

Вс. МЕЙЕРХОЛЬД

о путях своей работы

Мы беседуем с В. Э. Мейерхольдом в небольшом кабинете, расположенном рядом со сценой, во время спектакля «Дама с камелиями», о планах театра, о принципах, положенных в основу новых постановок.

— Прежде всего мне хочется отметить маленькую неточность, которая вкралась в статью Е. Кузнецова, помещенную в «Красной газете», — начинает беседу В. Э. Мейерхольд. — Мы показываем ленинградскому зрителю не один новый спектакль, а два: «33 обморока» и последнюю работу театра — «Горе уму», которую в новой редакции Москва еще не видела. Продолжая старые традиции дружбы с ленинградским зрителем, мы снова в этом году показываем ленинградцам премьеру спектакля, который москвичи увидят позже.

В последней нашей постановке — «33 обморока» — мы не случайно объединили под этим названием три одноактные «шутки» Чехова: «Юбилей», «Медведь» и «Предложение». Особенностью выбранных театром водевилей является то, что из всего арсенала так называемых «театральных шуток», свойственных водевилю, Чеховым выбрана одна: обморок. В «Юбилее» их 14, в «Медведе» и «Предложении» — 19. Таким образом «33» — число фактическое, а не нарисованная гипербола. Обмороки стали для театра струной, на которой можно было в одном тоне в стиле условного реализма поставить все три водевиля. Следуя по пути самого Чехова, я при постановке его пьес стремился преодолеть анекдотическую направленность, стараясь обнажить социальные корни «шутки», подаваемых в плане лирико-сатирическом. Атмосфера лирики передается музыкой Чайковского, Грига и др., введенной в спектакль. Легкость подчеркнута оформлением, объединяющим все три водевиля.

Словесная мозаика Чехова построена по строгим законам и не допускает переделок. Мы в нашей постановке очень строго держались чеховского текста, допустив только незначительные перестановки фраз, необходимые для заострения некоторых положений, лишь акцентировав то, что дано самим автором.

Чеховская техника комического и работа над словесарем продолжают традицию Гоголя. Чехов часто играет алогичными словоточениями, смешными именами. Но шутки его отнюдь не так беспредметны, как это может показаться на первый взгляд. За его веселостью, так же как и у Гоголя, всегда скрыто нечто большее, чем простой каламбур. Нашей задачей было это показать.

— Теперь я усиленно репетирую «Горе уму», — продолжает беседу В. Э. Мейерхольд. — Это отнюдь не является повторением постановки «Горе уму» 1929 года. Возобновляемая постановка дается в новой редакции (речь идет не о новой редакции текста, а о новой режиссерской трактовке).

Постановка «Горе уму» 1929 года, которую я называю «петербургской» редакцией, носила на себе печать дореволюционного периода моей работы. Она вызвала ряд ассоциаций, связанных со старым Петербургом. Новая трактовка, которую я называю «московской» редакцией, крепко увязывается с атмосферой старой, так называемой «Грибоедовской Москвы».

На этой последней редакции лежит кроме того печать влияния китайского актера Мей Лань Фана (в плане сценическом), которому я (так же как и Л. Оберину) посвящаю этот спектакль. В этом спектакле к музыкальной стихии добавляется еще ряд особенностей их театрального «фольклора» китайской труппы с незабываемым актером Мей Лань Фаном во главе.

Спектакль будет условным и в то же время глубоко реалистическим. В сценической трактовке образов комедии Грибоедова я отталкиваюсь от письма Пушкина к Бестужеву из Михайловского в 1825 году.

Недовольство Пушкина относительно того, что Чацкий «напугавшийся мыслями автора, остроумиями и сатирическими замечаниями», мечет бисер перед Репетиловыми

и тому подобными» и тем снижает свою роль умного человека, необходимо учесть во что бы то ни стало. С помощью ввода новых лиц в пьесу (декабристы), с помощью особых акцентировок в мизансценах и с помощью широкого использования «a parte» (реплики в сторону), Чацкий в новой редакции — не только «пылкий, благородный и добрый малый», но определенно Пушкина, но и умный по замыслу Грибоедова. О взаимоотношениях Чацкого и Софьи актеру, исполняющему роль Чацкого, надлежит особо подчеркнуть отмеченную Пушкиным «недоверчивость в любви Софьи к Молчалину». Эту черту недоверчивости прежние исполнители Чацкого всегда смазывали.

Из спектакля в новой редакции выпадут шедшие ранее эпизоды — «в кабачке» (пантомимический пролог) и «в танцевальном зале». Введенная мною сцена декабристов переносится с бала в ту сцену, которая предшествует дуэту Фамусова и Скалозуба, шедшую в прежней редакции в бильярдной. Бильярдная комната сейчас упраздняется, эпизод переносится в другую комнату по соседству с библиотекой, где началом сцены Чацкого с монологом «А судьи кто...» и является сцена декабристов. Все остальные эпизоды за исключением двух-трех совершенно заново мизансценированы.

— Теперь мне хочется, — продолжает беседу В. Мейерхольд, — остановиться на статье И. Альтмана, помещенной недавно в «Известиях». Я останавливаюсь на ней подробно потому, что эта статья, помещенная на пороге «нового сезона», пытается дать некоторые установки для нас, режиссеров и руководителей театров, и в этом смысле она является весьма ответственной. К сожалению, эта статья содержит ряд крупнейших ошибок, происходящих оттого, что автор ее «призадумался» над некоторыми проблемами, но не додумал их до конца.

Самое главное в том, что т. Альтман не считает с истиной, которая должна быть ясна всякому: форма не отделяма от содержания, форма и содержание ни в коем случае не подлежат разрыву в произведениях искусства. Все то, что относится к форме, что при анализе следует вскрывать, как элемент формы, Альтман прицепляет к содержанию. Тов. Альтман уверяет, что в постановках «Великодушного рогоносца» и «Д. Е.» я неверно навязывал социалистическому искусству аскетизм. Между тем, можно в самых простых формах показать очень сложное содержание, которое не станет от этого выхоленным, а наоборот, выпирает от упрощенно-выстроенного оформления. «Великодушный рогоносец» показывался на французской сцене в натуралистической трактовке, и глубокое содержание пьесы в такой форме стало пошлым. Это мешало зрителю проникать в сердцевину пьесы, понимать ее глубокий смысл. Я избрал форму упрощенной конструкции именно для того, чтобы, освободив сцену от натуралистических атрибутов, сделать наиболее ясным основную мысль пьесы и обличить мелкобуржуазного ревнивца Брюно, чтобы показать его ничтожество и тем самым особо выделить чистоту женщины, находящейся рядом с ним (его жена Стелла).

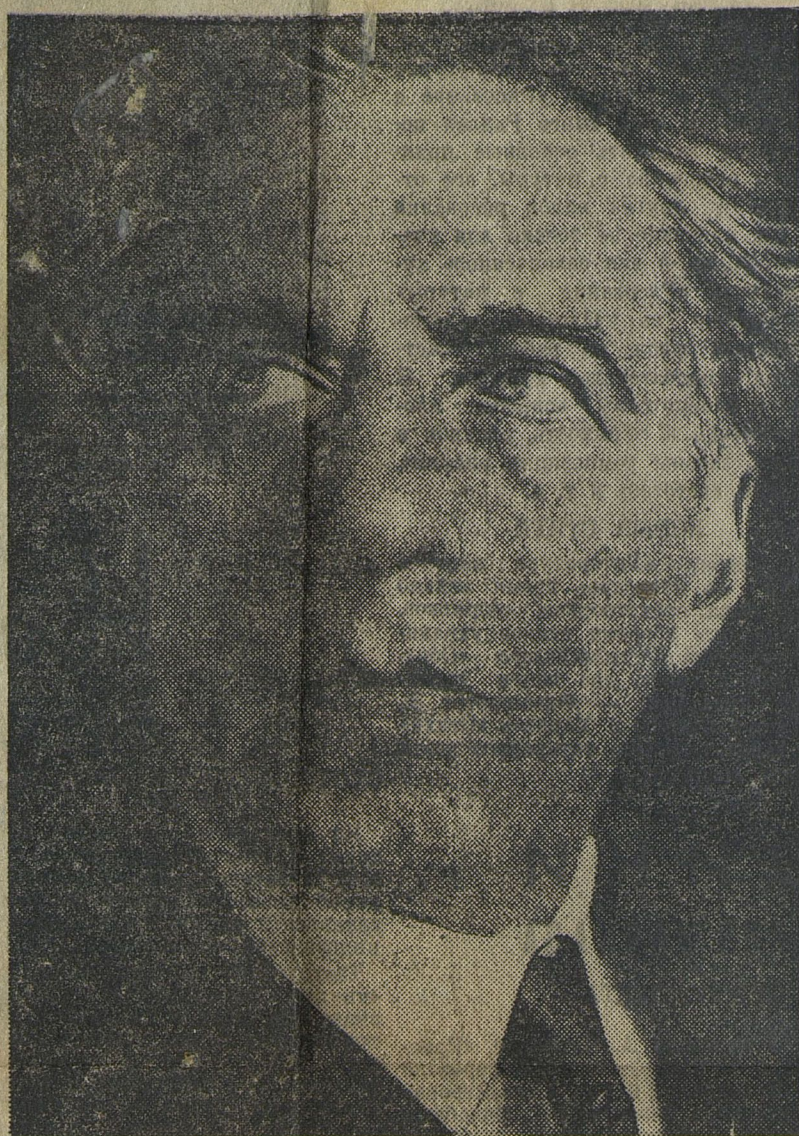
По мнению тов. Альтмана, «с моей легкой руки» советскому театру было когда-то навязано неверное отношение к так называемому «аскетизму». Теперь же — с его легкой руки — мне инкриминируется «фламандизм». Тов. Альтман берет постановку в МХАТе 2-м «Испанского священника» и обрушивается на театр за то, что он смаковал на сцене «культ» угощений, сосисок, пива и т. п. «Наш фламандизм», — пишет Альтман, — совсем иного порядка. Но ведь было бы странным и смешным, если бы МХАТ 2 показал «Испанского священника» средствами «советского фламандизма». Правильно пишет Альтман, что нельзя путать красоту советской физкультурницы с красотой кустодиевской замоскворецкой купчихи. Но нельзя же предлагать показывать эпоху «Испанского священника» средствами другой эпохи.

Сила всякого реализма, а социалистического особенно, в том, что при показе человека на сцене показывается среда, в которой этот

человек живет и действует. Не выдуманная, не фальшивая, а такая, какой она была. И если надо было показать в «Даме с камелиями», какие промадные средства бросаются самым (мужем, возлюбленным) на покупку женщины, то для того, что-

Ленинграде. Этой постановкой мы отмечаем юбилейную революционную дату — 30 лет со времени генеральной репетиции Октября.

Сейчас мы уже приступили к работе над «Борисом Годуновым» Пушкина. В противоположность другим театрам я начинаю работу не с обстановочной и постановочной части, а со стиха. Я не начну репетиционной работы с труппой до тех пор, пока актеры не научатся произносить пушкинские стихи. Наш театр обратился к В. Пясту, который готовит стиховую партитуру «Бориса Годунова». В ней Пяст отмечает все особенности пятистопного ямба, все его каноны и все отклонения от них.



ВС. МЕЙЕРХОЛЬД

бы это стало убедительнее для современного зрителя, надо было на сцене разлить всю роскошь среды, породившей этого самца.

Сила Бальзака (это было отмечено Марксом) между прочим в том, что он трагил много страниц на описание обстановки; это нужно было ему для того, чтобы образы людей, которые в данной обстановке жили и действовали, воспринимались читателем, как живые. И мне кажется, что «фламандизм» МХАТа 2 при постановке «Испанского священника» следует приветствовать: высоко-ташантинский режиссер Бирман верными средствами выразила мысль пьесы.

— Вас интересуют планы нашего театра на будущее? — заканчивает беседу В. Мейерхольд. — Следующей нашей постановкой, которую мы покажем в декабре этого года или в январе 1936 г., будет пьеса С. Метиславского «1905 год», которую он на днях зачитает нам в

Эта постановка готовится нами к Пушкинскому юбилею (1937 г.). Надеюсь, что премьеру «Бориса Годунова» мы покажем уже в новом здании нашего театра, которое закончится строительством к Октябрю 1936 года.

Кроме того, для нас работают над пьесами ленинградский поэт Б. Корнилов (стихотворная пьеса на колхозном материале), Ю. Олеппа, А. Безыменский, С. Метиславский (пьеса к двадцатилетнему юбилею Октябрьской революции), К. Федин и Л. Сейфуллина.

Все же, к сожалению, так же как и в прошлом году, мы вынуждены повторить, что советские драматурги не дают нужного количества хороших пьес. Правда, декларируется работа писателей над пьесами, но театр не получает своевременно тех пьес, которых ждет наш многомиллионный советский зритель.