

МЕЙЕРХОЛЬД О ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

ИДЕОЛОГИЯ И ТЕХНОЛОГИЯ В ТЕАТРЕ

На происходящем при культсекторе ВЦСПС совещании-семинаре руководителей самодеятельных театральных коллективов организуются собеседования руководителей московских театров с участниками совещания.

Первый из таких докладов прочел Вс. Мейерхольд.

— Футуризм марионеттеского толка,—начал Вс. Мейерхольд,—старался вбить в сознание людей, что можно не считаться с искусством прошлого. Многие прежние трамвайские спектакли напоминали о такой тенденции: трамвайчики хотели сказать новое слово в искусстве, не учитывая того, что было сделано до них. Этому своеобразному нигилизму надо противопоставлять слова Ленина: «Без ясного понимания, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру,—без такого понимания нам этой задачи не разрешить».

Надо тщательнейшим образом изучать искусство прошлого, а также и те выводы, обобщения, сопоставления, которые искусствоведы и критики прошлого строили на основе современной им художественной практики. Надо знать, как архитектура роднится с музыкой, как изобразительное искусство вторгается в театр и т. д.

Многие (в особенности до постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.) говорили: зачем нам технология, когда у нас есть своя идеология, когда идеология пролетарской культуры не сходна с идеологией буржуазной культуры? Это тоже своеобразный нигилизм,—здесь сказывается желание освободиться от трудностей.

Основное, что влияет со сцены на зрителя,—это мысль, идея, содержание. Но чтобы идея сделалась доходчивой, чтобы мысль дошла, надо усовершенствовать, отточить выразительные средства. Очень крупная необходимая идея пропадет, если не будет умело выражена. Так, часто пьесы Шекспира или Шиллера не звучали со сцены, потому, что организаторы спектаклей не умели довести их мысли до зрителей. Идеология только тогда крепка в художественном произведении, когда соответственно ей высоко стоит технология.

Прежде ТРАМ и слышать не хотел о том, чтобы учиться у МХТ, теперь же представители МХТ работают в московском ТРАМЕ. Хорошо это или плохо? Если бы трамвайчики вздумали учиться у плохих учеников Станиславского (а таких немало), это было бы плохо, но, то, что трамвайчики хотят изучать систему Станиславского,—это хорошо.

Несмотря на то, что МХТ в начале своей деятельности опирался на нездоровые школы (натурализм мейнингенцев), тем не менее у самого Станиславского нашлось мужество, в дальнейшем освобождаться от влияния этих школ; глубоко натуралистические тенденции стали отпадать, театр стал различать приемы натуралистические и реалистические. МХТ не остановился на изучении натуралистической школы, он изучал приемы и других школ, которые в свою очередь вырастали из тех или иных театральных традиций. Так, искусство Гордона Крэга, с которым одно время Станиславский работал совместно, выросло из изучения шекспировского театра. Станиславский учился и у французских, и у английских, и у немцев.

На первом месте стоит мысль. Мировоззрение—ведущее начало и в театре. У актеров с различными мировоззрениями и выразительные средства различные.

И организатор спектакля, и актер должны ясно понимать задачи спектакля. Пьес без тенденций нет. Выдающаяся пьеса прежде всего поражает своей глубокой идеей, т. е. она ярко тенденциозна, она хочет «поработать» зрителя.

Необходимо ясно понимать задачу каждой роли; политическая (идейная) направленность должна быть в исполнении каждой роли; к этому нужно прибавить агитационность исполнения: актер не только исполняет роль, связанную с общей задачей спектакля, но хочет часть этой задачи проагитировать с необычайным темпераментом.

Отсюда ясен недостаток системы «переживаний». Входить в образ по

Дружеский шорж

В ХЛЕБОВСКОГО



Вс. Мейерхольд

уши, теряя себя—опасно. Входя в образ, актер не имеет права забыть себя как носителя определенного мировоззрения. Актер должен быть защитником или прокурором образа, иначе в концепции спектакля он не займет верное место.

Лучшие актеры в МХТ избегают этой опасности. Таков Москвин. Пример—его игра в «Горячем сердце» или в «Мертвых душах». Он не теряет себя, он подходит к образу иронически, скептически, он стремится опровергнуть отрицательный персонаж.

Очень важно осознание роли: ее архитектоника, правильное соотношение частей, стиль исполнения.

Совершенно не изучен важнейший вопрос взаимоотношения актера и зрителя. Ведь планово изготовленный спектакль, оставаясь в целом одним и тем же, в деталях при различном составе зрительного зала будет иным. Поэтому в Гостиницу актеру (как оратору—перед его выступлением) сообщают, какой зритель присутствует на данном спектакле. В зависимости от этого актер различным образом настраивает свой инструмент. Зритель—регулятор и корректор спектакля. Бывало, так, что массовый зритель содействовал изнашиванию спектакля, а затем зритель организованно возвращал спектакль в его нормальное состояние.

Концентрация громадных событий на маленьком пространстве (сцены) и в маленьком отрезке времени (длительность спектакля) придает особое значение музыкальности спектакля. Надо уметь вывешивать время, укладываться в нем, строить ритм спектакля. Изучая драматургический материал, надо знать музыкальную форму, которая имеет много общего с его построением. Очень важно соотношение актов спектакля во временном отношении.

Вследствие того, что материалы исследовательских работ Гостим еще не опубликованы, многие из наших положений получали неправильное освещение. Это в особенности относится к сценическому движению. Мы требуем от актера легкости, четкости, спортивности. И когда речь идет об акробатике, об экцентризме, о гротесковых приемах, то мы предлагаем их в качестве педагогических методов. Однако нередко все это целиком переносится на сцену, да еще при этом подносится под видом мейерхольдовской школы, с которой такое упрощенное понимание не имеет ничего общего.

Наш подход к построению образа, мизансцен, спектакля в целом глубоко реалистический. Каждое движение имеет свою мотивировку, связанную с идеей спектакля и с психологией (психологию надо отличать от психологизма) образа. У нас условные приемы, но в рамках условного театра мы строим глубоко реалистические образы.

Мы говорим об условном театре, потому что, будучи театром реалистическим, мы не перестаем быть врагами натурализма, бытовщины. Театр не может фотографически воспроизводить жизнь. Надо отбирать наиболее типичное и давать связи и взаимодействия; природа спектакля, длящегося 2½—3 часа, требует конденсированности действия. Композиция спектакля должна исключать шпак, мешающий передаче идеи.

Если взять нашего «Ревизора» и «Мертвые души» МХТ, станет ясно разница между нашей системой и системой Станиславского. Мы не хотим давать иллюзий. Мы не хотим быть натуралистами и не хотим делать наших зрителей натуралистами. Театр условен по своей природе. Уже то, что на сцене три, а не четыре стены, исключает возможность полного «правдоподобия». Такова природа всякого искусства. Если вы, рассматривая скульптурный портрет, будете упрекать скульптора в том, что цвет мрамора не похож на цвет человеческой кожи, или в том, что у статуи нет зрачков, он вам скажет: если вы этого хотите, идите в паноптикум. Но ведь паноптикум—не искусство. У искусства же свои законы. Здесь неправдоподобие становится своеобразным правдоподобием (вспомним замечки Пушкина о драме). Зритель при помощи ассоциаций восстанавливает мир на основании тех мазков, которые даны на сцене, он сам дополняет восприятие. Так, во «Вступлении» весна дана при помощи колышущейся занавески и ветки. Так, японский классический театр, зная условную природу театра, не боится отменить занавес, провести через зал «цветочную тропу», осветить лилию произносящего монолог актера свечкой, которую на палке держит «слуга сцены», чтобы зрители лучше видели мимическую игру и т. д.

Ряд неправильных представлений создавался и вокруг биомеханики. Биомеханика—это система тренажа, вырабатывающая на основе большого опыта моей работы с актерами. Мы сейчас опираемся на нее в нашей работе так же, как и прежде. Но мы не перетаскивали и не перетаскиваем ее целиком на сцену. Биомеханика—предмет для подготовки актера к сцене, равно как и работы в области слова,—дикция, постановка голоса, постановка дыхания, умение петь. Она дает необходимые актеру навыки. Учитывая, что актер одновременно и организатор и организуемый, он открывает ему путь к руководству своей игрой, к координации с партнерами и со зрителем, к игре ракурсами и т. д.

Внешний облик актера, грим, костюм, причека—все это имеет большое значение, как и, разумеется, мастерство актера, куда входят: выразительность (или, как прежде говорили, темперамент), трансформационная способность, находчивость, изобретательность, вкус, чувство меры и т. д.

Надо особо остановиться на дефективностях, часто наблюдающихся у актеров.

Нередко, когда роль отрицательного персонажа поручается крупному актеру, чье мировоззрение еще в прошлом, обнаруживается несоответствие его приемов игре поставленной перед ним задачей,—обаятельная фигура не дает нужного по пьесе нарушения равновесия. Он не понимает, что для идейной правильной трактовки роли он должен по-иному мобилизовать свои выразительные средства.

Иногда раз изученная роль обездушивается, актер становится куклой. Такая механичность происходит оттого, что актер не продумывает то, что он делает,—работает лишь привычные рефлексы.

Еще существенный недостаток ряда актеров—формализм. Когда актер любит внешнюю оболочку искусства, красоту в ущерб идее, может оказаться, что в игре его «как» изощрено, но «что» забыто. Актер теряет направленность своей роли.

Часто бывает, что сочность, сила спектакля на протяжении ряда представлений ослабевает. Обыкновенно причиной этому то, что актеры стремятся «побольше играть». Не если на данную сцену отведено две минуты, нельзя играть ее три минуты, иначе спектакль теряет стройность. Актер первого положения может играть роли третьего положения, но нельзя роль второго положения сделать ролью первого положения без нарушения строя спектакля.

Выбирание роли во вред спектаклю, солирование, угодничество зрителю, кокетничанье, позирование, рисовка, сухость, бездушность—все это происходит от недостаточной культуры актеров.