

Мейерхольд Всеволод Эмильевич

Реконструкция театра

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 7
ББК 85
В84

В84 **Всеволод Эмильевич М.**
Реконструкция театра / Мейерхольд Всеволод Эмильевич – М.: Книга
по Требованию, 2022. – 38 с.

ISBN 978-5-519-96059-5

Искусство. Искусствоведение, Театр, Теория театра, Театр и общество. Об-
щие закономерности развития сценического искусства. Специфика театра

ISBN 978-5-519-96059-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2022

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2022

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

Мне нужно коснуться не только нашего мира, но и мира по ту сторону нашей границы. Вся масса тех, кто жаждет не только хлеба, но и зрелищ, тянется к таким спектаклям, которые бы его, зрителя, захватили всецело, которые брали бы не только его мозг, но и сердце. Отсюда потребность директоров театров и режиссеров давать спектаклям особый блеск занимательности и сложности. Это необходимо еще и в силу того, что зритель очень любопытен, и он хочет, чтобы спектакль, на котором он присутствует, брал его целиком. Те, кто строит спектакли, стремятся создать их прежде всего в особом разнообразии. Отсюда и стремление повлечь в зрелище по возможности все виды искусства.

Те проекты, которые предлагал когда-то Вагнер в деле создания своеобразного синтетического театра, который бы втягивал на сцену не только слово, но и музыку, и свет, и «чары» изобразительных искусств, и ритмические движения, казались когда-то весьма утопическими. Теперь мы видим, что именно так нужно создавать спектакли: нужно использовать все средства, какие налицо в других искусствах, все средства, чтобы органическим сплавом таковых на зрительный зал воздействовать.

Театр, опирающийся на риторику резонеров, театр сугубо агитационный, но антихудожественный, уже вскрыт как вредное явление. Другой театр, стремящийся быть агитационным, в момент величайшего напряжения у актеров заставляет их умолкать и возникает музыка, которая дополняет и усиливает напряжение момента (вспомните опыты: «Бубус» в театре моего имени, «Плавятся дни» в ТРАМ'е). Если мы говорим о драматическом театре, мы говорим о нем как о театре музыкальном. Театр, стремящийся использовать все технические достижения сцены, введет еще и кинематограф, так что игра драматического актера на сцене чередуется с его игрой на экране. Или

спектакль драматического театра возникает как своего рода обозрение, где игра актера проводится в приемах игры то драматического, то оперного актера, то танцовщика, то аквилибриста, то гимнаста, то клоуна. Так вовлекаются на сцену элементы других искусств, чтобы спектакль стал занимательным, чтобы он лучше воспринимался зрителем. В области драматургии скучное деление на акты, неподвижность такой структуры перестает удовлетворять. Стало необходимо делить пьесы на эпизоды, на картины, по примеру Шекспира или драматургов старониспанского театра.

Эпизоды дали возможность преодолеть косность псевдо-классического единства действия, единства времени. Мы переходим в новую фазу драматургии. Мы строим новый род спектакля. В этой ломке возникает борьба между кино и театром.

На Западе и в Америке количество кино-театров значительно больше, чем драматических и оперных театров. Статистика показывает, что в Америке и в Германии кино-театры пропускают гораздо большее количество зрителей, чем всякие другие театры. Некоторые делают отсюда вывод, что передовых позиций не занимает ни драмтеатр, ни оперный театр, что кино-театр забивает и драму, и оперу, что кино является опасным конкурентом театру. Интересно проследить, как протекает эта борьба за первенство.

Кино-сеансы дошли до точки. Директора кино-театров, получающих в свои залы громадное количество публики, в один прекрасный день подметили, что публика их начинает мало-по-малу разочаровываться. Она требует, чтобы кино-сеансы не ограничивались показом движений немых фигур; она подталкивает техников кино-съемок к тому, чтобы техника съемок пошла дальше того, что есть. Когда же наконец немой заговорит? И техника пошла по пути требований публики. Для того, чтобы конкурировать

с театрами, с живым актером, изобретатели пошли по пути исканий слова для экрана. Возникла говорящая фильма. В плане конкуренции между кино и театром можно ли это обстоятельство считать победой кино? Нам кажется, что здесь кино обнаруживает сдачу своих позиций. Как бы ни увлекал кино-экран зрителя, где есть такая свобода: перебрасывать действие из одной страны в другую, мгновенно сменять ночь на день, показывать чудеса в области актерской трансформации, щеголять акробатическими трюками,—но это оказалось недостаточным, зритель потребовал слова, без которого ему все же скучно. Зритель требует, чтобы актер, ставший его кумиром в качестве немого актера, наконец-то заговорил.

Не кажется ли вам, что с момента, когда фильма стала говорящей, международное значение экрана пропало. Какой-нибудь Чаплин, который сейчас понятен и в Америке, и в Голландии, и в СССР, этот актер становится уже непонятным, как только он начинает говорить по-английски. Русский крестьянин отказывается воспринимать англичанина Чаплина. Чаплин был ему близок и понятен, пока он только мимировал. Вот это достижение мы рассматриваем, как сдачу позиции кино в его борьбе с драматическим театром. На что же, спросят нас, рассчитывает драматический театр, на какую победу в этой борьбе кино и театра?

Театры, которые мы сейчас имеем в нашей стране, это не те театры, которые у нас рано или поздно будут. Мы еще не имеем возможности бросить на этот культурный фронт достаточное количество средств, но совершенно очевидно, что мы будем строить другие театры. Мы уйдем из этих театров, которые нам достались в наследство от периода так называемого императорского, дворянского, помещичьего. Тогда строилась сцена-коробка, которая была рассчитана на иллюзию, тогда строилась сцена, на которой

ставился спектакль с расчетом на то, чтобы зритель мог отдыхать, покейфовать, подремать, пофлиртовать, посу-дачить.

Мы, строящие театр, долженствующий конкурировать с кино, мы говорим: дайте нам до конца довести нашу задачу кинофикации театра, дайте нам осуществить на сцене целый ряд технических приемов кино-экрана (не в том смысле, что экран мы повесим в театре), дайте нам возможность перейти на сцену, оборудованную по новой технике, по тем требованиям, которые мы к театральному зрелищу предъявляем, и мы создадим такие спектакли, которые будут привлекать не меньшее количество зрителей, чем кино-театры.

Революция в области перестройки формы и содержания современного театра остановилась в движении своем вперед лишь из-за отсутствия средств на переоборудование и сцены и зрительного зала.

И еще: нужно учесть потребность современного зрителя воспринимать спектакль не в количестве 300—500 человек (в так называемые «интимные», «камерные» театры пролетариат не хочет идти), а в количестве тысяч, исчисляемых десятками (смотрите, как до отказа наполняются стадионы, где нынче показывают свое искусство футболисты, волейболисты, хоккей-команды и где завтра будут показываться театрализованные спортивные игры). Ту зарядку, которую ждет от спектакля современный зритель, он хочет принять в таком грандиозном напряжении, чтобы нагрузка эта могла быть по силам тысячам, а не сотням. Каждый спектакль, который создается теперь, он создается с намерением вызвать зрительный зал к участию в доработке спектакля, и драматургия, и техника современной режиссуры пускают в ход свои машины с учетом, что спектакль будет создаваться не только усилиями актеров и сценической машинерии, но и усилиями зрительного

зала. Мы сейчас любой спектакль строим с расчетом, что он явится на сцену недоработанным до конца. Мы на это идем, это знаем, потому что самую значительную корректуру спектакля производит зритель.

Всю предварительную работу, которую производят, готовя спектакль, и драматург, и режиссер, они рассматривают только как подготовку нужной почвы для того, чтобы дальше работу проделали совместно в ходе спектаклей из дня в день две самые действенные силы театра: актер и зритель. Актер и зритель получают от драматурга и режиссера лишь каркас. Каркас этот должен быть так выстроен, чтобы он не жал, не теснил, а дал бы свободу для сговора зрителя с актером. Мы, драматурги и режиссеры, знаем, что все то, что мы намечали в процессе репетиций, только приблизительно верно. Окончательное завершение и закрепление всех деталей спектакля производит уже вместе с актером зрительный зал. И вот нужно, чтобы количество корректоров было грандиозно, нужно, чтобы корректура производилась большими массами.

В кино делается то же самое.

Когда в Голливуде готовятся сенсационные фильмы, там производится такая предварительная работа, прежде чем выпускать фильму на рынок. Фильма, уже сработанная, но еще не выпущенная на рынок, экспромтом ставится на суд публики какого-нибудь очень большого кино-театра. Когда публика уже вошла в зрительный зал, объявленная фильма снимается с экрана и, взамен снятой фильма, объявляется к показу испытываемая фильма. В этот кино-театр входит большое количество агентов этой фабрики с записными книжками, и они проверяют качество фильмы на этой непредвзятой публике, которая не «подобрана», как это бывает на театральных премьерах. И вот этот случайный состав «массового» зрителя является судьей испытываемой кино-фильмы. Агенты прислушиваются к зри-

тельному залу, замечают, какие места воспринимаются зрителем со скукой, какие с восторгом,—и затем уже делается перемонтаж этой фильмы и затем уже она пускается в свет.

Какое же театральное помещение мыслится нам для создания нового спектакля? Прежде всего, нужно уничтожить ложи и совершенно отказаться от расположения мест ярусами. Только амфитеатровое расположение зрительного зала годно для спектакля, создаваемого совместными усилиями актера и зрителя, потому что при амфитеатровом расположении мест зритель не разбивается по разрядам: здесь публика первого ранга (чином повыше), там публика второго ранга (беднота, ухватившая за места подешевле).

Кроме того, должна быть окончательно разрушена сцена-коробка. Только при этом условии спектакль может быть действительно динамизирован. Новая сцена даст возможность преодолеть скучную систему единства места, втискивание сценического действия в четыре-пять громоздких акта, преодолеть с тем, чтобы дать сценической машинерии гибкость в показе быстросменяемых эпизодов. Новая сцена внепортальная и с подвижными площадками по горизонтали и по вертикали даст возможность использовать приемы трансформации актерской игры и действия кинетических конструкций. Актеры будут появляться в целом ряде ролей. Ненормально, что одна роль слишком нагружена материалом, другие же роли сводятся к таким, которые могут быть исполнены статистами низкой квалификации. В новом театре не будет статистов. Нет плохих ролей, есть плохие актеры. Каждая роль может быть сильной, если ее исполняет хороший актер. Большим актерам интересно появиться на протяжении спектакля в 7 или даже в 10 ролях, показывая искусство менять маски, показывая искусство менять образы простыми средствами.

Борьба между кино и театром только еще намечается. Куда пойдет один конкурент, куда другой? Совершенно

очевидно, что театр драматический не сдает своих позиций, он уже накануне того, когда вот-вот получит в свое распоряжение сцену, технически так оборудованную, чтобы театр мог вступить в открытый бой с кино не на живот, а на смерть. Театр уже идет и еще пойдет дальше по пути кинофикации, а кино, боюсь, что споткнется о то, о чем я уже говорил: актер, который будет участвовать в говорящей фильме, в один прекрасный день почувствует, что теряет международную аудиторию, и ему захочется вернуться к немому театру.

Когда мы начинаем на сценах наших драматических или оперных театров строить конструкции в образцах, единственно надобных для выявления нового революционного содержания надобных пролетариату пьес, мы натыкаемся на громадные трудности при условии, что театр все еще не индустриализован. Еще не может быть брошено на усовершенствование сцены необходимого количества средств; сцена технически крайне несовершенна, и, тем не менее, идя по пути кинофикации театра, вводя на сцену кинематические конструкции, мы уже имеем ряд побед в борьбе с кино. Ленинград имеет уже в трех рабочих районах театры, удобные для зрителя. Там театры построены по системе амфитеатров, и они наполняются большим количеством зрителей; к сожалению сцены, остаются еще оборудованными по старой системе.

Когда мне приходилось года два-три тому назад путешествовать по Италии, мне приходилось поражаться, что в той стране, где процветал некогда замечательный театр импровизации, где такой яростный бой вели между собой славные драматурги XVIII века—Гольдони и Гоцци,—в той стране, где блестяще развивался (кой-где и до сих пор сохранившийся) театр марионеток, в стране, где когда-то утверждала себя высокая театральная культура,—в этой стране в настоящем театра нет. Я заинтересовался: почему

же это так? Я хорошо знаю старонитальянский театр, так как на его традициях, как и на традициях японского театра, я учился. Корни традиций итальянского театра здоровы. Но не нашлось такой организации, которая бы занялась особым уходом за этим нежным растением, чтобы не дать зачахнуть этим здоровым корням. Вы напрасно думаете, что традиции могут жить без того, чтобы о них заботились; их надо поливать, как луковицу, которую выращивают. Это вздор, что традиции могут расцветать сами по себе. В культуре этого не бывает. Кто знаком с историей итальянского театра, тот знает, какую сильную борьбу нужно было выдержать Гоцци, когда он спорил с Гольдони о необходимости восстановления подлинных традиций театральных масок итальянской комедии. В боях своих с Гольдони Гоцци опирался, с одной стороны, на массы, на состояние народного вкуса, на потребности итальянского зрителя того времени, и, кроме того, он подобрал такую группу актеров, которые пошли за ним в его борьбе за крепкие традиции. Потом наступает ряд неудач для дела восстановления на сцене любимых народом масок, потом снова торжество Гольдони и с ним падение народного театра; традиции куда-то закупорены, никто их не взращивает. После этого наступает анархия, анархию подогревает футуризм Маринетти. Помните знаменитый лозунг Маринетти: Долой традиции! музеи нужно сжечь, с прошлым никакой связи не надо держать, нужно создавать новое искусство, которое не должно иметь ничего общего с прошлым. Итальянский народ, который когда-то был в восхищении от сказочных театральных представлений, восстановленных Гоцци, вопреки насмешкам сторонников синьоров Кьяри и Гольдони,—в отношении театра остался тем же в наши дни, каким он был во времена Гоцци. Но «народ» требует зрелища, помните эту знаменитую формулу «хлеба и зрелищ», она бесконечно злободневна.

Потребность в таких зрелищах есть, и тогда выходит на сцену священник, поп. Так осуществляются театральные традиции Италии в католической церкви.

И тут интересно вспомнить об одном приеме, рассказанном Гоцци в предисловии к его трагикомической сказке «Женщина-змея», поставленной труппой Сакки в театре Сант-Анжело в Венеции 29 октября 1762 года.

«Пятая сцена третьего действия этой сказки, пишет в своем предисловии Гоцци,—одна из тех выдумок, которые серьезные газетные писатели, авторы глупых, бессмысленных сатир, называют тривиальным вздором.

«Так как это представление полно чудес, мне пришлось для сокращения времени и расходов труппы, а также для того, чтобы не заставлять ее показывать многие чудесные события, которые, однако, должны быть известны слушателям, выпустить на сцену Труффальдино, подражающего оборванным продавцам печатных известий, и заставить его рассказывать их вкратце, сопровождая повествование разными выходками.

«Сакки-Труффальдино, выходявший в коротком, рваном плаще и грязной шляпе, с огромной охапкой печатных листков, причем подражал этим бездельникам и передавал в немногих словах содержание сообщения, рассказывал о происшедших событиях и приглашал народ к покупке листка за один сальдо.

«Столь неожиданные сцены, исполнявшиеся им с большим изяществом и точностью подражания, которые неизменно пользуются успехом у публики, вызывали в театре шум и несмолкаемые взрывы смеха, а из лож ему бросали деньги и сласти, чтобы только получить листок.

«Подобного рода выдумка, кажущаяся тривиальной, но находящая себе оправдание в той откровенной свободе, которой я всегда пользовался в своих сказках, была оценена по достоинству умными людьми. Сцена эта повлекла

за собой ряд происшествий, слух о которых распространился по всему городу, вызывая у всех любопытство и желание пойти посмотреть такое зрелище.

«Когда продавцы газет слышали об успехе этой сцены, они собрались около входа в театр с грузом старых заплеванных листков, ничего не имевших общего с представлением, и во время выхода публики стали выкрикивать, надсаживая горло, сообщение о великих событиях, изображенных в «Женщине-змее». В ночной темноте они продали бесчисленное множество этих листков, после чего отправились в остерию выпить за здоровье Сакки. Все это возбудило общественные пересуды, которые так способствуют успеху комической труппы.

«Низменное, развитое и представленное в театре в своем истинном виде, привлекающее толпу и вызывающее волнение, перестает быть низким и превращается в полезную и занимательную выдумку. Занимательна ли она— пусть спросит у публики, полезна ли— пусть узнают у актеров: тогда не трудно будет убедиться в ее соответствии с советом Горация».

Таким сценически-театральным приемом Гоцци перебросил мост от сцены к улице.

Никто потом ни в XIX веке, ни в нашем веке не захотел, или, желая, не смог создать театра, желанного итальянскому народу.

Но кто же, кто использовал ту своеобразную тягу итальянского народа к театральному театру, к уличному театру, к острым впечатлениям театральных торжеств?

Кто?

Представители церкви.

Ватикан стал лабораторией режиссерского искусства.

Папа—самый изобретательный, самый искусный режиссер.