у Мейерхольда.

В **«Смерти Тентажиля»** М. Метерлинка он опробовал метод расположения фигур по принципу барельефа и фрески, визуализации внутреннего монолога с помощью пластики и музыки, заменил логические ударения «мистическими»; определил символистскую отрешенность персонажей; их независимость друг от друга и слитность в общем звучании постановки (что определило путь развития русского символического театра): пластика, особый ритм, экспрессия поз, особая читка, четкая выразительность мизансцен.



Мейерхольд хотел, чтобы персонажи стали лирической маской автора. Личные переживания не нужны, каждый персонаж — голос, из которого складывается видение роли.

Мейерхольд просит актеров не демонстрировать переживание, а воспроизвести текст Метерлинка:

1) звук должен быть твердый, не «раскрашенный»: слова должны падать словно капли в глубокий колодец; звук должен быть не как дрожание скрипки, а звук рояля — твердый как молоточек.

2) Пластика актера первична. Молчание более важно, чем слова. Мейерхольд добивается четкого пластического рисунка.

Театр Мейерхольда — театр пластический, творчество Мейерхольда — **творчество пластических форм в пустом пространстве.**

Спектакль шел без декораций, на фоне простого холста; выглядело все выпукло, рельефно и очень выразительно. Оформление художников Сапунова и Судейкина было выдержано в духе французских символистов — отказ от громоздких декораций в форме замка (тем самым М. декларирует **отказ от соблюдения авторской ремарки, которая связана с современной сценической техникой**). Портал затягивался тонкой кисеей, очертания становились размытыми, за кисеей просматривались 3 плана. Отказ от традиционной для МХТ диагонали. Задний план (задник) — замок, средний — верхушки тополей, передний план — за кисеей, параллельно рампе — мостик и ложе, где спали брат и сестра.

Спектакль Станиславскому не понравился, он велел дать больше света чтобы видеть глаза актеров. Для него лицо — отражение души, все переживания — на нем, а для М. это неважно. Когда дали больше света, «потекли» краски: художники не рассчитали соответствия цветных костюмов и цветного фона: фигуры актеров стали плохо различимы. Налицо — несоответствие художественных миров Мейерхольда и Станиславского.

Начиная с этого театра-студии происходит расхождение между С. и М., каждый начинает строить свою систему. Станиславский принимает решение не принимать студию в МХТ. Мейерхольд возвращается в провинцию.



1906 год – приглашение **В. Ф. Комиссаржевской** в Петербург в качестве главного режиссера ее собственного **Драматического театра (Театр на Офицерской)**.

За один сезон – 13 спектаклей, в том числе: «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Сестра Беатриса» М. Метерлинка, «Балаганчик» А. Блока, «Жизнь человека» Л. Н. Андреева.

Открытие театра состоялось 10 ноября в новом помещении на Офицерской улице пьесой Г. Ибсена **«Гедда Габлер»**. Однако требование Мейерхольда не разрабатывать характер, а условно (в данном случае живописно-пантомимически) передавать смысл пьесы, для Комиссаржевской было неприемлемым.





«Сестра Беатриса». Сцена из спектакля Вс. Мейерхольда. 1906 г.

22 ноября состоялась премьера спектакля по пьесе М. Метерлинка **«Сестра Беатриса»**. Это был триумф и режиссёра, и Комиссаржевской как актрисы. Идеи и образы пьесы оказались очень близки российским настроениям той поры: монахиня Беатриса, нарушившая обет, обрела святость, потому что прошла путь страданий. Сверхалось чудо: в финале грешная сестра представала Мадонной.

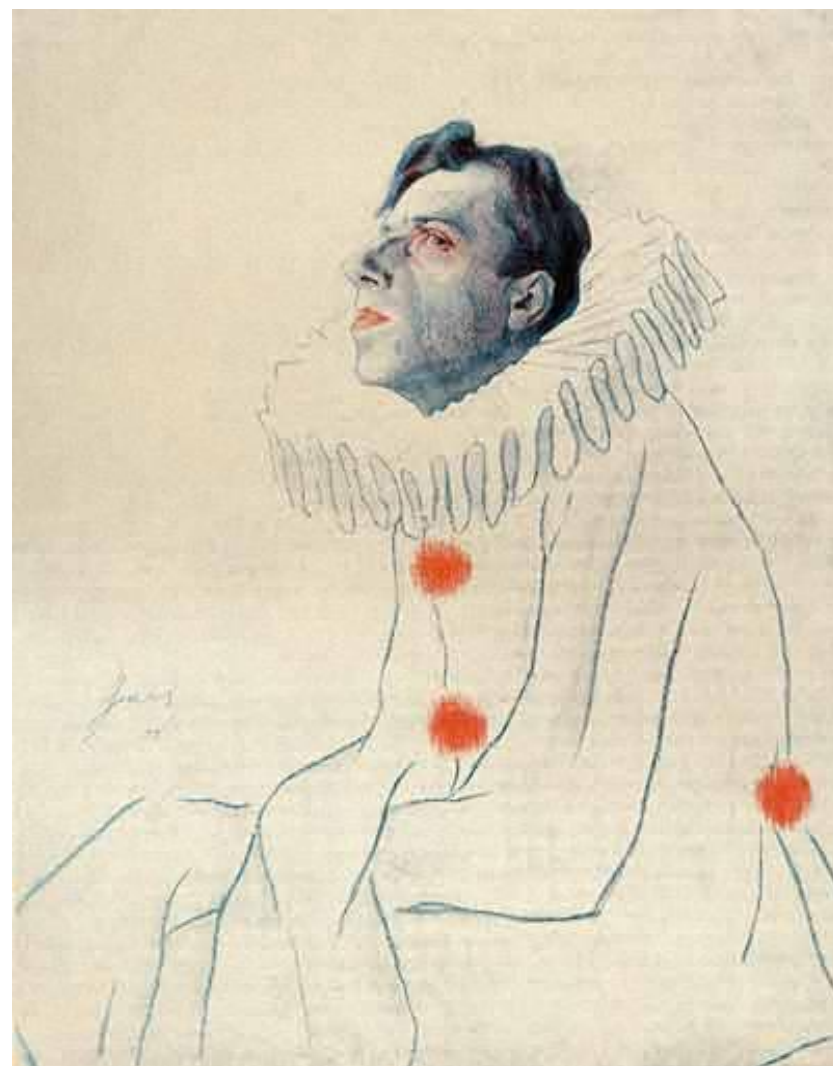
«**Балаганчик**» (художник Н. Сапунов, композитор М. Кузмин) как важнейший этап в творчестве Мейерхольда, сценическое воплощение идей драматургов-символистов, начало условного театра в России.

Пьеса А. Блока, художник Николай Сапунов
Премьера **30 декабря 1906 года**

Этой постановкой Мейерхольд подводит некий итог своих поисков в театре символизма и переходит к созданию **театра гротеска**.

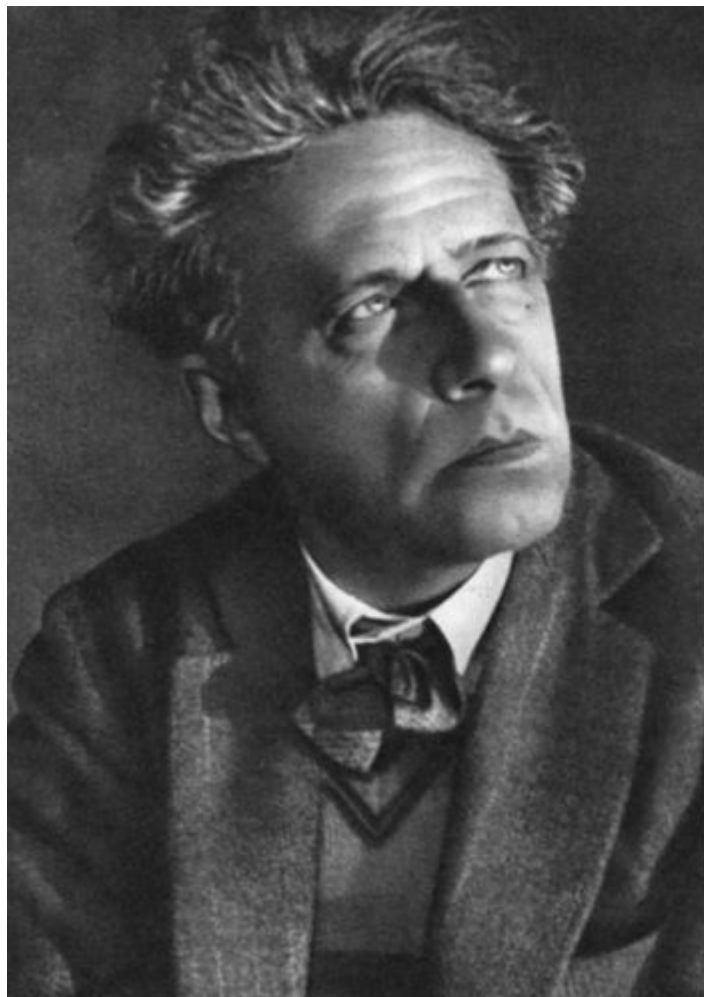
В гротеске Мейерхольда происходит соединение несоединимого по монтажному принципу: соединение 2 несоединимых вещей дает 3 вещь — **новый смысл**.

Спектакль напомнил зрителям об итальянской комедии масок, с её персонажами Пьеро, Арлекином и Коломбиной.



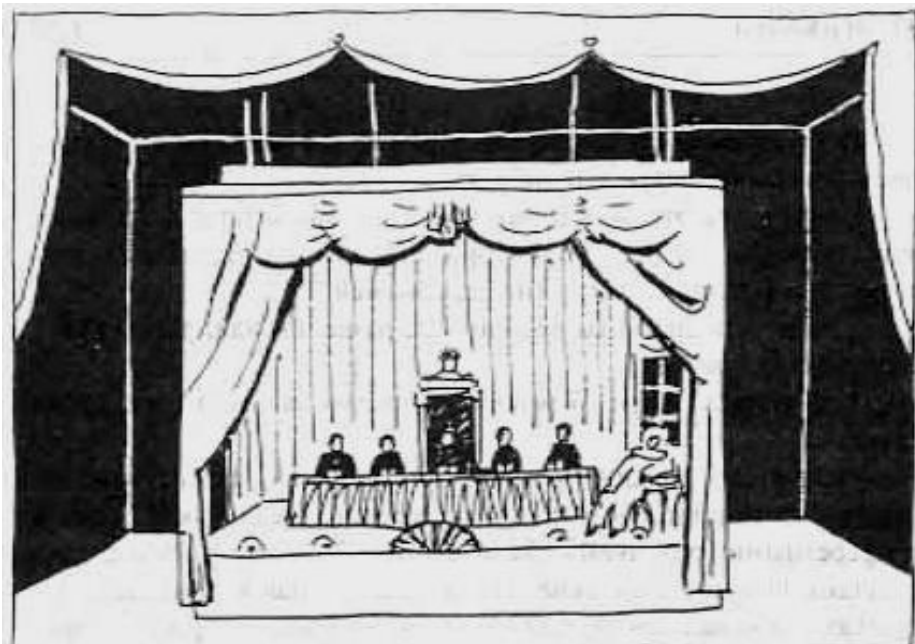
Мейерхольд в роли Пьеро 1908

В спектакле происходило полное обнажение сценического пространства, раскрытие всего театрального механизма, маленькие подмостки балаганчика, вписанные в большую площадку сцены, эффект внезапной трансформации, когда в финале все декорации театратора взлетали на виду у зрителя вверх, оставляя лишь то, что много лет спустя определил Питер Брук как основной знак подлинного театра,- актер на пустом пространстве подмостков.



Мейерхольду в роли Пьеро была присуща графическая сухость и строгость рисунка помогла ему уйти от "грациозной болезненности" образа Пьеро.

В роли Пьеро.
Позирует для
художника Н.
Ульянова



Принцип „театра в театре“ в «Балаганчике»
Мейерхольда



Внесценическая установка Л. Поповой

Вся сцена по своему периметру была затянута синими холстами, которые являлись фоном для маленького «театрика», построенного на сцене. Этот «театрик» имел свои подмости, свою суфлерскую будку, свой занавес, порталы, падуги. Верхняя часть этого театрика не прикрывалась «арлекином», т.е. все колосники, веревки, проволока и прочая театральная оснастка были обнажены.

Как мы видим, здесь, наверное, впервые в мировом театре, доминирующим является прием «театр в театре». Перед «театриком» вдоль всей линии рампы была оставлена свободная площадка, на которой появлялся Автор. Он служил связующим звеном между зрителем и театральным действием, развивающимся на сцене построенного «театрика».



Н.Сапунов «Собрание мистиков». Эскиз декорации к блоковскому спектаклю «Балаганчик» — постановка В. Э. Мейерхольда. Театр-студия на Офицерской 1906

При поднятии занавеса зритель видел трехстенный павильон, одна дверь была слева от зрителя, вторая – посередине, справа – нарисованное окно, в которое в финале, разрывая бумагу, выпрыгивал Арлекин. На сцене, параллельно рампе, располагался длинный стол, за которым сидели мистики. Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускали головы, что на сцене оставались фраки без голов и рук. Эти фраки были изготовлены из картона. Руки актеров просовывались в вырезанные круглые отверстия, а головы приставлялись к картонным воротничкам. Позже этот прием будет использован Юрием Петровичем Любимовым в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир».

Обнажив театральную изнанку, Мейерхольд, наверное, впервые в истории мирового театра, отказывается от попыток создать иллюзию реальности и настаивает на том, что действие разворачивается не где-либо, а именно в театре.



Головин.
Портрет В.Э.
Мейерхольда. 1917

Сезон в театре на Офицерской, завершившийся 4 марта 1907 года, знаменовал собой **возникновение символистского театра** в России.

Впервые сложилась стройная структура символистского спектакля.

Новое осмысление получили и пространство в целом (узкая, плоская сцена, затянутая тюлем), и декорации (живописные задники), и пластика артистов (статуарная), и музыка (тревожная, полная отчаяния), и манера произнесения текста (лёгкая, холодная, слова должны были падать с уст, словно капли воды на дно глубокого колодца).

Но разрыв Мейерхольда с Комиссаржевской был неизбежен: такие спектакли не нуждались в больших талантах. Актёры были марионетками в руках режиссёра, живописными пятнами на ярком фоне условных декораций...

Теоретический итог был подведён А. Белым в статьях под названием «Символический театр»: «Остаётся... убрать актёров со сцены в „Балаганчике“, заменить их марионетками. Вот истинный путь театра Комиссаржевской. Но самой Комиссаржевской в этом театре нечего делать; было бы жаль губить её талант».

/Итогом символистского периода Мейерхольда станет постановка блоковской «Незнакомки» в 1914 году на сцене Тенишевского училища в Петербурге/



10 октября 1907 г. - **«Пелеас и Мелисанда».**

Традиционный сюжет «Отелло» + драма ожидания (Голо находит в лесу Мелисанду, которая плачет над прудом, куда уронила корону, приводит ее домой, женится на ней, но младшего брата, Пелеса, тянет к ней. Голо — и Яго, и Отелло — неоромантический герой: ревнует, мучается, сам себя травит ядом ревности, закалывает Пелеаса, требует признания у Мелисанды, виновна ли она? Снята вина «трагической ошибки»: она лишь в том, что человек существует на свете.

Спектакль оформлял В.Денисов. Применен метод **«круглого театра»**: либо действие перенести в зрительный зал, либо публику окружить действующими лицами.



В оформлении спектакля был применен принцип **pars pro toto** - «часть вместо целого» (одно дерево — это лес).

Комиссаржевская в роли Мелисанды потерпела сокрушительное фиаско и принимает решение: путь театра, который предложил Мейерхольд, ошибочен. Мейерхольд должен либо уйти с этого пути, либо покинуть театр.

Если работа над постановками блоковских пьес обнаружила совпадение условности драмы Блока, размытости границ реального и ирреального с творческими устремлениями и эстетическими поисками Мейерхольда, обогащенными в «Балаганчике» наивными образами народного театра и темой лицедейства, то разногласия с Комиссаржевской, театр которой был «театром одного актера-премьеры», ее самой, привели к разрыву.

С 1908 года – служба в **Петербургских императорских театрах (Александринском, Мариинском, Михайловском)**, где до 1918 года поставил 21 драматический спектакль: «У царских врат» К. Гамсуна, 1908, «Шут Тантрис» Е. Харта, «Дон Жуан» Мольера, 1910, «На полпути» Пинеро, 1914, «Зеленое кольцо» З.Гиппиус, «Стойкий принц» Кальдерона, 1915, «Гроза» А. Островского, 1916 и др.; десять музыкальных: «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, «Орфей» К. Глюка, «Каменный гость» А. Даргомыжского, «Электра» Р. Штрауса и др. Сотрудничество с художником А. Головиным.

Театральные эксперименты Мейерхольда в театре на Офицерской, пантомимы, разыгрываемые учениками в **Студии на Бородинской** (а также на полулюбительских сценах Петербурга и окрестностей), наконец, спектакли в Александринском театре выдвигали **новый тип актера. Актер – это пластик-виртуоз, мим, декламатор, мастер, владеющий набором всех традиционных сценических навыков.** Таков идеал режиссера-новатора.

Опыт условного метода, опробованный в театре на Офицерской, открыл Мейерхольду возможности широких обобщений и в то же время поставил конкретные постановочные задачи.

Живописные, графические, пластические ритмы, заданные декорацией и мизансценическим рисунком, должны были стать не фоном, не средством, но пространственно-временной структурой спектакля, определяющей движения актеров.

Извечная проблема подмостков: конфликт между плоскостной декорацией и объемом человеческого тела во всей его материальной конкретности и плотоядной натуральности разрешался подчинением актера форме спектакля. **Актер действительно был камнем преткновения и, в то же время, главной составляющей мейерхольдовских построений.**

В 1908 году директор императорских театров В.А.Теляковский храбро позвал лидера тогдашнего авангарда в цитадель консерватизма - в Александринку. Здесь Мейерхольд работал вплоть до революции, срежиссировав **20** постановок. Вражда к рутине привела его к увлечению глубинными традициями, техникой и идеями старинного театра. Он осуществил грандиозную, стилизующую зрелища времен Короля-солнца постановку **«Дон Жуана»** Мольера в **1910** году.

При постановке классики Мейерхольд умел показать не только данную пьесу, но всего автора, всю его эпоху, — не только «Дон Жуана», но и весь **театр Мольера**, весь век «короля-солнце». Вместе с художником А. Я. Головиным режиссёр воспроизводил в этом удивительно красивом спектакле **«воздух мольеровской эпохи»**.

В спектакле 1910 года Юрьев — Дон Жуан не закреплял образ на каких-то типических или психологических чертах, а менял разнообразные маски на протяжении всего действия, представляясь поочередно галантным кавалером, циничным пройдохой, философом, байроновским гидальго, вслед за этим *marquis-ridicule*. Эти маски в «Дон Жуане» были символом проникнутой театральностью мольеровской эпохи.





Ю.М. Юрьев в роли Дон Жуана



Александр Яковлевич Головин Эскиз декорации к комедии Ж. Б. Мольера "Дон Жуан"

На императорской сцене Мейерхольд решился применить и органически вписать в спектакль найденные им «студийные» **условные формы**: «Дон Жуан» шёл без занавеса, при полном свете; просцениум выдвигался вперёд вплоть до партера, художественное оформление зрительного зала включалось в стилизованную картину спектакля – живопись А. Головина смело откликалась на действие «сегодняшним языком». **Тенденция слияния сцены и зрительного зала**, и вместе с тем соотношения с эпохой, не теряла своей силы и значимости.

Важным элементом, входящим в систему условности рассматриваемой постановки, были **особые действующие лица, вынесенные за пределы хронотопа пьесы**, – **арапчата**, которые организовывали и управляли действием на сцене. Они звонили в колокольчики перед началом действия, были повсюду по ходу спектакля, «дымили благовониями, подавали Дон Жуану кружевной платок, завязывали ему башмаки, приносили артистам фонари, когда сцена погружалась во мрак, торопились протянуть актёрам шпаги, когда завязывался поединок, испуганно прятались под стол при появлении статуи Командора... Они же объявляли антракты».

Само **пространство спектакля таким образом усложнялось, иерархизировалось, становилось многоуровневым**. Возникало пространство, обозначенное непосредственно пьесой, и пространство как бы вне пьесы, в котором находились арапчата, способные, в то же время, проникать в сферу, принадлежащую персонажам.

Александрийский театр давал Мейерхольду внешнюю возможность работать, но отнюдь не внутреннюю свободу, ибо не могла императорская сцена превратиться в лабораторию его новаторских опытов. Продолжать свои символические эксперименты, с неподвижной статуарностью, – на это не согласился бы ни один из членов заслуженной труппы. Превратить казенный театр в балаган, к чему склонялся теперь Мейерхольд, – не позволила бы его администрация. Так, вынуждается Мейерхольд перенести свои искания на сторону, в маленькие театрики, основывает собственную школу-студию, а императорским театрам он отдает завершённые и более мирные постановки.

В статье «**Из писем о театре**» М. пишет, что большие театры, устаревшие и ставшие «театрами-музеями», не умирают только из-за великих актеров, больших мастеров сцены. Новые художники при работе в больших театрах должны опираться на этих мастеров. Нужно относиться к ним как к **маскам** — устойчивому образу в глазах зрителей. Эти устойчивые образы М. Называет «потрескавшимися от времени масками».

Двойственность определения:

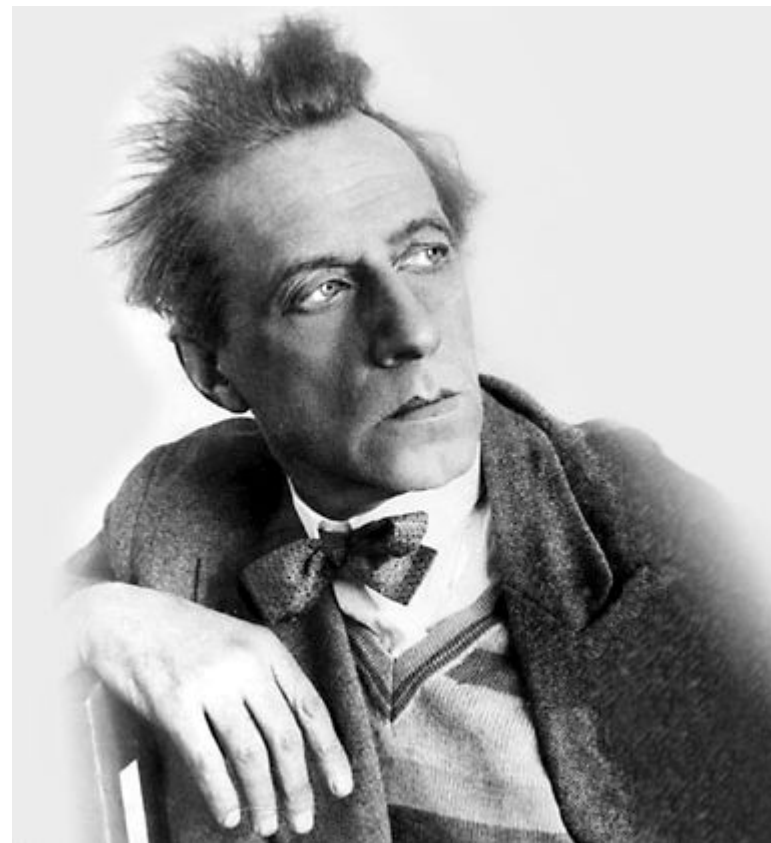
- 1) архитипичность и устаревшесть этих образов
- 2) образы сами по себе есть произведение искусства. Сложившиеся актеры не могут быть изменены: их надо использовать такими, какие они есть.

А чтобы не было «музейности»: 1) новые художники должны дать новый материал; 2) используя работу художника и режиссера, создавать вокруг этих готовых масок новые сценические композиции (использовать как куклы, помещая в новый контекст).

Мейерхольд приходит к мысли, что можно тарковать театр не как храм, а как **балаган**, в ярком комизме и гротеске раскрывающий трагизм мира и судьбы, — так зарождается «трагический фарс». Здесь нет места иератической статике, здесь буйная динамика должна увлечь и актеров и зрителей, и слияние между ними должно произойти не для молитвенных радений, но для общего бурного веселья.

Тем самым **оставляется мысль о театре неподвижном, о театре символов, возникает театр динамический.**

Но, тем не менее, «неподвижный» символистский театр и театр площадной, балаганный — это у Мейерхольда два лика всё того же **условного театра.**



В 1910 году открылся «Дом интермедий» в здании бывшего театра «Сказка» на Галерной улице. Его репертуар должен был состоять из «старинных и новых фарсов, комедий, пантомим, опереток, водевилей, небольших драм и отдельных номеров».

Официально театром руководило «Товарищество актеров, художников, писателей и музыкантов», но на самом деле во главе театра, официально называвшегося «Дом интермедий», стояли три человека. Директором был В. Мейерхольд. Художественная часть была отдана Н. Сапунову. Литературной и музыкальной стороной занимался М. Кузмин.

Согласно сохранившимся афишам, театр ежедневно давал два представления. Первое шло с девяти до половины двенадцатого, а следом за ним, с полуночи до двух часов ночи, следовал «дивертисмент».

Неудивительно, что при таком распорядке работы и талантливости руководителей театра, «Дом интермедий» вскоре стал любимым местом развлечения для столичной литературно-художественной богемы.

Кузмин придумал для Мейерхольда псевдоним **«Доктор Дапертутто»** (пользоваться псевдонимом для работы в «Доме интермедий» посоветовал Мейерхольду директор Императорских театров В.А. Теляковский, чтобы избежать конфликта между двумя различными его ипостасями: режиссера Императорских театров и руководителя богемного экспериментального театра).



Зимний сад в здании театра «Санкт-Петербург Опера» (в начале 20 века - «Дома интермедий»)

Галерная улица, 33.

Постановка «Шарфа Колумбины» придавала всему предприятию дух гофмановской гротесковости, фантастики и ирреальности. Сама публика сидела за столиками, а не в театральных креслах. Это решение было принято как для того, чтобы создать неформальную обстановку, так и для облегчения подачи еды. Рампы не было, и широкая лестница соединяла небольшую сцену с залом.

Всеволод Мейерхольд изучает технику игры комедии дель арте. Публикует статьи «О театральных масках», «Об импровизациях актеров». Много внимания уделяет русскому балагану, цирку, пантомиме.

«Шарф Колумбины». Премьера 1910 год, «Дом интермедий», СПб

Пантомима А. Шницлера, транскрипция Доктора Дапертутто (Вс.Э. Мейерхольд), режиссер Вс.Э. Мейерхольд, композитор Э. Донаньи, художник Н.Н. Сапунов

Такие персонажи комедии Дель'Арте, как Арлекин, Пьеро, Колумбина, приходят на русскую сцену с легкой руки Мейерхольда еще в Блоковском «Балаганчике». Этот спектакль был поставлен режиссером настолько блестяще, что в конечном итоге Блок посвятил пьесу («Балаганчик») Мейерхольду.

Казалось бы, идея уже отработана, и эксперимент можно признать удачным. Но почему-то старинный театр не отпускал Мейерхольда, вернее его не отпускали маски, незримым мистическим образом взяв его в невидимое кольцо. Выход из данного замкнутого круга был только один: дать Арлекину, Пьеро и Колумбине новую жизнь, поставив еще один спектакль с их участием. Причем, Мейерхольд, задумывая этот спектакль, решил отказаться от любого текста, даже столь гениального, как Блоковский.



Выбор пал на драматическую пантомиму А. Шницлера – Э. Донаньи «Шарф Коломбины».

Этот спектакль интересен для нас по трем причинам:

1. Попытка соединения несоединимого – старинной игры (масок) с современной режиссеру русской действительностью.
2. Попытка вернуть современной сцене дерзкое, эксцентричное, парадоксальное искусство площадных комедиантов.
3. Попытка внедрения в русский театральный процесс такого жанра, как драматическая пантомима.

Это была первая в России постановка драматической пантомимы. Пьеса игралась без слов, но при этом смысл происходящего был ясен и очевиден для зрителя.

Вслед за Мейерхольдом к жанру драматической пантомимы прибегнут такие мастера сцены, как А. Таиров и Ф. Комиссаржевский, стремясь так же, как Доктор Дапертутто, доказать, что театр способен обойтись без единой строчки текста, т.к. у него есть свои безмолвные средства выразительности. И именно поэтому, считали они, театр – искусство первичное, независимое от драматургии и способное на собственное значимое сценическое высказывание.



«Скоро ли запишут на театральных скрижалях закон: слова в театре лишь узоры на канве движений?» /ст. «Балаган»/



Ветреная Колумбина, посватанная за Арлекина, проводит последний вечер с влюбленным в нее Пьеро; как прежде, она пытается обмануть его, уверяя, что любит его. Пьеро предлагает ей умереть вместе и, действительно, первый выпивает яд. Она не имеет силы следовать за ним, и в ужасе убегает на свадебный бал, где ее уже ждут с нетерпением.

Начинается бал, и во время старомодной кадрили, то тут, то там, в окнах, в дверях, появляется белый рукав Пьеро, танцы, то ускоряясь, то замедляясь, приобретают страшный характер кошмара, больше чем жизни, где кривляются странные гофмановские существа, под дирижерство большоголового капельмейстера, с высоты стула управляющего игрою четырех почти неправдоподобных музыкантов.



Когда ужас достигает последних пределов, и Коломбина не в силах скрывать его, она убегает, стремится к Пьеро, но Арлекин ее преследует, и, когда он видит труп Пьеро, он убеждается в измене своей невесты и заставляет ее ужинать с влюбленным мертвецом.

Арлекин уходит, крепко заперев за собой дверь, Коломбина хочет вырваться из своей темницы, уйти от страшного покойника, но не может, безумие постепенно овладевает ею, стремительный танец кружит ее, она выпивает, наконец, смертный кубок, и падает мертвая рядом с Пьеро.

Примечательно, что в пантомиме вновь прослеживался один из ведущих мотивов творчества Мейерхольда – **мотив соотнесения происходящего на сцене с российской действительностью, преломлённости характера эпохи сквозь призму динамичной игры старинных итальянских масок.**



Осенью 1911 года театр поехал на гастроли в Москву, где показал сборную программу, хорошо принятую критиками, но не имевшую финансового успеха. В результате, по возвращении в Петербург, театр «Дом интермедий» закрылся.

Связав свой театр с образностью комедии дель арте, Мейерхольд начал поиски **синтеза современного театра с искусством «подлинно театральных эпох»**. К тому времени, когда он возрождал образы мольеровского театра, мир Островского и Лермонтова, ему уже вполне ясен стал принцип игры эпохами, в которой была, думается, своя романтическая ирония. Стилизованные эпохи не были подлинными, режиссеру нужны были как бы условные маски ушедших времен, чтобы отстранить вечные образы. Он утверждал еще в 1907 году: «С понятием **“стилизация”**, по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. **“Стилизовать” эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения»**.

Стилизация изначально не представляла для Мейерхольда ценности сама по себе. Являясь художественным языком, средством обобщения, она давала возможность создавать образы, волнующие вечно, лишь внешне (стилистически) изменчивые. Так, вечная **маска** духовного одиночества в творчестве Мейерхольда, родившись Треплевым, передалась Пьеро, Арбенину, Чацкому, Несчастливцеву, Елене Гончаровой, Герману... А варламовский простак Сганарель — не обернулся разве Брюно, Счастливцевым, Фамусовым, Присыпкиным, Расплюевым, Ломовым?.. Так или иначе, марионетка, маска, стилизованный образ в театре Мейерхольда были обобщением глубоко волновавших его тем человеческой жизни, жизни человечества. «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму»

Мейерхольд в статье **«Балаган»** раскрыл свое (вполне в духе XX века, постсимволистское) понимание культа каботинажа, открытости игры, импровизации как вечной сути актерского искусства. Его идеалы актера — гистрионы, мимы, ателланы, шуты, жонглеры, менестрели. Его идеалы драматургов, создающих основу для искусства таких актеров, — Сервантес, Тирсо де Молина, Гоцци. Идеальный тип образа — **вечно играющая новыми ракурсами маска.**

Парадокс этого культа Старого театра, однако, в том, что осмысляются эстетические системы театра с позиции режиссуры, как единые целостные модели вкусов зрителя, творческого метода театра, техники актерского искусства, литературы для театра.

Режиссер Мейерхольд в XX веке видит суть, метод, структуру, технику осуществления и теорию (скажем, ренессансного испанского театра) так, как до режиссерской эпохи осмыслить этот тип театра было невозможно.

Кроме того, он демонстрирует сравнительно-исторический искусствоведческий анализ, предвосхищает идеи театроведческой мысли, которые через два года после написания «Балагана» будут сформулированы Максом Германом, а еще через несколько лет — развиты в Петрограде в Институте истории искусств группой А. А. Гвоздева. Таким образом, концепция Мейерхольда — современна, и подтвержденная будущим театром.

В студии на Бородинской в 1914 – 17 гг. шли эксперименты наиболее прямого воплощения идей, высказанных в статье **«Балаган»**.



Студия на Бородинской - опытно-экспериментальная школа, созданная В.Э. Мейерхольдом в 1913 году в Петербурге (с 1914г. на Бородинской улице). Существовала до 1917 года. Основной дисциплиной в студии было сценическое движение, классом которого руководил Мейерхольд. Движение и пантомима утверждались здесь как основа театрального искусства. Студийцы изучали комедию дель арте, вопросы вещественного оформления сцены. Преподавателями студии были (помимо Мейерхольда) В.Н.Соловьев, М.Ф.Гнесин, Е.М.Мунт.



Педагогическая деятельность в созданной Мейерхольдом в Студии на Бородинской велась в целях формирования методики работы с актером, изучение с актерской молодежью старых народных стилей: японского, испанского, итальянского.

В. Э. Мейерхольд с группой сотрудников и учеников Студии на Бородинской

К 1912 году Мейерхольд, воспевав балаганную эстетику, стал служителем **«культу каботинажа»**.

Стоит отметить, что в терминологии В. Э. Мейерхольда такие слова, как «каботин», «каботинаж», имели совсем другое значение, чем те же понятия на языке К. С. Станиславского.

Для Мейерхольда **каботин – мерило профессионализма актера**: «Cabotin – владелец чудодейственной актерской техники. Cabotin – носитель традиций подлинного искусства актера». Для Мейерхольда театральная ремесленность равна профессионализму, для него доскональное овладение секретами театральности и горделивая демонстрация навыков и умений восхищенной публике и есть великая миссия артиста.

Для Станиславского **«каботинство»** является моральной категорией, синонимом «скотинства» и мещанской пошлости, лжи и грязи театрального закулисья и почти не касается профессиональных качеств артиста.

Намечавшийся в статье «Балаган» идеал обретал свое реальное воплощение: воспитанники студии должны были стать мимами, каботинами, жонглерами, акробатами, – словом, воплощением духа свободной игры в сочетании с ремесленным мастерством владения собственным телом.

Личностные особенности молодых артистов не становились препятствием на пути самосовершенствования, даже наоборот: именно разность актерских «я», непохожесть их друг на друга позволяла создавать разноплановые, оригинальные образы в откровенно далеком от психологического реализма стиле площадного театра. Нужно «угадать Вашу артистическую индивидуальность, узнать, какую из масок Вы сможете воплотить, что ближе и дороже Вашему сердцу», – говорил во вступительной речи Соловьев.

Рушился основной миф о Мейерхольде, ни во что не ставящем внутренний мир, самобытность актера: артист не укладывался насильно в прокрустово ложе роли, а примерял маски, опытным путем подбирая подходящую только ему.

Мейерхольд учил технике сценического движения, жеста, владения сценическими предметами. Некоторые упражнения и этюды, которые он предлагал ученикам, позднее вошли в практику **биомеханики**.

«Любовь к трём апельсинам» — журнал, посвящённый театру, искусству, поэзии и литературе, выходивший в Санкт-Петербурге — Петрограде с 1914 по 1916 годы. Журнал был организован известным режиссёром Всеволодом Мейерхольдом, который выступал в этом издании под псевдонимом Доктор Дапертутто. Мейерхольд был главным редактором журнала. Он собрал единомышленников и талантливую молодежь. Обложку для журнала нарисовал соавтор режиссёра по спектаклям на сценах Александринского и Мариинского театров, известный мирискусник Александр Головин, отделом поэзии заведовал Александр Блок.



Журнал **«Любовь к трём апельсинам»** был печатным органом Студии на Бородинской (всего 9 вып.) — экспериментальной лаборатории Мейерхольда в 1910-е годы, где зарождались идеи режиссёрского театра 1920-х и биомеханики — оригинальной техники актерского мастерства, которая, спустя несколько лет, станет фирменным знаком ТИМа. О классах студии на страницах журнала рассказывали педагоги студии, выдающиеся деятели культуры и искусства Серебряного века.

Среди них были: филолог-театровед, в те годы начинающий режиссёр, скрывавшийся на афишах (в противоположность темному гению — Дапертутто) под псевдонимом Вольдемар Люсциниус — **Владимир Соловьёв**, впоследствии один из самых ярких и разносторонне одарённых деятелей театрального Ленинграда 1920-30-х гг., учитель Аркадия Райкина, занимавшийся со студийцами техникой актеров комедии дель арте; заметки о музыкальном чтении в драме вёл **Михаил Гнесин**, раздел, посвящённый своим занятиям со студийцами вёл сам **Всеволод Мейерхольд**.

Именно здесь были напечатаны программные статьи режиссёра: «Глоссы Доктора Дапертутто» и второй вариант статьи **«Балаган»** (в соавторстве с Ю. М. Бонди). В журнале печатались известные поэты Серебряного века, свои первые статьи печатали начинающие филологи: Виктор Жирмунский, Василий Гиппиус. Опыт журнала «Любовь к трём апельсинам» стал отправной точкой к зарождению театроведения в России.



В. Э. Мейерхольд и Доктор Дапертутто.
Портрет Б. Д. Григорьева, 1916 г.

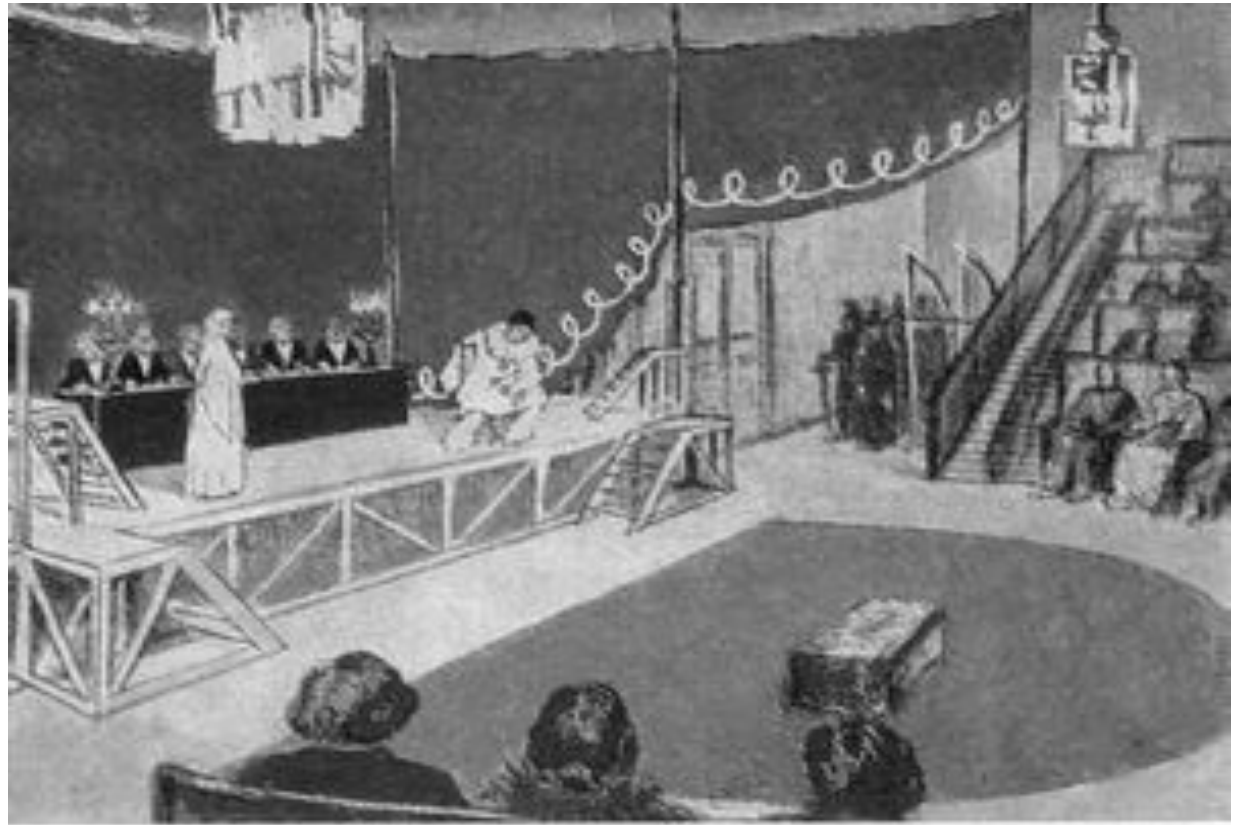
Весной 1914 года на сцене Тенишевского училища в Санкт-Петербурге редакцией журнала был организован «Блоковский спектакль», в программу которого вошли постановки двух драматических произведений А. Блока — **«Незнакомка»** и **«Балаганчик»**.

Лирическая драма «Незнакомка» была представлена на сцене впервые. Спектакль вызвал большой резонанс в среде деятелей искусства.

Впоследствии режиссёр постановки — В. Э. Мейерхольд считал, что сценографическое решение пространства в «Незнакомке» стало предвестником театрального конструктивизма в российском искусстве.

Художник спектакля — Ю. М. Бонди. Актерами в спектакле выступили ученики Студии на Бородинской.

Мейерхольд и Юрий Бонди хотели, чтобы видения, вместо обычного занавеса, заволакивала пелена снега. Белое полотно, голубой газ с расшитыми на нем звездами, легкий деревянный мост горбом через всю сцену — все это должно было создать впечатление легкости. Вместо действия — действительно видения. Слуги просцениума на протяжении всего спектакля ставили и убирали предметы, меняли занавес, помогали действующим лицам. Одетые в серое, ритмичные, ловкие, они сами были подобны видениям.



Лирические драмы Блока в Тенишевской аудитории

Кроме того, их благоговейное отношение к блоковскому спектаклю передавалось залу. То, как они возносили синее звездное небо за мостом, как заволакивали белым, словно пеленой снега, компанию в кабаке, как закрывали вуалем каждого, входившего на мост, и как становились на колени перед эстрадой с зажженными свечами в руках, изображая лампу, и запечатлевалось, главным образом, в памяти зрителя.

Спектакль игрался на самой сцене и на некоем подобии античной орхестры, образовавшейся на месте партера. Зрительный зал был освещен также как и игровая площадка, занавеса не было, все необходимые перестановки совершались слугами просцениума на глазах у зрителей.

Традиция вводить в свои спектакли таких, не прячущихся, но предполагавшихся невидимыми помощников была заимствована Мейерхольдом из японской театральной традиции, где слуги сцены поправляли костюм и подавали меч герою. Вообще, в эти несколько лет, всеобщим вниманием, наравне и даже затмевая актеров на главные роли, владеют именно они – **делатели спектакля**, выполняющие, помимо служебной, еще и стилеобразующую функцию.

Из забавной детали интерьера, какой были арапчата в «Дон Жуане», слуги просцениума превратились в полноправных участников представления. Не считал зазорным принимать участие в их работе и сам Доктор Дапертутто: «Он произвел трогательное впечатление, появившись в костюме одного из слуг сцены. Все время спектакля он таскал декорации и реквизит!...».

В сознании студийцев, таким образом, **искоренялось понятие «премьерства»**. Быть работником просцениума в студийных спектаклях Мейерхольда было не только почетно, но и ответственно, ведь от слаженных действий слуг сцены во многом зависел успех самого спектакля.

«Балаганчик» шел в новой режиссерской редакции. Сатирическая пародия и балаганная театральность сместили с пьедестала лирическую драму, бывшую основой образа Пьеро и лейтмотивом всего спектакля Мейерхольда в театре Комиссаржевской.

Мейерхольд и современная ему критика по-прежнему говорили на разных языках. Рецензенты, близкие по духу к школе МХТ, ждали от студийцев внутреннего оправдания преподносимой формы. Режиссер и педагог Мейерхольд, по мнению писавших о нем, все также (и совершенно опрометчиво) игнорировал основу основ – психологию артистического творчества. Мейерхольд же отвечал, что «комедиант Студии, всегда занятый изображением простейших схем простейшими способами, не тратит времени на бесполезное отыскивание сложного там, где нет сложного».

Говоря языком биомеханики, верно овладев формой роли, артист посредством этого постигает и транспонирует вовне ее внутреннее наполнение, экономя тем самым свои душевные и физические силы. Звучащее слово все больше занимало режиссера. Работу актера над образом в новом сезоне предлагалось делить на два периода: в первом речи еще не было, артист пантомимически подготавливал себя к принятию слов, находил физическую форму роли, второй период предполагал появление слов и согласование их с уже найденным движением.

«Незнакомка» А. Блока, сыгранная в 1914 году вместе с обновлённым «Балаганчиком», явилась ярким примером художественного **синтеза различных условных форм**, трансформированных режиссёром и применённых с конкретной целью и учётом времени.

Задачей, по мысли Мейерхольда, было показать пьесы А. Блока ввергнутыми в близкие взаимоотношения со **стихией грубого простонародного зрелища**.

Слуги просцениума «прислуживали» Арлекину, вынося по ходу пьесы бумажное окно, напоминающее цирковой обруч, сквозь которое должен был проскочить персонаж.

Так, части спектакля («видения») постепенно смещались **от цирка к мистерии**, а затем переносились в сферу **балагана**. Выступление китайцев-жонглёров ассоциировалось со стихией улицы и заключало всё действие в кольцевую, во многом символическую, композицию. С другой стороны, даже в этом непродолжительном спектакле, синтезирующем почти все найденные Мейерхольдом приёмы обнажения условности, просматривалась общая для его творчества тенденция расширения сценического пространства, включения публики в действие: апельсины зрители ловили как бы на площади, где изначально давались балаганные представления.

В целом для постановок В. Э. Мейерхольда 1910-х годов характерна динамика, лёгкость, острота ритма, «общение» актёров с публикой, использование приёмов игры комедиантов dell' arte, а также игровых приёмов других «старинных» театров, но с учётом контекста современного города, страны.

Последний предреволюционный спектакль на сцене Александринского театра – **«Маскарад»** М. Лермонтова, 1917 г., «трагедия в раме праздничности».

Лермонтовский «Маскарад», поставленный на сцене Александринского театра в 1917 году, Мейерхольд готовил долго и тщательно, почти пять лет. Используя приёмы и формы театра прошлых эпох, он создавал подчёркнуто современный спектакль, эмоциональным мотивом которого стало предчувствие катастрофы.





Мир, который был воссоздан на сцене с помощью художника **А. Я. Головина**, был удивительно, почти нереально красив. Но это был мир несбывшийся, обречённый, на глазах уходивший в небытие.

На подмостках казенной сцены Мейерхольдом была провозглашена программа **театрального традиционализма**, которая реализовывалась через систему условного театра.

Полемизируя с эстетикой Московского Художественного театра (МХТ), с практикой создания в спектакле «четвертой стены», Мейерхольд утверждал **преимущество условного театра над театром натуралистическим:**

«Вот тут коренное мое - в театре игры зритель всегда живет (активен); в театре психологическом зритель умирает (пассивен)».

«Условный театр таков, что зритель "ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который играет, а актер - что перед ним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам - декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: чем больше картина, тем сильнее чувство жизни».

Тем самым требовалось установить особые взаимоотношения между сценой и залом.

Публику, пришедшую на спектакль, необходимо было вовлечь в действие, погрузить в атмосферу старинных театральных эпох. Для решения этой задачи предстояло принципиально «демократизировать» театральное пространство «сословного» императорского театра, «сломать» границу между сценой и залом, сделав их единым пространством для игры, и «поставить сцену подножием актеру».

Технологически эти проблемы разрешались Мейерхольдом и Головиным с помощью **просцениума, системы игровых занавесов и освещенного во все время представления зрительного зала.**

«Наподобие цирковой арены, стиснутой со всех сторон кольцом зрителей, просцениум придвинут к публике для того, чтобы не затерялся в пыли кулис ни единый жест, ни единое движение, ни единая гримаса актера», «...не надо погружать зрительный зал в темноту ни в антрактах, ни во время действия. Яркий свет заражает пришедших в театр праздничным настроением. Актер, видя улыбку на устах у зрителя, начинает любоваться собой, как перед зеркалом», - писал Мейерхольд.

Важную смысловую роль играл теперь и портал - строенный, лепной, «индивидуальный» для каждой постановки. Из чисто технического элемента, отделяющего сцену от зрительного зала, порталы, сочиняемые Головиным к мейерхольдовским постановкам, оставаясь неизменными на протяжении всего спектакля, становились своеобразным **архитектурным эпитафием, трехмерной пластической формулой пьесы** и служили переходом к живописной декорации. **Функцию эмоциональной смены настроений, цветовой увертюры к каждой картине** брала на себя система опускных, как в старинном театре, или раздвижных занавесов. Эти приемы, опробованные постановщиками в спектаклях «Дон Жуан», «Стойкий принц», «Орфей и Эвридика» и ряде других, свое наивысшее воплощение получили в «Маскараде».



Отдав дань символистской драматургии в ранних режиссерских опытах Студии на Поварской, а затем в спектаклях театра В.Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд первым сначала в «Балаганчике» (1906), «Шарфе Колумбины» (1910), а затем в ряде экспериментов в Студии на Бородинской последовательно добивался **ироничного снижения символизма**, приемов, уже ставших модными и пошлыми.

Мотив маски, скрывающей страдающее лицо за иронией, веселое импровизационное озорство персонажей комедии дель арте, здоровое искусство площадного театра, балагана в «Маскараде» оборачивались **трагическим гротеском**.

В поисках подлинной театральности, переосмысливая классическое театральное наследие - от античного театра до традиционного японского, от староиспанского до мольеровского, - Мейерхольд в «Маскараде» приходит к разработке **нового сценического языка**, воплощению во всей полноте предшествующих поисков по созданию **театра метафорического реализма**, избегающего прямых жизненных соответствий, не отражающего жизнь, какая она есть, а выражающего в своих метафорах ее суть, «душу».

«Роль Арбенина всегда поручалась так называемому «герою-резонеру». Я пробую нарушить традицию.

Даю герою-любовнику. Печоринство в Арбенине. Задача для актеров - следя за красивой формой, не забыть о том, что страсти должны под этой лощеной формой бушевать. Демонические черты Арбенина. Обреченный богом, Арбенин брошен в вихрь маскарада, чтобы сеть маскарадных интриг и случайностей опутала его, как муху паука. Но когда нет маски и когда она на лице у действующих лиц «Маскарада» – не понять. Так слиты грани: маскарада, страшной жизни, света. Черные силы берут Арбенина. Они сами превратили его в убийцу и сами же, подняв глаза к небу, лицемерно твердят: «Казнит злодея провиденье». На лице Неизвестного, видевшего сцену отравления и утешающего себя в том, что «здесь ждала ее печаль, а в небесах спасенье», маска провокатора».

В.Мейерхольд.

Юрий Юрьев
в роли
Арбенина



Мы впервые отошли от общепринятого в то время обычая играть Арбенина как душегуба-злодея, а старались воссоздать на сцене страдающего человека с сильными страстями, который в Нине видел единственную цель и оправдание всего своего существования.



Я одеваюсь: черное атласное старинное платье, черное домино и маска, браслет на руке... Браслет, из-за которого погибла несчастная Нина. Шлейф, черный бархат которого полтора года вышивали розами и золотом в швейных мастерских императорских театров... Тихо дрожит на моей голове убор из розовых страусовых перьев... Быстро идет спектакль, мелькают бесчисленные интерьеры... Я мечусь, отравленная, по сцене, и мне кажется, что я действительно умираю. Прозвучало проклятье. Нина умерла... Или это я умерла – не знаю... Ползвучи заключительных аккордов тихо опускается черный прозрачный флеровый занавес с незабываемым венком белых роз, созданных гением Головина... Я стою в кулисе и дрожу от ужаса перед чем-то грозным, неизбежным, что вот-вот сейчас произойдет... В смертельном ужасе, захлебываясь криком, я бегу со сцены, задевая кулисы, наталкиваясь на рабочих... Я на улице... Бегу по Невскому... Крики, выстрелы... Кто-то упал и задергался в судорогах... Революция... Опять залп, и я падаю лицом вниз на скользкую мостовую.

Екатерина Рощина-Инсарова

Головин сделал для "Маскарада" порядка 4 тысяч эскизов. Мейерхольд в течение 6 лет работал с актерами, чертил на бумаге мизансцены. Строился он с невиданным размахом и масштабностью. Одних занавесов было изготовлено 5 штук для каждой сцены.





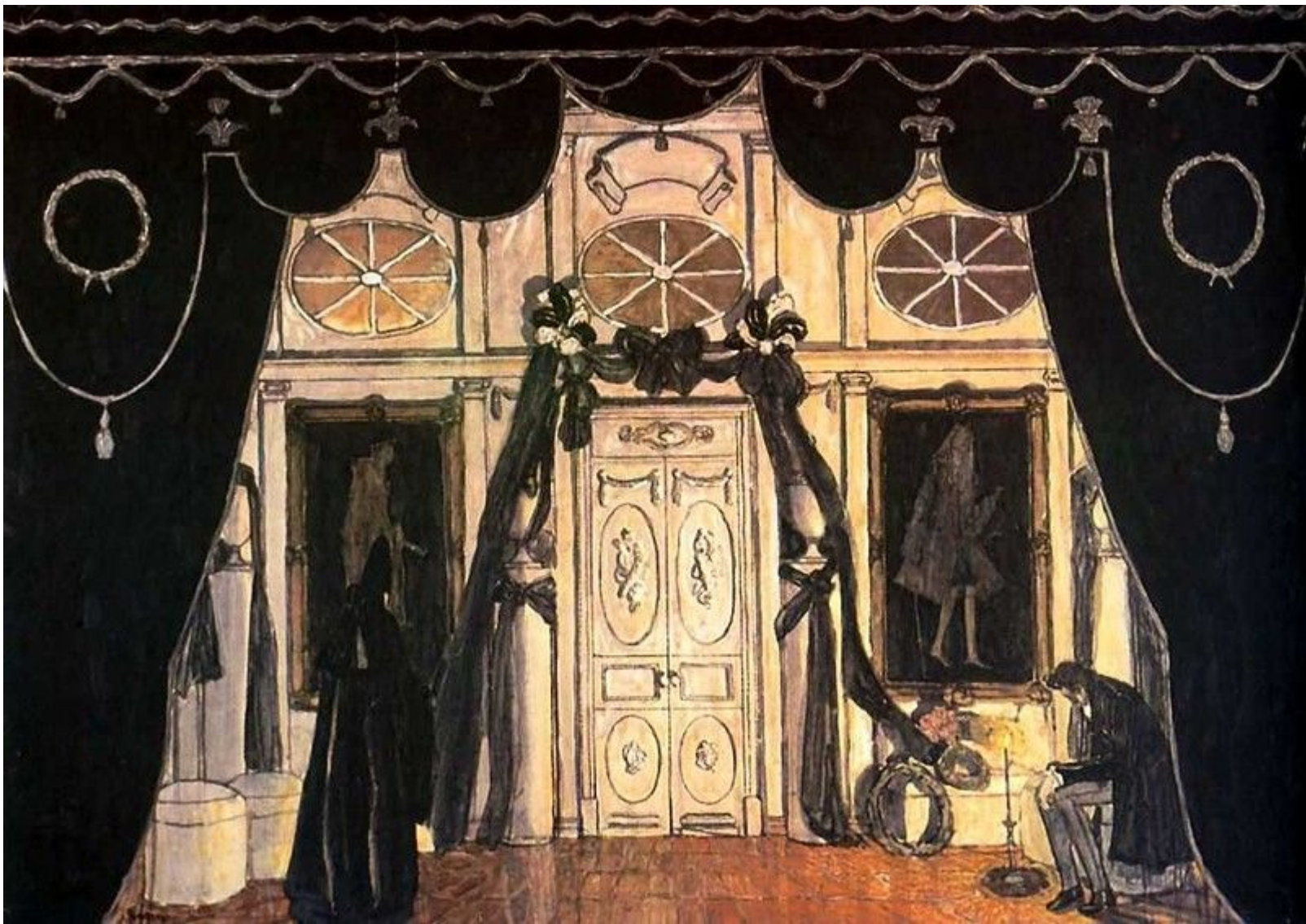
Основной темой «Маскарада» в интерпретации Мейерхольда была **тема призрачности, иллюзорности жизни царской России, стремительно несущейся к краху.**

«Маскарад» трактовался как глобальная социальная метафора - маскарад целой эпохи, маскарад, где царят мнимые страсти, а подлинные человеческие чувства скрыты под таинственным покровом масок.

Главная, движущая интригу лермонтовской драмы сила - **игра** утверждалась как категория жизни. Играют в карты, играют в «настоящую» жизнь, в любовь, не испытывая при этом ни полноты, ни естественности чувств. Забава от скуки, маскарадная шутка, оборачивается настоящей трагедией, заканчивается смертью. «Карты и маски - мнимые драмы и мнимые люди, вместо жизни - условная игра, вместо лиц - условные обличья. Так создавался фантасмагорический образ спектакля.



Атмосфера спектакля была символично-мистической, немного гофманианской. Петербург лермонтовской эпохи, холодный мир светского общества сталкивался со страстями и хаосом маскарадного действа. Условность правил с безусловностью чувств.



Интересно был продуман сценический свет. Он был контрастен и добавлял мистики, а в сценах игры в карты свет от свечей словно боролся с окружающей тьмой.

Фатальная предопределенность судьбы, обреченность, ощущение близящейся катастрофы, разлитые в атмосфере эпохи в период создания спектакля, на сцене материализовались в зловещей фигуре **Неизвестного** - мистическом образе рока, правящего этим вселенским карнавалом.

Тема игры, трагического балагана, выросла до символической гиперболы. Арбенин, дерзко вступивший в столкновение со светом, - всего лишь игрушка в руках судьбы, и участь его предрешена. Двойственность, двоемирие, где реальность на поверку оказывается призрачной иллюзией, где не понять «...когда нет маски и когда она на лице у действующих лиц "Маскарада"... Так слиты грани: маскарада, страшной жизни, света.

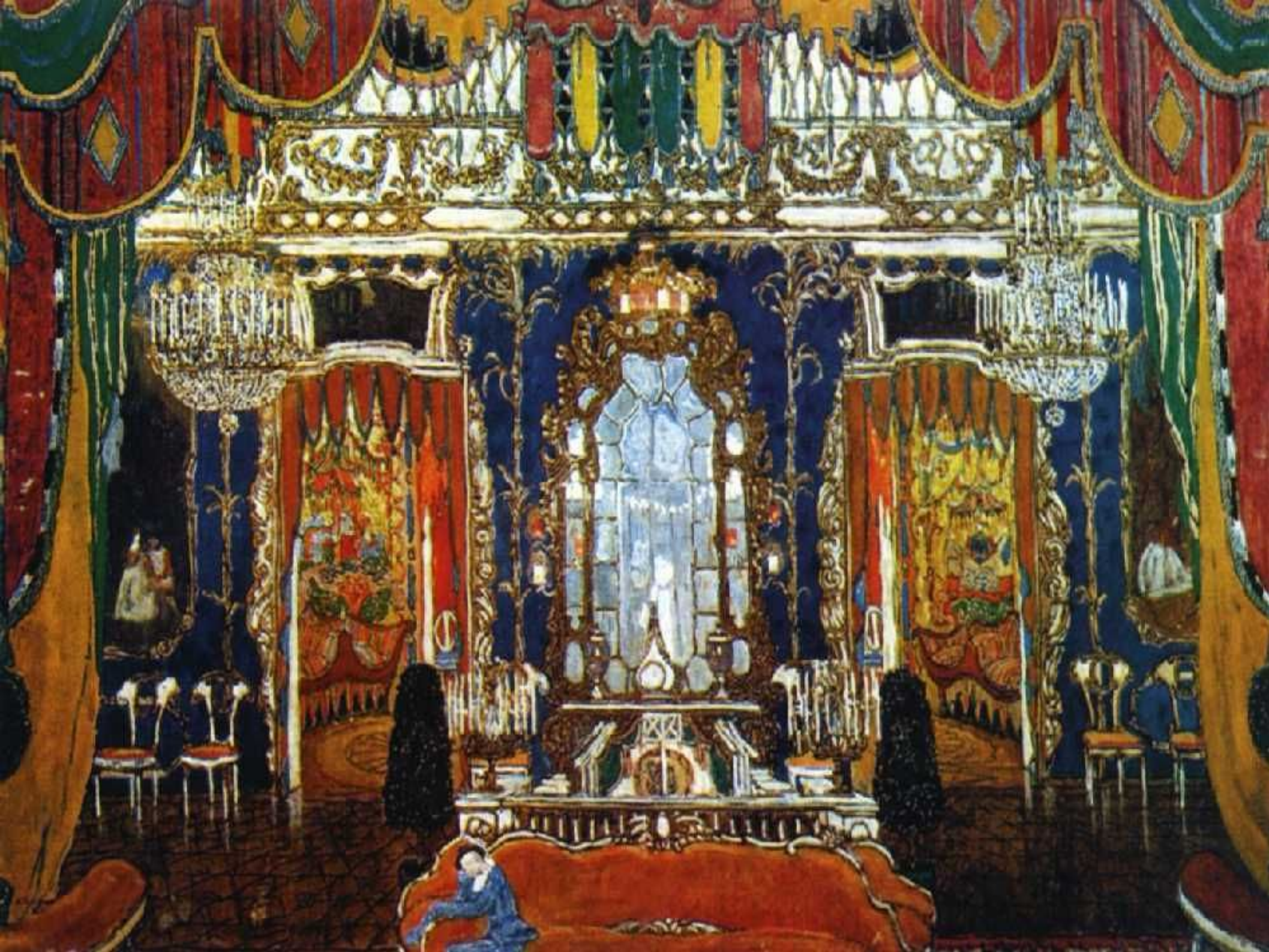


Прием, используемый Головиным в создании визуального образа «Маскарада», пожалуй, можно назвать **«сценографическим гротеском»**. Художник строит свое решение на принципах **гиперболизации и контраста**.

Любопытно отметить, что время написания пьесы и время строительства Александринского театра совпадают, и это точно было уловлено Головиным.

«Ампирнейшему ампиру», возводимому художником в архитектуре портала, олицетворявшему имперскую россию, противостоит **романтизм** - в цвете, в динамике меняющегося пространства, света и цветовых пятен, в «декоративном импрессионизме» живописи, по выражению Мейерхольда.

Переизбыточная, надчеловеческая **красота** зрелища, созданного Головиным, изощренная стилизация лишь подчеркивала призрачность и эфемерность человеческой жизни, оставаясь бесстрастной к трагедиям людей. В этой своей страшной **красоте она сама была воплощением Рока**, некоей inferнальной силой, управляющей судьбами героев.



Очень украшала спектакль музыка А. К. Глазунова, специально написанная к спектаклю. Она была и проста, и драматична, и помогала действию. Зал в доме Энгельгардта, где проходил маскарад, то освобождался, то заполнялся танцующими. Танцевали мазурку, расчленённую пантомимами маскарадного флирта, затем ригурнель, затем кадрили. После того, как опускался занавес, толпа танцующих еще раз проносилась по сцене. Романс Нины "Когда печаль слезой невольной..." тоже был украшением спектакля. Оперная певица пела его за кулисами, а актриса играла в полотворота от зрителей. Спектакль Мейерхольда-Головина был синтетическим действием, в котором причудливо соединились опера (пел хор), танец, пантомима и трагедия.



"Маскарад",
Мейерхольд

Нина
Григорьевна-Иванова
Котляревская

Картина IV

А.

Головин создал много бутафорских предметов, очень тщательно и красиво изготовленных.

В театральном музее сохранилось зеркало из спектакля, в которое гляделся Мейерхольд.

Маскарадные костюмы Головина - фантастичны и поэтичны. Как всегда он показывает себя тонким колористом, умеющим соединить много персонажей в единый ансамбль. Магию костюмов Головина можно объяснить прекрасным знанием особенностей театрального костюма, масштаба деталей, которые должны быть видны из зала на расстоянии и необходимых контрастов, но есть в ней нечто необъяснимое, это то, как он чувствует линии костюма, как составляет сложные гаммы оттенков в общую палитру спектакля.





А.В.



«Маскарад»
 2 Картина
 Смеридина
 Тиф. Лицей

А.

Шутов
 Тн
 Ковальский

№ 23.



«Маскарад»
 2 Картина

А.





Были разные "домино". В спектакле они являются свитой Неизвестного, олицетворяющего смерть, то, что Нина тоже была одета в домино, говорило о том, что она присоединится к этой череде потусторонних персонажей.



При сравнении с окончательным вариантом костюма можно заметить еще большую зловещую составляющую из-за черного воротника и зеленых треугольников, дисгармоничных с лиловым цветом плаща.

"Маскарадъ,"

2 картина

Неизвестный
Гос. Лерский

№ 31



Костюм "Неизвестного" был создан по мотивам венецианского карнавального домино-баутты.

Головин его почти повторил, только сделал еще более зловещим.





Премьера спектакля была показана накануне Февральской революции. «Маскараду» было суждено долголетие.

Восстановленный в репертуаре театра в **1923** году, он затем возобновлялся в **1932**-м (вторая редакция) и в **1938** году (третья редакция). Он шёл и тогда, когда его постановщика уже не было в живых, без упоминания имени Мейерхольда в программах и на афишах.

Последнее представление «Маскарада» состоялось 1 июля 1941 года. А блокадной осенью бомба, попавшая в здание театрального склада, уничтожила почти все декорации Головина.



Этот сценический шедевр Мейерхольда-Головина синтезировал в себе все достижения русского дореволюционного театра, творчества Мейерхольда и сценографические открытия Головина, предугадывал новые направления в искусстве театра последующих эпох.

Он оказал влияние на творчество ведущих европейских режиссеров Б. Брехта, Э. Пискатора, Г. Крэга; стал школой для С. Эйзенштейна, художников В. Дмитриева, К. Петрова-Водкина, последующих поколений актеров и режиссеров.

Нина и Баронесса Штраль

Выводы по дореволюционному периоду творчества Мейерхольда

1. Если в символистских спектаклях пространство, как правило, замыкалось, отчуждалось от зрителя, образуя параллельный ему ирреальный мир, то в игровом, площадном театре оно раскрывалось, чётко прослеживалась интеграция сцены и зрительного зала. Важнейшим процессом в творчестве Мейерхольда становилась тенденция к расширению пространства спектакля, тенденция «заигрывания» актёров с публикой, её вовлечения в действие, которая далее, в агитационных, политических спектаклях Мейерхольда постреволюционной и послевоенной эпох, получит дальнейшее развитие.
2. Время символистских спектаклей, будучи созвучным «злобе дня», характеризовалось как бы вневременностью, стёртостью границ. В постановках нового «формата» оно получало более определённые характеристики, увязывалось с настоящим. Прочитывалась тенденция чёткого соотнесения действия на сцене с российской действительностью.
3. Актёр «неподвижного» театра трансформировался в актёра динамичной, острой, ритмически организованной игры, использующий сценические приёмы традиционных театральных эпох. Функции актёра в целом переосмыслились: ведущей оказывалась тенденция к обобщению сути персонажа, подаче образа через штрихи, увеличенные в масштабах. Мотив маски становился детерминирующим в творчестве В. Э. Мейерхольда.

Ещё одной функцией актёра становилось его участие в процессе интеграции двух сосуществующих пространств – **сцены и зала**. Две важнейшие категории действующих лиц – непосредственно персонажи пьесы и «слуги просцениума» (к ним же можно отнести и суфлёров) – размыкали ранее закрытую область сцены, делая это, однако, по-разному: персонажи – оставаясь в рамках хронотопа, соотносённого с пьесой, «слуги» – находясь в пограничном пространстве между пьесой и зрителями, но имея доступ в обе сферы.

4. Во многом противопоставленные, но задавшие векторы развития отдельным театрам будущего, рассматриваемые структуры **символистского** и **игрового театров** в творчестве самого В. Э. Мейерхольда явились условием эволюции его художественного языка, способствовали синтезу элементов эстетической парадигмы художника дореволюционного периода.

