

**Н. М. Тарабукин**

*Москва, Россия*

## **ЗРИТЕЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В ГОСТИМе\***

*Аннотация:*

Статья «Зрительное оформление в ГОСТИМе», была заказана театром к его десятилетию. Н.М Тарабукин излагает эволюцию оформления мейерхольдовских спектаклей 1920-х годов и является едва ли не первым аналитическим обзором хрестоматийных ныне для истории театра постановок мастера.

*Ключевые слова:* Тарабукин, ГОСТИМ, Мейерхольд, театральные мастерские.

**N.Tarabukin**

*Moscow, Russia*

## **SCENOGRAPHY IN GOSTIM**

*Abstract:*

This article was originally commissioned by GOSTIM theatre led by V. Meyerhold to mark its 10th anniversary. N. Tarabukin outlines the evolution in the scenography of Meyerhold's stagings made in 1920's and constitutes one of the first theoretical works devoted to the analysis of the performances that have long since become iconic. The materials for the present article have been assembled by E. Korotkevich, professor, Chair of fine arts, Russian University of Theatre Arts -GITIS.

*Key words:* N. Tarabukin, GOSTIM, Meyerhold, theatre workshops.

Особенна ты действие развей!  
Идут смотреть, так дай смотреть  
полней.

*Гёте «Фауст» (пер. В. Брюсова)*

## **К 10-летию юбилею ТИМа**

Описывать то, что у всех на глазах, устанавливать «исторический аспект» на явления, для которых еще не достаёт необхо-

---

\* Статья подготовлена к печати профессором Е.Г. Короткевич.

димой дистанции времени — не входит в мою задачу. Я не предлагаю читателю «дневника» театра, а зову его к теоретическому синтезу, в аспекте которого можно было бы с наибольшей рельефностью усмотреть основную направленность театра.

Подобно тому, как напечатанный стих есть еще только «проблема» и свой художественный смысл приобретает в процессе произнесения, становясь помимо смыслового факта, также и ритмико-фонетической конструкцией, подобно этому и пьеса, «поставленная на сцене», не только слушается, но и пластически «лепится»... Пьеса, прочтенная с подмостков актерами, хотя бы в гриме и бутафорских костюмах, не приобретает значения спектакля, и должна быть отнесена к искусству декламации, а не к зрелищам.

Спектакль прежде всего смотрится. А театр прежде всего изобразительное искусство. Само название «спектакль» происходит от латинского *spectaculum*, что значит смотреть. И хотя в театральном обиходе имеется немало терминов, отмечающих своеобразие сценического искусства, но понятия, скрывающиеся за ними, редко приобретают конкретное воплощение. Начать хотя бы со слова «постановка». Пьеса «ставится». Афиша указывает на автора «постановки». Но с театральных подмостков мы чаще всего слышим пьесу, а «постановки», то есть ее композиционно-изобразительного оформления не видим.

Европейский театр уже давно утерял связь с лучшими традициями зрелищной культуры. Актер позабыл, что у него есть тело, а вокруг него пространственная среда, сосредоточив свое внимание на голосе и литературном тексте. А архитектор театрального здания, уже начиная с XVII века, начал возводить постройки не столько для зрелища, сколько для концерта. Феодално-дворянская культура создала условия для развития оперы и декламационной драматургии. А буржуазно-капиталистическая эпоха неудержимо стремилась к жанровому натурализму на сцене.

Заклученный в сцену-коробку, отрезанный от зрительного зала рампой, лишенный оркестры, *proscenium*'а и *parasce-nium*'ов актер был скован по рукам и ногам своим. И действие стало постепенно вымирать на подмостках европейского театра за последние два века. Актер из лицедея превратился в де-

кламатора, из действующего — в говорящего, а спектакль — из зрелища, которое смотрится, в концерт, который слушается.

Актер натуралистического театра XX века сделался крайне неподвижным и лишился былой выразительности. Он прекрасно умел сидеть, стоять, говорить и молчать. Все внимание его ушло на «подачу реплик», на разработку дикции. А тело костенело в неподвижности.

Таково было состояние театрального наследства в преддверии XX века. И вот когда перед новым режиссером встала проблема возрождения в театре «показа», в противоположность «сказу», современный режиссер и актер почувствовали всю тягость своего заключения в пределах сцены-коробки нынешнего театра, все несоответствие живого и движущегося человека с окружающими его холстами писанных декораций, всю ограниченность движения на плоской площадке сцены.

Новая тематика революционной драматургии с ее пафосом борьбы, динамикой и новым сценическим героем — массой, коллективом не вмещалась в русла бутафорских приемов буржуазного театра и диктовала режиссёру и художнику совершенно иные принципы оформления зрелища. Эволюция зрительного оформления спектакля в театре Мейерхольда и есть наглядно раскрытая история борьбы с оковами сцены-коробки, история постепенного разрушения портала, рампы, кулис с целью выйти на «вольный воздух» сценического пространства. *Plein air*<sup>1</sup> — вот устремленность Мейерхольда. Тот самый *plein air*, который был средой для актеров, выступавших на оркестрах театров Афин, Сиракуз, Помпеи, Рима. *Plein air*, элементы которого сохранялись в японском театре Кабуки, в итальянской *commedia dell'arte*, в английском театре времен Шекспира, в Испании XVII века. Это все «предки» Мейерхольда. Но он не восстанавливает прошлое, а продолжает его наиболее театральные традиции. *Plein air* раскрепощает актера, возвращает ему возможность более свободной и широкой ориентировки, разбивает цепи фронтальности, а вместе со всем этим возвращает телу лицедея утраченную гибкость, выразительность, миметичность.

---

<sup>1</sup> Пленэр, от фр. *en plein air* — «на открытом воздухе».

Но так как современное театральное здание совершенно не приспособлено ни для нового актера, ни для нового драматурга и зрителя, то в театре Мейерхольда на протяжении десятилетия идет упорная борьба с нынешней конструкцией здания. Все, что сделано в этом смысле, разумеется, паллиатив. Иначе и быть не может, ибо остов как сцены, с ее неподвижным порталом, так и зрительного зала остается незыблемым. Ныне перед театром, на исходе десятилетия его существования, со всей остротой встал вопрос о постройке нового здания.

Мейерхольд, работавший в свой «петербургский период» исключительно с художниками-живописцами и создавший на сцене театра Комиссаржевской и Александринского замечательные живописные «картины», ни разу не обратился к писанным на холсте декорациям в период существования московского театра его имени. Зрительное оформление первой постановки в театре Мейерхольда беспредметно рельефно. Если в ней много еще элементов живописи, то это не иллюзорная живопись, а «пространственная». Ставя «Зори» Верхарна, Мейерхольд обращается не к художнику «Мира искусства» Головину, а к В. Дмитриеву, который придал сцене беспредметное оформление. Это был 1920 год, год, когда Татлин демонстрировал свои «угловые рельефы повышенного (!) типа», а Митурич из плоскостей окрашенной фанеры строил свою «пространственную живопись». Принципы «контррельефов» и легли в основу зрительного оформления «Зорь». Кубы, цилиндры, изогнутые плоскости, окрашенные в локальные цвета и перерезанные прямыми линиями проволок, составляли изобразительный материал сцены. Сценическая площадка оставалась, однако, плоской. Кулисы сохранялась. Рельефные формы вещественного оформления были неподвижны и выполняли, по существу, функцию декораций. Но этой «супрематической» формой был брошен вызов плоским и иллюзорным декорациям. В ней нет ни конструктивизма, ни архитектурности, последовательно проведенных.

Как в живописи иллюзорная форма была заменена беспредметно-супрематической и кубистической, прежде чем художник пришел к конструктивизму, так и смысл переходного этапа от Головина к Поповой имеет постановка верхарновских «Зорь» в режиссерской работе Мейерхольда.

«Мистерия-Буфф» своей зрительной стороной перекидывает мост к конструктивизму. Пол сцены «смят». 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. Сценическое оформление «Мистерии-Буфф» можно считать в известной мере конструктивным. Здесь налицо элементы «установки». Она же заключает в себе и моменты архитектурного порядка. Ее можно рассматривать как ядро, из которого в дальнейшем стали развиваться две основные линии театра — конструктивизм и архитектурность. И тот, и другой моменты были налицо и в «Мистерии-Буфф», но оба они были в зачаточной и неразвитой форме. Много было здесь декоративного, бутафорского. Отсюда неотчетливая, смутная и по идее и по выражению формы пространства сцена. Но десять лет тому назад она звучала дерзновенно и вполне созвучно с другими видами искусства. Ее эхо отозвалась в ряде театров Москвы и покатилося по широкому приволью провинции и, может быть, как анахронизм звучит и сейчас где-нибудь в глухих углах.

Конструктивизм и архитектурность в театре Мейерхольда существуют до сих пор, находясь по отношению друг к другу в состоянии тезы и антитезы. Первые пять лет существования театра явно преобладает конструктивизм. Но, достигнув своего крайнего выражения в постановке «Земля дыбом», он начинает вырабатывать внутри себя ферменты своей антитезы и в постановке 1925 года «Бубус» архитектурность берет верх.

Для Мейерхольда, быть может, самого «властного» режиссера, какого только знал театр, актер все же никогда не превращался в «пешку». Раскрыть все возможности актерской пластики, поставить актера в такие условия сценического окружения, которые бы наилучшим образом способствовали проявлению его пластической индивидуальности — всегда было заботой Мейерхольда как режиссера. В период, так называемого «условного театра» сукна казались лучшим приемом для подобной задачи. В период, 1921—1922 годов для той же цели наиболее целесообразным считалась «конструкция», то есть такая «установка», которую можно назвать «станком» для игры актера. Как вытекает из его идеи, «станок» совершенно не связан с окружающим пространством сцены, сце-

нического пространства не оформляет и пространственным выражением не обладает. Но в искусстве новаторство не смеет сразу без всякого следа прежнее наследство. И традиции живописи, хотя бы и беспредметной, отразились на работе Л. Поповой. Нарочитая фронтальность конструкции «Рогоносца» бросается в глаза. Круги мельницы, белые буквы на черном фоне, красный цвет в сочетании с желтым и черным — все это моменты живописно-декоративные. В «установке» преобладает плоскостность и супрематизм. Своей легкостью и изяществом она вполне отвечает стилю фарса Кроммелинка. Но с точки зрения утилитарности конструкция в некоторых своих частях не выдерживает строгой критики. Указать хотя бы на дверь второго этажа и площадку за ней, куда принуждены уходить актеры и где они лишь с трудом помещаются.

Вещественное оформление «Смерти Тарелкина», сделанное в том же 1922 году В. Степановой, решительно порывает с декоративностью. Оно ограничивается трансформирующейся мебелью и несколькими вещами, появляющимися на сцене лишь по мере надобности. Белый цвет, в который окрашены все предметы, лишний раз подчеркивает, что живописно-декоративный момент совершенно устранен. Вещь, будет ли это стул, стол или что-либо иное, служит утилитарной цели: быть станком для актера. Но если в «Рогоносце» Л. Попова создала неподвижный станок-конструкцию, на которой играет актер, проявляя свои пластические возможности, то в «Тарелкине» налицо подвижной станок-вещь, который обыгрывает актер, выказывая свое пантомимическое остроумие. Я не буду оценивать выполнение задачи в «Тарелкине». Многие вещи хотелось бы видеть более эластичными в смысле трансформации. Но меня в данной статье интересует не оценка задач, а сами цели и принципы оформления. Лишнее указывать, что вещи-конструкции, созданные В. Степановой, не претендовали на оформление пространства сцены. Они не были связаны ни в какой мере с окружающим пространством площадки и могли выполнять свою функцию на любой плоскости.

После такого решительного шага на пути сценического конструктивизма следующая постановка не могла быть возвратом вспять. В «Земле дыбом» Л. Попова — конструктивист

вполне ортодоксальный. Живописная бутафория изгнана со сцены. Художница построила нечто, подобное подъемному «крану». Здесь тоже один цвет — красный. Кран «поднимает» актеров и дает возможность на ребрах его скелета лепить пластические сцены. Установка не связана с порталом. Она стоит на площадке сцены, так же, как она стояла непосредственно на земле в гастрольных спектаклях театра в районах Москвы.

Конструктивизм победил бутафорию, декоративность, живописность и архитектурность. На сцене восторжествовала машина. Плохо ли, хорошо ли сделанная — это другой вопрос, нас в данном случае мало интересующий. И надо признать, что такого рода оформление ничего общего с искусством не имело. Недаром работавшие над проектами таких установок отказывались именовать себя «художниками» и называли «конструкторами». Это были «установки» или вещи не искусства, а для искусства, для актера, для игры. Сами по себе они ничего не говорили и ничего не выражали. Да и в силу своей беспредметности, утилитарности и исключительно прикладного (для игры) значения и не «имели права» что-либо самостоятельно выражать.

Пространство сцены они не оформляли. Они лишь как всякая физическая вещь занимали (вытесняли) известный минимум пространства на сценической площадке. Поэтому не было необходимости «скрыть» кулисами выходы или «задником» прикрыть противоположную зрителям стену. Вполне последовательно отпал и занавес: сцена была ведь площадкой, а не театрально оформленным пространством.

Установка «Тарелкина» Степановой представляла собой конструкцию-вещь или сумму отдельных вещей, а установка «Земли дыбом» Поповой конструкцию-сооружение инженерного (отнюдь не архитектурного) порядка. И та, и другая были вне планов искусства. И та, и другая были утилитарными вещами. Только в первом случае это была машина-предмет, переносной и трансформирующийся, а во втором — неподвижное инженерное сооружение, подобно мосту или крану.

Характерно, что в случае ГОСТИМа все три установки («Рогоносец», «Тарелкин» и «Земля дыбом»), наиболее последовательно выражающие принципы конструктивизма, стоят не включенные в порталное оформление макета.

С «Леса» в театре Мейерхольда начался перелом. «Лес» в эволюции театра образует также рубеж между двумя периодами, как и «Зори». «Зорями» отмечается поворот от живописного иллюзионизма и богатой декоративности прежних работ Мейерхольда с художниками «Мира искусства» к беспредметничеству и утилитаризму в вещественном оформлении. «Лесом» полагается предел между беспредметным конструктивизмом, чистым утилитаризмом и эстетизмом, с одной стороны, и тенденциями к архитектурности, образности и, следовательно, художественности в принципах зрительного оформления театрального пространства — с другой.

Имея в виду конструктивные установки первого пятилетия существования театра можно было говорить о «вещественном» оформлении сцены. Во второе пятилетие начинают преобладать архитектурные тенденции. И больше оснований называть постановки не вещественным оформлением, а зрительным или, еще точнее, пространственным оформлением сцены. Для конструктивизма проблема пространства как проблема образа, идейно оправданного и внешне выраженного, — не существует. В наличии архитектурной тенденции перед художниками встает сложный вопрос оформления сценического пространства в целом, вопрос о придании этому пространству и стилистического единства, и выразительности. Конструктивизм в театре — это проблема инженерного порядка. Архитектурное оформление — это проблема образа, стиля, то есть проблема художественно-идеологического порядка. Конструктивизм на сцене сооружает «установку» для игры, архитектурность — создает «постановку» игры.

Во второй половине существования ГОСТИМа главным автором зрительного оформления спектакля становится Мейерхольд. Художник, техник и архитектор — консультанты и «выполнители заданий автора постановки», как гласят афиши. Это непосредственное вмешательство Мейерхольда в зрительное оформление сказывается на перемене курса. Конструктивизм выполнил все свои функции, и внутри него стали вырабатываться элементы антитезы. Спектакль — не только пантомимическая игра актера. Вещи на сцене служат не только «станками для игры». Они одновременно должны выражать смысловую функцию пьесы. Они не только механизмы, но и образы. Не только

вещи технического порядка, но вехи идейного и эстетического значения. Спектакль свое выражение приобретает не только в актерской пластике, спектакль как зрелище требует оформления пространства, придания сцене живописной и архитектурной выразительности, в которой бы проявлялся смысл пьесы не в меньшей степени, чем в репликах, движениях и жестах актера.

Оформление «Леса» уже не конструктивно в точном понимании этого термина. Хотя элементы конструктивизма здесь еще значительны. Дорога, уходящая вверх и в глубину сцены, — это отнюдь не «чистая конструкция». Это в значительной мере и образ. В которые моменты спектакля ее образно-смысловая функция становится особенно выразительной. Например, во время ухода под звуки гармошки Петра предметы приобретают значение вех, оформляющих сценическое пространство. Они становятся связанными с определенными местами сцены или просцениума. Так, арка с надписью «Дорога в усадьбу Пеньки помещицы Гурмыжской» представляет собою архитектурную концепцию, ибо выполняет не только утилитарную функцию ограничения пространства, но обладает и определенной образностью.

Развешенное на веревках белье, гигантские шаги, зеленая клетка, голуби и ряд иных предметов приобретают значение образа, то есть обладает смысловой выразительностью. «Лес» — это уже не столько вещественное оформление, сколько изобразительное, ибо вещь становится изобразительным знаком, говорящим об определенном смысле, на сцене вновь появляется разнообразие цветов. Предметы, костюмы, парики окрашены в разные цвета. Однообразие окраски и стандартность «прозодежды» конструктивистических постановок сменяется цветовым разнообразием.

После того, как картина-декорация и вещь-станок изжиты в процессе творческой эволюции, перед театром открывается последний путь, путь архитектурного оформления сцены. В «Лесе» элементы архитектурности имелись в зачаточной степени. Дорога с левой стороны сцены воспроизводит деталь театра Кабуки. Только у японцев «дорога цветов» — ханамики — тянется через зрительный зал, а в ТИМе она ограничивается пределами сцены. Но она выходит за пределы просцениума и, таким образом, соединяет пространство сцены с зрительным залом. Этим самым разрывается граница, отделяющая сцену от зала, просцениум ломается.

Отныне начинается жестокая борьба со сценой-коробкой. Режиссер и художник-архитектор всеми способами хотят разрушить неприкосновенность портала и фронтальность сцены. Но для чего это делается? Или правильнее сказать для кого? Для актера. Но актер связан с драматургом, а драматург — со зрителем. Те задачи, которые ставит Мейерхольд перед актерами, имея в виду нового зрителя, невыполнимы, если тело актера заключено в коробку в трех стенах с необходимостью постоянно ориентироваться только в сторону четвертой, выломанной стены. Начинается чрезмерное увеличение просцениума, куда переносится значительная часть *mise-en-scene*, создание законченных парасцениумов с правой и левой стороны на месте литературных лож, где сосредоточивается ряд важных «выходов».

Форма сценической площадки резко изменяется путем ли придания ей архитектурным приемом своеобразно изогнутой по эллипсу формы («Бубус»), путем ли ограничения сценического пространства передвижными щитами, сочетание которых образует улицы, парламент, кафе, и проч. («Д. Е.»), путем ли выдвинутой площадки, на которой сосредоточивается все действие эпизода и которая в своем замкнутом пространстве противопоставляет всему остальному пространству сцены, переставшему существовать для зрителя («Ревизор»).

Оформление «Д. Е.», выполненное по заданиям Мейерхольда Шлепяновым, еще не архитектура в полном смысле этого понятия, а лишь тенденция к архитектурности. Ибо архитектура по своим функциям гораздо шире задач только ограничения пространства. Катающиеся на колесиках щиты «Д. Е.» прежде всего ограничивают, лишь частично оформляют пространство. Архитектура же призвана полностью оформлять пространство. Оформление не предполагает обязательного ограничения его. Стоящий одиноко столб, не связанный с определенным местом и говорящий своей формой об определенном смысле, оформляет данное пространство, хотя и не ограничивает его участок непроницаемой массой материала. Ограничение пространства как архитектурная функция есть частный случай более широкой концепции оформления пространства. Оформление же предполагает наличие выразительной, то есть осмысленной, говорящей об определенном смысле, идейно-содержательной формы.

По архитектурному оформлению зритель в известной мере получает представление о содержании пьесы. Архитектура может локализовать восприятие зрителя в пределах определенного исторического времени и в условиях определенной социальной среды. Конструкция обычно лишена этих функций. Как только перед Мейерхольдом встала задача сценического зрелища, подчиненного стилистическому единству, он неизбежно вынужден был в зрительном оформлении сцены перейти от безобразного, беспредметного конструктивизма к образному архитектурному оформлению пространства.

Постановку «Ревизора» надо отнести к архитектурной по ее принципам. В первом варианте макета, сделанном Дмитриевым по проекту Мейерхольда, было больше аромата историчности, чем в выполненном втором варианте. В первом макете прекрасно задумано было большое «ампирное» окно, дающее сразу ощущение «исторической перспективы» в восприятии сценического пространства. Во втором замечательно выполнены были двери, которые режиссер заставил столь выразительно «играть» в сцене взятки. Выдвижные площадки дали возможность локализовать сценическое пространство узкими пределами и тем самым превратить каждый эпизод с изобразительной стороны в прекрасно построенную композиционно-пластическую и живописную картину.

Постановкой «Ревизора» театр как будто твердо становится на путь архитектуры в области зрительного оформления спектакля. Однако в ряде последующих постановок элементы конструктивизма сказываются еще довольно отчетливо. Они имеются в «Горе уму» в работе Шестакова, в «Клопе», макет 2-й части которого принадлежит Родченко, в «Выстреле», для работы над которым приглашены были молодые архитекторы В. Калинин и Л. Павлов. Начиная с «Командарма-2» (1929) Мейерхольд работает с архитектором Вахтанговым.

Архитектура в ТИМе отнюдь не декоративна по своим принципам, она и конструктивна в своих основах. Мейерхольд и в этом случае идет в ногу с новыми веяниями в современной архитектуре, отказавшейся от бутафории, как он шел в ногу с живописью «Мира искусства» в свой петербургский период.

Проект «Последнего решительного» дает Мейерхольд, разрабатывает Вахтангов. Корабль здесь строится путем комбина-

ции кубов и ромбов, окрашенных в белый цвет. Этим постановщик избегает иллюзионизма и натурализма «Рычи, Китай». И в этой постановке еще борются принципы конструктивизма и архитектурности.

Наконец, в последней пьесе, данной ГОСТИМом, принцип архитектурности торжествует. Колоннада служит оформлению сценического пространства, ей не только присуще выражение само по себе, но она связана и с окружающим пространством сцены. Линия колоннады повторяет линию обреза сценической площадки, которая на сей раз срезана по диагонали. Этот «поворот» сцены в три четверти по отношению к зрительному залу — героическое усилие Мейерхольда «сдвинуть с места» сцену-коробку, нарушить портал, заставить актера встать к публике в три четверти и изменить ориентировку зрителя нарушением фронтальности сцены. Перед капитальной реконструкцией театрального здания ГОСТИМа Мейерхольд не выдержал и повернул рычагами сцену. Он не только «смял» пол, но и разломал коробку.

Агитационные задачи, стоящие перед современной пролетарской драматургией и театром, диктуют не только новые принципы сценического оформления, иную форму сценической площадки, но и иную форму зрительного зала, словом, перед современным идейно-передовым театром стоит задача нового здания как задача вполне осознанная и неотложная. Организация зрелища на этих началах требует сцены, которая давала бы возможность развернуть действие на все стороны, и не только в направлении портала, давала бы возможность показывать массовые сцены не в статическом состоянии, а в движении, в борьбе, давала бы возможность путем механизмов, способов освещения и акустических данных, одновременного показа целого ряда эпизодов в их параллельном течении и диалектическом столкновении. Новый, массовый зритель, пришедший в театр, должен быть расположен иначе в зрительном зале, чем это можно сделать в ныне существующем театральном здании, разбитом на ярусы и ставящем зрителя в положение пассивного наблюдателя. Зритель, где бы он ни находился, в амфитеатральном здании, должен быть поставлен в условия рельефного, пластического и динамического «охвата» сцены и действия. Он сам должен быть вовлечен в действие, что совершенно невыполнимо

при нынешнем устройстве зрительного зала. Таким образом, агитационные задачи театра диктуют и новую конструкцию здания. Архитектура здания, с его местом для действия и местами для зрителей, есть функция сценических форм спектакля, история театральных зданий и история стилей театральных представлений доказывают это всей суммой своих фактов. Демократическая Греция создала амфитеатр и орхестру. Императорский Рим возвел высокий *proscenium*. А буржуазная Европа выстроила ранговый театр, разбитый на ярусы и заключила в трехстенную коробку актера. Ибо в первом случае архитектура была продиктована трагедией, имевшей религиозный смысл, где участниками были хоры. Во втором случае драма индивидуальных характеров продиктовала необходимость высокого помоста для декламирующего актера. И в третьем случае классовое расслоение общества подсказало архитектору ярусную конструкцию зрительного зала, а преобладание литературного момента в пьесе заставило обратить внимание на акустические условия, для чего сцена-коробка фронтально повернутая к залу, представляла наиболее удачную форму для декламационной манеры театра.

Все то, что наблюдали мы в ГОСТИМе за десять лет в отношении зрительного оформления спектакля, было обусловлено стремлением создать наиболее выгодную и соответствующую драматическому заданию обстановку для игры актера.

Из всех театров современности театр Мейерхольда наиболее изобразителен, то есть связан корнями своими с лучшими традициями театральной культуры. Ибо театр в периоды своего расцвета всегда был изобразительным, а в эпохи упадка — говорящим и литературным. Проблема оформления пространства, проблема изобразительности ни в одном театре не представляется настолько существенной для понимания сценических задач, как именно в театре Мейерхольда. В своей работе над пьесой Мейерхольд не идет ни по пути натурализма, ни по пути романтизма. Если нужно как-то определить его стилистическую позицию, то я назвал бы ее позицией пантомимизма и плаотизма. Мейерхольд учит актера показывать роль. Проблема пантомимического жеста со всей остротой встала на подмостках ТИМа. Само слово актуализируется в движении и изображении. Отсюда — путь театра от живописи к конструктивистическому

станку, а от конструктивизма к архитектуре. И когда, наконец, будет построено здание, оборудованное по условиям новейшей техники и рассчитанное на десятки тысяч зрителей и на сотни, а может быть, и тысячи участников массового действия, в нем — этом театре завтрашнего дня — зрелищный момент раскроется до небывалых размеров.

Писал 16—17 мая 1931 года

**Данные об авторе:**

*Тарабукин Николай Михайлович* (1889—1956) — искусствовед, теоретик искусства. Преподавал в ГИТИСе (1934—1956) историю изобразительного искусства. В разное время преподавал также во ВГИКе, МГУ, Художественно-промышленном институте, Школе-студии МХАТ. В 1920-х годах преподавал в Пролеткульте и Вхутемасе. Действительный член и Ученый секретарь ИНХУКа (Института художественной культуры). С 1930 года работал в Государственных театральных мастерских им. Вс. Мейерхольда. Автор монографии о М. А. Врубеле, изданной посмертно (1974). Издательством ГИТИСа опубликована его рукопись «Очерки по истории костюма» (1994).

**Data about the author:**

*Takabukin Nikolai* (1889—1956) — art historian, art theorist, who lectured in history of the fine arts at GITIS (presently known as Russian University of Theatre Arts) over a period of time between 1934 and 1956. His academic career involved employment at Moscow State University, Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK), Moscow Art Theatre School. He started working with GOSTIM in 1930. N. Tarabukin is also known for his book on M. Vrubel which was published posthumously (1974). In 1994 GITIS publishing house brought out his manuscript “Notes on the history of costume”.