

Управление театрами Наркомпроса РСФСР

РЕДАКЦИЯ: Никольская, 4
ПРИЕМ от 12 до 3 ч. дня, т. 3-75-02

11—20 янв. 1936 г.

98

ГОЛ
ВЫДАВАЕТСЯ
ТРЕТИЙ

Театральная декада

Мейерхольд в музыкальном театре

Мейерхольд придает громадное значение музыке в театре. Нет ни одной из его основных драматических постановок, где бы музыка не была органическим элементом режиссерской композиции. Если даже не углубляться в прошлое истории режиссуры Мейерхольда, то достаточно указать на 2—3 ярких примера из практики мейерхольдовских мизансцен последних лет. Вспомним чуждую сцену вранья Хлесакова, где по знаку веера городничихи начинает играть незримый оркестр, дающий настроение лирической фантастики. Вспомним гармошку в сцене Аксюши из „Леса“, сложную партию пианиста в „Бубусе“ Файко и, наконец, превращение Чацкого в романтического музыканта.

Естественно поэтому участие Мейерхольда в оперном театре, которое началось постановкой оперы Рихарда Вагнера „Тристан и Изольда“ в Мариинском театре 30 октября 1909 г.

Мейерхольд дебютировал в опере, уже имея за плечами большой опыт драматической режиссуры, прочно установившую репутацию новатора, пропагандиста идей и методов условного театра. Поэтому, подходя к новому виду театральных произведений, Мейерхольд поставил перед собой ряд общих теоретических проблем, связанных с вопросами оперной режиссуры.

Принимая во внимание, что в основе оперного искусства лежит условность — „люди поэт“, Мейерхольд последовательно обосновал условность игры оперного актера, закономерность которой должна протекать из тонического рисунка партитуры. Он считал, что взаимоотношения между музыкой и инсценировкой в опере должны быть теми же, что и в пантомиме, ибо,

„если отнять у оперы слово, представляя ее на сцене, мы получаем, в сущности, вид пантомимы“. Движения актера музыкальной драмы должны быть подобны танцу, ибо танец и есть движение человеческого тела в ритмической сфере.

Превращая живой образ человека музыкальной драмы в „пластическую единицу“, Мейерхольд на примере „Тристана и Изольды“ поставил заново и проблему новой сцены в смысле ее архитектуры.

Работая в условиях той сценической коробки, какую представляет сцена ренессансного театра, Мейерхольд попытался создать особую рельеф-сцену, которая бы давала возможность отчетливо выразить ритмические линии игры. Он говорил, что в режиссуре должен сидеть скульптор-архитектор, он впервые сломал ровную плоскость сценического пола и превратил ее в компактно собранный ряд плоскостей различных высот. По отношению к самому произведению Вагнера Мейерхольд избрал принцип романтического стиля, отказавшись и от археологического историзма, и от какой-либо вневременной и внепространственной инсценировки. К выявлению характера эпохи он подошел через ощущение средневековых миниатюр, он приурочил постановку к определенному веку, но романтически преображенному.

В работе над Вагнером Мейерхольд показал себя художником монументального искусства, его замысел был ясен, теоретические воззрения продуманы, формы закончены. Это была постановка, свидетельствующая о художественной зрелости Мейерхольда.

Следующей новой постановкой Мейерхольда явился „Борис Годунов“ Мусоргского, кото-

рый был показан впервые 6 января 1911 г. Это была половинчатая работа, так как Мейерхольду пришлось ставить „Бориса Годунова“ в декорациях А. Я. Головина, сделанных для парижской постановки 1908 г., осуществленной режиссером Санниным в 1908 г.

Самое интересное в этой работе Мейерхольда был метод разработки толпы. В отличие от мейнингенского аналитического метода полнейшей индивидуализации толпы, Мейерхольд делил толпу по определенным группам. Он хотел, чтобы публика во все принимала определенные социальные группы, как нечто целое.

Одна из подробностей спектакля, — а именно то, что в первой картине московские пристава вынуждают народ падать на колени ударами треххвостых кнутев, — вызвала ярость черносотенной печати. Знаменитый сотрудник „Нового времени“ Меньшиков писал в одном из своих „Писем к бли. ним“: „Господину Мейерхольду или той кучке инородцев, в чьих руках императорская сцена, видимо, хотелось с первой же картины подчекнуть глубокое рабство, в котором (було бы) пребывала древняя Россия, с первой же картины вывести тогдашнюю московскую полицию, погрязшую в треххвостными кнутами“.

„Борис Годунов“ 1911 г. был как бы проходным спектаклем в творчестве Мейерхольда. Настоящую победу он одержал в конце того же года, когда 21 декабря в бенефис хора прошел долгожданный „Орфей“ Глюка Эга постановка, осуществленная Мейерхольдом в декорациях А. Я. Головина, при участии М. М. Файкина в качестве балетмейстера, имеет в истории оперного русского театра исключительное значение.

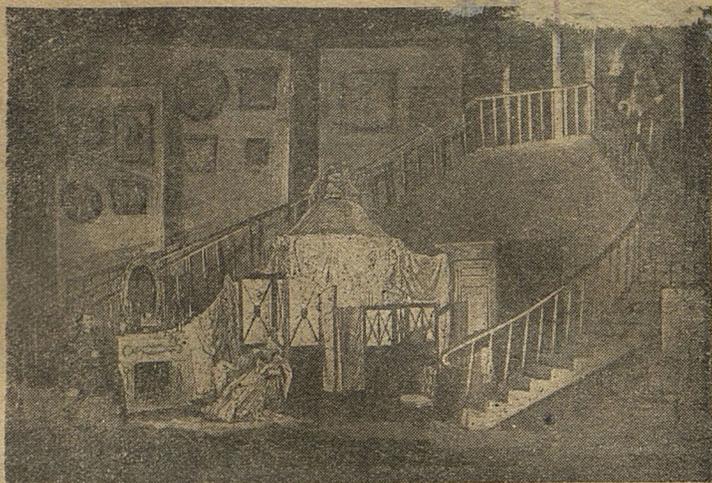
В инсценировке „Орфея“ Мейерхольд стремился взглянуть на творения Глюка сквозь призму той эпохи, в которой жил и творил композитор. Мейерхольд отказался от мысли дать какую-либо реставрацию того спектакля, какой существовал на сценах времен Глюка. Он не стремился также дать зрителям иллюзии античной действительности. Но он брал то понимание античности, какое существовало у художника XVIII века, и на основе этого добивался создать свободную композицию в духе примитивных сцен. Он поставил во всю ширину проблему движения, которую осуществил вместе с Фокиным. Чтобы устранить дисгармонию в движениях хора и балета, Мейерхольд удалил хор за кулисы в картине, где действуют „счастливые тени“, предоставив осуществлять пластическую мизансцену только артистам балета. Так же как в „Тристане“, Мейерхольд провел деление сцены на просцениум и задний план. Задний план он пре оставил во власть живописи, просцениум убрал расшитыми тканями. Это была условная площадка, которая давала возможность некоторым вокальным ансамблям исполнять, как концертный номер.

В начале 1913 г. Мейерхольд вместе с Головиным показал „Электру“ Штрауса. Одной из главных особенностей этой постановки была своеобразная арханзация спектакля. Мейерхольд и Головин захотели при постановке этой оперы показать ту Грецию, которая сохранилась в памятниках своеобразной эгейской культуры, развивавшейся в течение времени от X—XIII вв. до новой эры.

Хотя опера Штрауса, очень трудная для понимания тогдашних слушателей, и выдержала всего лишь три представления, но самый факт появления „Электры“ в Мариинском театре считался событием чрезвычайным и беспримерным. По поводу „Электры“ поднялась травля правых газет. Черносотенные публицисты писали, что совершенно непозволительно в дни трехсотлетия дома Романовых (а премьера „Электры“ как раз совпала с этим царским юбилеем) показывать оперу, где обезглавливаются особы царского рода.

Последней дореволюционной оперной постановкой Мейерхольда был „Каменный гость“ Пушкина—Даргомыжского.

Имея перед собой оперу камерного стиля (без хоров), с малым количеством действующих лиц, Мейерхольд и Головин первой своей задачей поставили



„Пиковая дама“ в МАЛЕГОТЕ.
Постановка нар. арт. республики Вс. Э. Мейерхольда

уменьшение размеров Мариинской сцены и концентрацию действия на малой площадке. Это было достигнуто путем деления сцены на два плана, на просцениум и на основную сцену, и устройства специального портала, состоящего из матерчатых ламбрекенов, благодаря устройству колонн и симметрично расположенных статуй.

Очень важным был вопрос, какой должна быть Испания в „Каменном госте“. Мейерхольд и Головин отказались от исторической Испании и взяли исходной точкой „Пушкинскую Испанию“, т. е. ту, которая могла представляться великому поэту в связи с особенностями тех художественных настроений, какие существовали в России 30-х гг. XIX века.

Премьера „Каменного гостя“ состоялась 27 января 1917 г. Она совпала с завершением работ Мейерхольда по „Маскараду“ Лермонтова в драме и явилась завершением определенного цикла творческих исканий Мейерхольда. В этом периоде деятельности Мейерхольда окончат льно установились связи „условного театра“ с традиционными приемами высоких театральные эпох. Революционный 1917 год Мейерхольдом встречался во всеоружии громадного сценического мастерства.

После революции Мейерхольд отошел от оперного театра. Последней его постановкой в Мариинском театре был „Соловей“ Стравинского, не нашедший освещения в критике того времени и не изученный в истории творчества Мейерхольда.

Постановка Мейерхольдом „Пиковой дамы“ в Ленинградском

Малом оперном театре, осуществленная им в начале 1935 г., явилась после очень длительного перерыва возрождением музыкально-режиссерских традиций Мейерхольда.

К „Пиковой даме“ Мейерхольд подошел, обогащенный громадным опытом того пересмотра классического наследства, который был им осуществлен за годы революции.

Свой пересмотр оперы Чайковского Мейерхольд начал с того либретто, которое было написано Модестом Чайковским. Мейерхольд сформулировал свою задачу, как пушкинизирование „Пиковой дамы“ Чайковского. Он разработал заново сценарий и текст, причем за ключ взял сочетание элементов вымысла и яви, которые в повести Пушкина поражают читателя. Он перенес время действия „Пиковой дамы“, оперы, в 30-е годы XIX века, когда происходит действие „Пиковой дамы“ Пушкина. Он заново вычертил основные образы, особенно образ графини, который он сделал не бабой Ягой, а молодящейся старухой, он придал Герману черты почти лермонтовского Печорина. Он стремился, чтобы мысль актерского образа следовала мысли партитуры и жест музыкальный как бы продолжал жест сценический.

Это новое режиссерское прочтение знаменитой оперы ныне увидела и Москва. Это дало возможность московскому зрителю самостоятельно судить, насколько Мейерхольду удалось насытить оперу воздухом „Пиковой дамы“ Пушкина.

Н. ВОЛКОВ.