

МЕЙЕРХОЛЬД И СОВЕТСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

«Мейерхольд провозгласил, что музыка является главным ориентиром в его режиссуре, и, как правило, он не изменял этому ориентиру. Музыка была для него суверенным художественным миром, в котором должна выстраиваться образная система оперного спектакля». Эти слова принадлежат И. Д. Гликману — историку и теоретику музыки и музыкального театра — и взяты из его книги «Мейерхольд и музыкальный театр», вышедшей в Ленинградском отделении издательства «Советский композитор».

Книга написана артистично, ярко, с большим вкусом. Отдельные главы посвящены постановке Вс. Мейерхольдом опер «Тристан и Изольда» Вагнера, «Борис Годунов» Мусоргского, «Орфей и Эвридика» Глюка, «Электра» Штрауса, «Каменный гость» Даргомыжского, «Соловей» Стравинского, «Пиковая дама» Чайковского.

Книга, выпущенная меньше года назад тиражом 10.000, уже стала библиографической редкостью. Мы предлагаем читателям фрагменты из главы «Мейерхольд и советские композиторы».

Мейерхольд горячо любил Прокофьева — композитора. Любовь эта не знала никаких колебаний, сомнений.

Первые выступления Сергея Прокофьева как композитора и пианиста производили, по словам Б. В. Асафьева, «ошеломляющее впечатление».

Можно с уверенностью предполагать, что Мейерхольд, работавший в императорских театрах, не чаявший души в музыке, не остался глухим к той «буре», которая была поднята Прокофьевым. Он, конечно, познакомился с творчеством молодого композитора, слушал, по всей вероятности, два фортепианных концерта с участием автора, «Гадкого утенка», «Сарказмы», Скифскую сюиту, наделавшую так много шума.

Именно на этом фоне «Игрок» не показался Мейерхольду чрезмерно сложным, «непознаваемым», и он в числе немногих деятелей музыкального театра восторженно принял оперу, вступив в длительную, упорную, поистине самоотверженную борьбу за ее утверждение на сцене.

По странной игре судьбы Прокофьев через двадцать лет после создания «Игрока» вернулся к родственной теме, воплощенной в «Пиковой даме» Пушкина, которую так высоко ценил Достоевский, — написал музыку к кинофильму «Пиковая дама», съемки которого не были завершены.

Почти одновременно Мейерхольд поставил «Пиковую даму» Пушкина — Чайковского. Обоих художников объединил интерес к трагической участи Германа, ставшего некоторыми гранями своего характера прообразом Алексея Ивановича в романе Достоевского.

Дело в том, что Достоевский, на мой взгляд, предвосхитил тему несоместности двух страстей Германа, существующую в опере Чайковского.

Параллели напрашивались сами собой, но Прокофьев не обмолвился о них ни одним словом. Более того: обладая литературным талантом, он тем не менее не считал нужным объяснить свое понимание художественной сущности любимого романа.

Эту проблему Мейерхольд также обошел полным молчанием.

В краткой автобиографии Прокофьев сообщает в бесстрастном, деловом тоне: «Я перечел «Игрока», сделал либретто и осенью 1915 года принялся за сочинение музыки (начал я из середины 1-го акта, от слов «добродетельный фатер»)».

Когда читаешь эти строки, создается впечатление, что Прокофьев не испытывал никаких трудностей при сочинении либретто, хотя роман Достоевского таит в себе много недосказанного, загадочного, особенно в очень сложных взаимоотношениях Полины и Алексея, Полины и Де Гриве, Астлея и Полины. Но, по-видимому, это не смущало композитора, исполненного неуемной энергии, феноменального творческого напора. Уверенной рукой он развязывал тугой сюжетный узел. Камнем преткновения временно послужила лишь картина в игорном доме, которой Прокофьев придавал очень большое значение и которая стала предметом его гордости, хотя во второй редакции оперы и она подверглась изменениям после консультации у Мейерхольда.

«Игрок» писался с горячим увлечением, в стремительном темпе и был завершен в клавише за пять с половиной месяцев, к весне 1916 года.

Петроградская пресса оповестила читателей о предстоящей в недалеком будущем премьере «Игрока», и в мае 1916 года Прокофьев дал газетам интервью, проникнутые столь характерным для него оптимизмом. Он говорил корреспонденту газеты «Биржевые ведомости», широко освещавшей дела театральные: «Сюжет «Игрока» Достоевского меня уже давно занимал, тем более, что эта повесть, помимо захватывающего сюжета, почти вся состоит из диалогов, что дало возможность оставить в либретто стиль Достоевского. Заботясь очень о сценической стороне оперы, я постарался по возможности не затруднять певцов излишними условностями, чтобы дать свободу их драматическому воплощению партий.

По той же причине оркестровка будет прозрачна, дабы было слышно каждое слово, что особенно желательно, если принять во внимание бесподобный текст Достоевского. Я считаю, что бычай писать оперы на рифмованный текст является совершенно нелепой условностью. В данном случае проза Достоевского ярче, выразительнее и убедительнее любого стиха».

Мейерхольд был захвачен высказываниями Прокофьева по поводу важнейшего значения слова в оперном искусстве.

«Игрок» представлялся Мейерхольду тем произведением, которое открывает новую страницу в истории музыкального театра.

Мариинский театр, принявший «Игрока», поручил поставить его режиссеру Н. Н. Боголюбову, а не Мейерхольду, быть может, потому, что в это время последний был занят выпуском «Каменного гостя» Даргомыжского (преьера 27 января 1917 года), «Женитьбы» Мусоргского в концертном исполнении (преьера 24 февраля 1917 года), «Маскарада» (преьера 25 февраля 1917 года). (Надо было обладать уникальным режиссерским профессионализмом, чтобы одновременно работать над тремя спектаклями и выпустить их, что называется, залпом).

Уплывшая было из рук Мейерхольда опера Прокофьева неожиданно, правда, на очень короткий срок, вернулась к нему. 1 февраля 1917 года газета «Биржевые ведомости» сообщила: «Режиссер Боголюбов отказался от постановки «Игрока» С. С. Прокофьева по причине того, что ему предложили ставить оперу в старых сборных декорациях или сукнах. Опера передана Мейерхольду и Головину».

Но радость Мейерхольда оказалась преждевременной. Работа над «Игроком» была приостановлена.

Восемь лет спустя в докладе об «Учителе Бубусе» Мейерхольд с горечью рассказывал: «Прокофьев вызвал среди артистов Мариинского театра бунт — они сказали: «Это дрянь, мы это исполнять не будем»; театр заставили эту оперу снять, и ее сняли. Единственный человек, который держал эту вещь в руках и убеждал всех, убеждал администрацию и всех заставлял петь, это был Алчевский. Но он вскоре умер и не смог этого осуще-

ствить». (И. А. Алчевский, очень высоко ценимый Прокофьевым, был назначен на партию Алексея).

В каждом письме по поводу «Игрока» Мейерхольд, не считаясь со своим высоким положением, уверял театральных администраторов, что он будет ставить эту оперу не на скорую руку, что его замысел опирается на тщательное изучение материала.

Подобно блудному сыну, режиссер решил вернуться в бывший Мариинский театр для постановки «Игрока». В письме к директору ленинградских академических театров З. И. Любинскому из Ниццы, датированном 31 октября 1928 года, он сообщает, что по возвращении в Москву в середине ноября им в содружестве с художником В. А. Шестаковым будут подготовлены макеты и режиссерская экспликация «Игрока». В письме этом даются и другие важные сведения о встрече с Прокофьевым: «Я имел в Париже два свидания с С. С. Прокофьевым, который лично проиграл мне всю оперу в новом варианте и который вручил мне список характеристик действующих лиц. Когда врачи указали мне на необходимость проделать после лечения в Виши Nachkur (дополнительный курс лечения (нем.). — И. Г.) на юге Франции, я выбрал для отдыха Ниццу, с тем чтобы иметь возможность побывать в Монте-Карло и наблюдать в этом знаменитом притоне игроков рулетки все то, что можно было бы в творчески переработанном виде показать в «Игроке».

Есть что-то наивно-трогательное в подробности, касающейся поездки в Монте-Карло: режиссер с мировым именем просит администратора поверить в его усердие! Вместе с тем необходимо снова обратить внимание и на то, что Мейерхольд в будущем спектакле сильно занимали сцены в игорном доме, что, по-видимому, было поддержано Прокофьевым, который высоко ценил эти сцены.

Увещательное письмо Мейерхольда, однако, действия не возымело, хотя театр создал постановочную группу, в которой в качестве сорежиссера намечался С. Э. Радлов, а дирижера — В. А. Дранишников.

Добиваясь «максимального совершенства» «Игрока», Прокофьев привлек к сотрудничеству Мейерхольда, видя в нем будущего постановщика своей оперы. Рекомендации режиссера нашли воплощение в создании терпкой, азартной, взвинченной атмосферы игорного дома и отчетливой индивидуализации фигур игроков, чья психология, повадка, мимика, жестикуляция стали предметом наблюдений Мейерхольда (они ему понадобятся при постановке «Пиковой дамы» Чайковского).

В 1929 году Мейерхольд был приглашен в Большой театр в качестве художественного консультанта, тем самым подчеркивался его нерасторжимая связь с музыкальным жанром (впоследствии в этой должности состояли Б. В. Асафьев и Д. Д. Шостакович). Мейерхольд надеялся, что ему удастся в одном из лучших театров страны осуществить свои заветные режиссерские мечты, и сразу же подумал о Прокофьеве. Но, держа в запасе «Игрока», он решил на первых порах поставить совместно с известным танцовщиком А. М. Мессерером прокофьевский балет «Стальной скок» в новой драматургической редакции. Его прельщала современная советская тематика этого произведения, за которое лондонские газеты (летом 1927 года) назвали Прокофьева «апостолом большевизма».

Однако уже на первой стадии работы режиссер потерпел фиаско, и отнюдь не по художественным мотивам. На его постановочный замысел и на музыку Прокофьева свирепо обрушились

представители РАПМа (Российской ассоциации пролетарских музыкантов). Об этом с возмущением и душевной болью Мейерхольд рассказывает в письме к директору Большого театра Е. К. Малиновской, датированном 1 сентября 1930 года. Письмо это представляет собой большой интерес как человеческий документ; оно также объективно освещает неблагоприятное на музыкальном фронте, на котором временно заняли господствующее положение вульгарные социологи, размахивавшие критической глубинкой. «Я предложил для «Стального скока», — пишет Мейерхольд, — новую сценическую схему. Меня два-три раза заставляли рассказывать мои замыслы, но пролетарские музыканты пытались опорочить это замечательное произведение С. С. Прокофьева, а надо мной просто издевались. Надо же было дойти до такого идиотизма: пролетарские музыканты искали в моих замыслах к «Стальному скоку» «правый уклон», прикрываемый тойгой левых фраз. В борьбе с этими демагогами я потерял свое здоровье».

Аргументация «пролетарских музыкантов» напоминает скверный анекдот, но от этого Мейерхольду было не легче. В его жалобе слышатся нотки усталости и бессилия, столь, казалось бы, чуждые его воинственной натуре. Потерпев поражение со «Стальным скоком», Всеволод Эмильевич по-прежнему не теряет надежды на «Игрока». Приязанность к этой опере оказалась сильнее его личных интересов, и в цитированном письме к Е. К. Малиновской он выразил готовность передать свой замысел С. Э. Радлову, лишь бы «Игрок» появился на сцене: «Игрок» совместно со мной проработывал С. Э. Радлов для ленинградской оперно-балетной сцены. В Ленинграде Радлова выпирала «интриганы». Надо его репутацию восстановить. Надо поручить ему постановку «Игрока». Я готов снова передать ему все мои замыслы. Я очень много работал над «Игроком» С. С. Прокофьева, давая этому замечательному сочинению сценическое оформление. Мне ужасно обидно, что так пренебрежительно отнеслись заправилы Ленинградской оперы к этому моему режиссерскому opus'u. Ведь над такими трудными, как «Игрок» Прокофьева, вещами приходится очень много думать, а потом по капризу «начальников», по недоразумению такие работы бросаются на ветер».

Совершенно очевидно, что душевная травма, нанесенная Мейерхольду, не зажила, но он делает благородный, великодушный жест и во имя спасения «Игрока» предлагает вместо себя Радлова. Правда, трудно понять ход мысли Мейерхольда. Разве он сам, находившийся на вершине режиссерской славы, не котировался в Большом театре, будучи его художественным консультантом? Как раз в описываемое время всемирно известный немецкий дирижер Отто Клемперер пригласил его в Берлин для совместной оперной постановки. Акции режиссера были очень высоки, но, может быть, он учитывал неблагоприятное отношение Большого театра к «Игроку», и приглашение неизвестно бы вызвать меньше толков в труппе. Так или иначе, но инициатива Мейерхольда одобрена не была.

Опера Прокофьева отпугивала своей новизной и сложностью, она казалась менее доступной, чем «Воцек» Альбана Берга или «Любовь к трем апельсинам», поставленные в бывшем Мариинском театре. В памяти многих была еще свежа реакция на «Игрока» со стороны актеров этого театра: не столь давно они почти единодушно назвали эту оперу «дрянью». А ведь хорошо известно, что особая вредность преемников состоит в том, что они живучи.