

ЛЕНИНГРАД, Ленингр. обл.

27 МАЯ 1936

ДЕРГЕЙ РАДЛОВ

МЕЙЕРХОЛЬД

И „МЕЙЕРХОЛЬДОВЩИНА“ *

Статьи в «Правде» о нашем искусстве подняли сложные и большие вопросы. Они требуют точного выяснения причин болезни и точного лечения. Нехорошо, если больной из ложного стыда не говорит врачу правды. Нехорошо, если нянька, по вине которой чуть не угорел ребенок, будет уверять, что он проглотил пуговицу. Упоминание о «мейерхольдовщине», как об одной из разновидностей болезни нашего театра, требует также конкретного определения и решения. Нехорошо, что солидный мастер, обаятельный и умеренной манерой, сделал все возможное, чтобы запутать вопрос и доказать, что «мейерхольдовщина» имеет всюду — «радио» драматического театра им. В. Э. Мейерхольда.

Каковы же эти способы замечать болезни — ведь именно это было, очевидно, главной целью ленинградского доклада Мейерхольда «Против мейерхольдовщины»? Это — расширить фронт, находящийся под обстрелом, и самому уйти подальше от линии огня.

Прежде всего, каковы основные признаки, по которым можно объединить или разединить режиссеров и их направления? Этим признаком — отношением режиссера к автору и отношению к актеру (а в сущности и то и другое есть отношение к зрителю).

Что же характерно для Мейерхольда и его школы в обращении с автором? Это самая большая свобода по отношению к тексту, а иногда и к идее классического автора, и неспособность вести активную творческую работу совместно с автором современником.

Величайшая вольность Мейерхольда в обращении с классикой (которую можно противопоставить только бережному отношению к тексту Дюма в «Даме с камелиями») породила массу учеников Мейерхольда, которые в стремлении по-новому истолковать то или иное классическое

произведение... часто вступают на путь чисто — внешних формальных изощрений и режиссерских трюков. Разрушая форму классических пьес, некоторые «экспериментаторы» — режиссеры уничтожают прежде всего их содержание, перазрывив связанное с этой формой («Советское искусство», 17. III с. г.).

К счастью, впрочем, и на периферии начинают понимать, что «голый формализм», «безумно-оригинальное» и «смелое» трюкачество, нарочито противоречащее замыслу и смыслу текста автора, во имя оригинальности и смелости режиссера, стали невыносимы (из той же статьи в «Советском театре»). Однако, с болванскими рецидивами подобной «мейерхольдовщины» мы встречаемся даже у нас в Ленинграде, чему наиболее примечательным служит хотя бы недавний пушкинский спектакль, поставленный режиссером Любе в Большом драматическом театре.

Вторым ведущим признаком режиссера является его отношение к актеру. Есть режиссеры, говорящие со зрителем, раскрывающие идею драматического произведения через актера и сквозь актера, старающиеся, чтобы зритель, захваченный событиями и мыслями автора, меньше всего думал о режиссере и линии его поведения. Эти режиссеры — друзья актера. Ему они помогают раскрыть себя, найти образ, волнать его. Эти режиссеры бросают все свое мастерство на то, чтобы игра актера могла захватить зрителей.

И есть другая разновидность режиссера, более себялюбивого режиссера, который любит себя и свой успех в спектакле больше, чем успех самого спектакля, чем его идею, его мысль. Охваченный индивидуалистическим желанием выиграть себя и свой успех, такой режиссер думает только об одном: чтобы зритель ни на минуту не забыл, что это его мизансцена, его трактовка образа, его игра светом. что весь спектакль — единоличное создание

его рук. Режиссер такого типа не любит актера. Для него хороший актер — враг, потому что, естественно, зритель общается больше всего с таким актером, забывая о «замысле», «плане», «выдумке», «изобретательстве» режиссера.

Нетрудно заметить, что все настоящие ученики Мейерхольда ближе ко второму типу режиссера, ибо и сам мастер очень несвободен от этих недостатков. Вот почему и не уживаются в театре им. Мейерхольда крупные актеры (исключением — Боголюбов), не чувствую они любви ни внимания к себе, понимаящие, что их творческий рост не интересует руководителя. В свете этого отношения режиссера к актеру становится понятным, почему не уходит актеры из МХАТа, почему не остаются в театре имени Мейерхольда ни Ваганова, ни Ильинский, ни Гари, ни Штраух, ни Мартинсон.

В равнодушии к идее произведения и в равнодушии к актеру, как главному, непосредственному носителю идеи произведения — корни «мейерхольдовщины». Равнодушный к содержанию драматургического произведения художник приходит к обожествлению формы, к восхвалению пресловутой театральности, к некоей высшей субстанции, к пресловутому гротеску, как противопоставлению простоте и внутренней правдивости актера.

Теперь разрешите сказать несколько слов о себе, как одной из жертв слишком широкого растекшейся ярости Мейерхольда. Нетрудно заметить, что вся моя практика, сколько бы в ней ни было недостатков, ничего общего не имеет с заблуждением, которому имя «мейерхольдовщина». Нетрудно догадаться и самому Мейерхольду и всей ленинградской театральной общественности, что я с максимальной бережностью отношусь к драматургическому материалу, так же как и к проблеме кадров, к возвращению и воспитанию актеров.

Вот почему мне было совершен

но естественно год тому назад, определяя свой творческий путь, сказать так: «когда я оглядываюсь на свои первые профессиональные годы, то я должен определить общую линию своего развития, как линию постепенного отхода от того, что я видел в работах Еврептова и Мейерхольда, в направлении к «реалистическому» и «психологическому» театру».

На смену вопроса о выразительности жеста, остроте пластики, плакатной выразительности сценического движения «пришли вопросы актерской простоты, актерской убедительности, обоснованности и мотивированности человеческого поведения на сцене». («Театр и драматургия» № 6 1935 г.). Вот почему начало моей работы в МХАТе представляется мне органическим развитием моей творческой жизни.

Нетрудно поэтому догадаться, что мое имя понадобилось Мейерхольду, как своеобразная дымолая завеса, чтобы в тени ее совершить глубокий отход в тыл.

Правда, с некоторой осмотрительностью Мейерхольд только упоминал о моей московской постановке «Отелло», но через два месяца ленинградцы убедились, что ни к крупным недостаткам его, ни к ошеломляющему успеху его Мейерхольд никакого отношения не имеет. Это та же концепция Шекспира, которая создавалась у меня в результате нескольких лет работы в моей ленинградской студии. Вот если бы эту основную концепцию, ради которой я с которой я прожил последние творческие годы, я заметновал у Мейерхольда, он имел бы право причислить меня к лягу носителей «мейерхольдовщины». Однако, между нашей трактовкой пьесы нет ничего общего.

«Радлов не понял, что Шекспира волновала не трагедия любви или ревности, а интрига, интрига, которую плетут люди и под колеса которой гибнут Отелло, Деялмона и еще там кто-нибудь может погибнуть. Главное действующее лицо — Яго».

Вот на такую выхолощенную, опустошенную нигилистическую трактовку Отелло я могу смотреть, как змея на сброшенную кожу. Помните, лет 17 тому назад, когда я в «Привале комедиантов» полунуть предлагал Маяковскому играть роль Отелло, я стоял на этой формалистической, штукарской

точке зрения, которая в сущности сваливает в одну кучу Шекспира со Скрибом, как классическим создателем пьес интриги.

На более убедительным кажется мне соединенное с этим утверждением о непригодности переводов Анны Радловой, неубедительным не только потому, что в присутствии ряда деятелей искусства несколько лет назад Мейерхольд умеренно похвалил именно этот перевод, но потому, что он, насколько мне известно, не знает ни одного слова по-английски, а поэтому, что он не оказался способен выдвинуть какой-либо положительной программы своих требований к Шекспиру.

Вот и пришлось докладчику для доказательства связи между мной и «мейерхольдовщиной» выдвигать такие материальные аргументы, как лестницы и занавески, якобы замечтованные мною у Мейерхольда. Я не знаю, все ли типы лестниц и занавесок запатентованы

Мейерхольдом, как продукт его личной изобретательности, или только некоторые из них, но меня совершенно не интересуют факты такого случайного совпадения.

На всех снимках западно-европейских постановок Шекспира я не припоминаю ни одного, на котором не были бы построены лестницы, хотя, кстати говоря, в большинстве абстрактных западных постановок они выполняют совершенно дружную функцию, чем в реалистических декорациях Басова.

Не кажется мне особенно убедительным и натуралистический укор по поводу спальни Деялмона, в которой, по словам Мейерхольда, сильный тьфузник, там ~~же~~ ~~же~~ мне кажется, что такой сквозник гораздо менее вреден в душной камерной спальне престарелой Пиковой дамы.

Но разумеется, все это мелочь и интрижки, и Мейерхольд ни на одну секунду не думал, что он имеет

принципиальные основания говорить в докладе о моей работе, как о «мейерхольдовщине». А ведь вопрос этот все еще серьезен, все еще важен. «Мейерхольдовщиной» заражены еще очень и очень многие молодые режиссеры. На многих сценах в отдаленнейших городах выскакивали в скака тройные Подколесыны, и героям Островского вписывали тексты Писарева, Добролюбова, Чернышевского и Герцена. В десятках театров трюковые мизансцены заменили собой углубленную работу над образом.

И не лучше ли было бы, не достойнее ли настоящего художника теперь, когда «Правда» сигнализирует опасность «мейерхольдовщины», помочь соблазненным молодым режиссерам откровенным признанием своих и определением их ошибок, чем сознательно запутывать проблему, повлекая в обсуждение явления, заведомо с «мейерхольдовщиной» ничего общего не имеющего.

ТЫ САМОЙ ВЫШНЙ СУД...

Рис. Н. РАДЛОВА.



Мейерхольд против мейерхольдовщины

* В порядке обсуждения. См. № 14 Д. Л.