

О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ



ТЕАТРА ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА *)

ДИСКУССИЯ В ГОС. АКАДЕМИИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Возникнув в то время, когда большинство театров Москвы или занималось благодушным охранением академических «ценностей» или же беззаботно предлагало пролетариату несприятельную агитхалтуру, театр Мейерхольда (в начале своей работы называвшийся 1-й театр РСФСР) решительно разорвал с прошлой камерно-натуралистической культурой театра и выдвинул столь ослепительные проблемы нового, остролюбодневного театрального зрелища, привлек для этого столь новые средства театральной изобразительности, что с первых шагов был признан подлинно революционным театром. Но с течением времени, когда реконструктивный период стал предъявлять к искусству все более ответственные требования, стало очевидно, что большой художник Мейерхольд, прошедший до Октября сложный творческий путь, принес с собой вместе с искренним желанием дать пролетариату свой новый театр еще значительное наследие прошлого. Вот почему возникла острая потребность научно рассмотреть и подвергнуть широкому обсуждению самый творческий метод Мейерхольда.

Ответом на это и явился, прочитанный на открытом заседании пленума сектора театроведения Гос. академии искусствознания (ГАИС) доклад т. В. А. Павлова «Творческая методология театра им. Мейерхольда».

По словам т. Павлова, смысл и содержание стиля ТИМ, его развитие есть не что иное, как театрально-образное выражение мыслей и чувств, переживаемых именно тем слоем интеллигенции, который, отколовшись под влиянием нашей революционной действительности от косяка буржуазной идеологии, уже крепил связь с пролетариатом. А таким мыслям и чувствам свойственны черты экзотизма, шарахания из одной крайности в другую; более того — именно для этой психоидеологии характерны так наз. «тушинские перелеты» от мелкобуржуазного радикализма до мелкобуржуазного либерализма, а также переход от восторженного (полуанархического) оптимизма к тревоге, ужасу и капитулянтской панике. Все это вместе взятое вскрывает систему идей ТИМ, как систему поверхностного усвоения нашей революционной действительности. Совершенно верно, ТИМ неустанно черпает свои идеи из самой творческой жизни. В этом его никто не может упрекнуть, и в этом его неотъемлемый и основной плюс. Но все дело в том, что когда он начинает выращивать эти идеи в своем художественном мышлении, то обнаруживается, что его существование еще недостаточно ими пропитано, что они лишь внешне его захватили. Все это говорит за то, что ТИМ ни в какой мере нельзя причислить к категории пролетарского театра. Это театр, находящийся именно на пути к пролетарскому театру, передовой пост около большака пролетарского искусства. Отсюда система идей в творчестве ТИМ предстает в виде поверхностного восприятия и изображения противоречий революционной действительности.

Рассматривая обширную галерею созданных ТИМ сценических типов, т. Павлов отмечает, что лучше всего театру удаются персонажи из дореволюционной, даже исторически отдаленной от нас эпохи («свинные рыла» гоголевской России, представители «темного царства» Островского или Грибоедовской Москвы). Переходя к человеческому материалу современности, ТИМ нередко впадает в откровенный схематизм, изображая плакатных представителей буржуазного мира и обезличенно-схематизированных пролетариев («Д. Е.», «Выстрел»). Удаются театру также типы неудачников-интеллигентов, заблудившихся между своей средой и пролетариатом, таковы — Пришелецов в «Выстреле», Оконный в «Командарм 2» и др. Наиболее законченным положительным психоидеологическим образом среди них т. Павлов считает Чацкого. Скучность живых человеческих образов возмещается богатством и остроумием внешних образов и структуры. Машинная установка в своем чистом или эстетизированном виде приобретает на сцене ТИМ равное с актерами право и нередко, как самодовлеющая величина, даже вытесняет этих последних из восприятия зрителя. Тот синтетический спектакль, о котором говорит Мейерхольд, вспоминая замыслы Вагнера, представляет собою в его осуществлении на сцене ТИМ чисто внешнее сочетание музыки, слова, движения и т. п. Ближе всего роднит Мейерхольда с «механистами» «техническо-физическое понимание общества и классовой борьбы».

Создавая свою новую систему актерской игры, Мейерхольд «снимает» психологический фактор искусства и все сводит к изображению человека, как механического двигателя, а само искусство к «свободной игре форм». Такое положение коренным образом противоречит марксистскому пониманию искусства, прежде всего как «средства духовного общения между людьми» (Плеханов).

В последнее время ТИМ начинает обращать внимание на «переживания и эмоции». Но для них он отводит область так наз. «предигры», занимаемой им старо-японского театра. Такой «предигрой» является, напр., музыка Шопена и Листа в постановке «Бубуса». Некоторая патологическая романтика дон-кихотствующих неудачников (Чацкий, Оконный, Пришелецов) и знаменует собой попытку театра восстановить в своем искусстве утраченную личность.

Из выступлений по докладу т. Павлова большой интерес, конечно, представляет выступление самого т. Мейерхольда.

Мейерхольд прежде всего возразил против стремления «приписать к нему ярых механиста». Термин био-механики, по его словам, он взял лишь для определенной системы актерского тренинга, когда ему нужно было противопоставить системе виталистов, оказавших заметное влияние на технику актерской игры в недавнем прошлом (МХТ и его последователей), свою систему поведения человека. Но эта система была лишь подготовительным этапом для актера, которого нужно было освободить «от психологических и тому подобных довесков». Этот тренинг должен лишь облегчить актеру выход на сцену и владение самим собой, био-механика никоим образом не

*) К исполнению мысля десятилетия театра имени Вс. Мейерхольда.