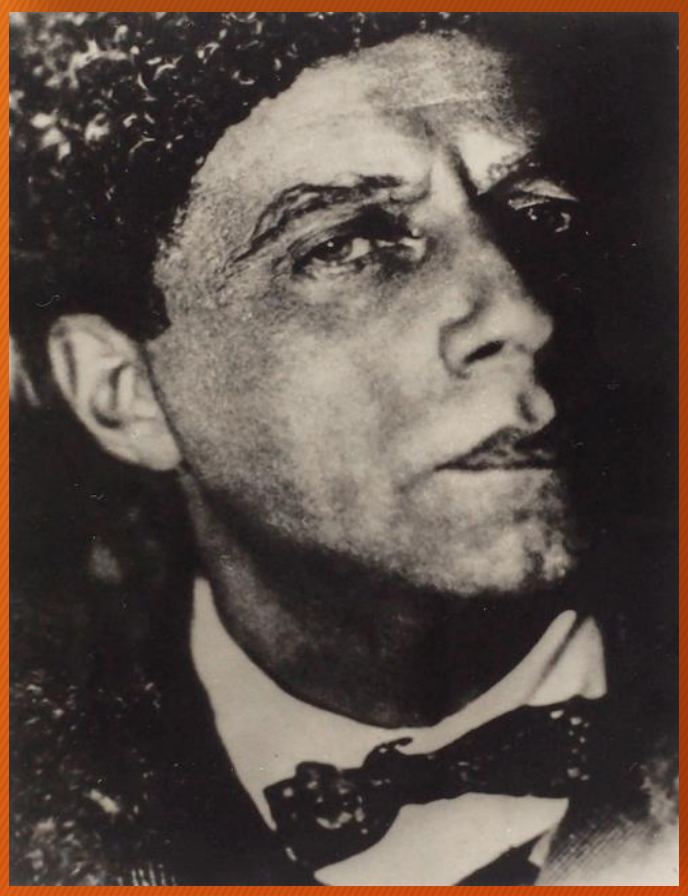
Всеволод Эмильевич Мейерхольд

(К 150-летию со дня рождения)



Наследие Всеволода Мейерхольда неисчерпаемо. Творческий мир великого режиссера-реформатора вмещает в себя не только театр, но и литературу, и кино, и, разумеется, музыку, которую он прекрасно знал, глубоко понимал и любил.

Мир музыки Всеволода Мейерхольда огромен и по объему может соперничать с миром музыки музыканта.

Мир музыки Мейерхольда — это оперные спектакли, которые он поставил:

в Мариинском театре — «Тристан и Изольда» (1909), «Борис Годунов» (1911), «Орфей и Эвридика» Глюка (1911), «Электра» (1913), «Каменный гость» (1917). В МАЛЕГОТе — «Пиковую даму» (1935).

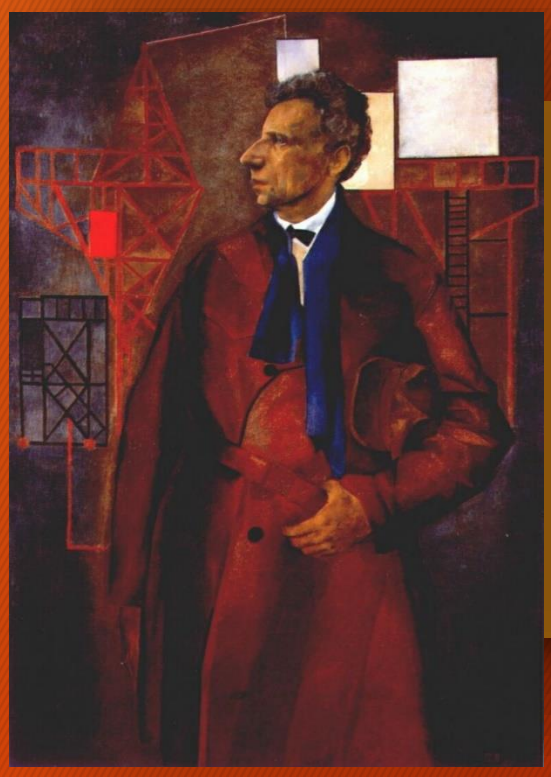
Это его занятия музыкой: «С детства учился играть на рояле, а потом долгие годы на скрипке. Первоначально должен был посвятить себя музыке, потом оставил ее и пошел в театр. Свое музыкальное воспитание я считаю основой своей режиссерской работы».

Это музыкальные спектакли и драматические спектакли с музыкой Шопена, Листа, Лядова, Глазунова, Шостаковича, Асафьева, Шебалина, М. Кузмина.

Это произведения композиторов-классиков и современников, это произведения, которые слышал Мейерхольд в детстве, в юности, в течение всей жизни.

Это его многочисленные высказывания о музыке, которая была для него неотделима от театра. Часто — первична. Работая в театре, он мыслил языком и категориями музыкального искусства.

Мейерхольд о музыке



«Что такое музыка? Горсть нот, брошенная гениальной рукой мастера на пять линеек, на пять самых обыкновенных черточек, может привести в движение лавины воображений и чувств».

«Каждый из режиссеров должен быть не просто режиссером. А режиссером-мыслителем, режиссером-поэтом, режиссером-музыкантом, <…> в том смысле, что он проникнется формулой, которая на сегодняшней день не потеряла значения, формулой Верлена: “De la musique avant toute chose” (музыка превыше всего)».

«Функция режиссера совершенно аналогична функции композитора. Если я прихожу на сцену с заранее точно составленным планом, я могу инструментовать партитуру только вместе с актером, с живым инструментом моего произведения. Страницы моих режиссерских записей выглядят как ноты, а пометками служат музыкальные знаки.»

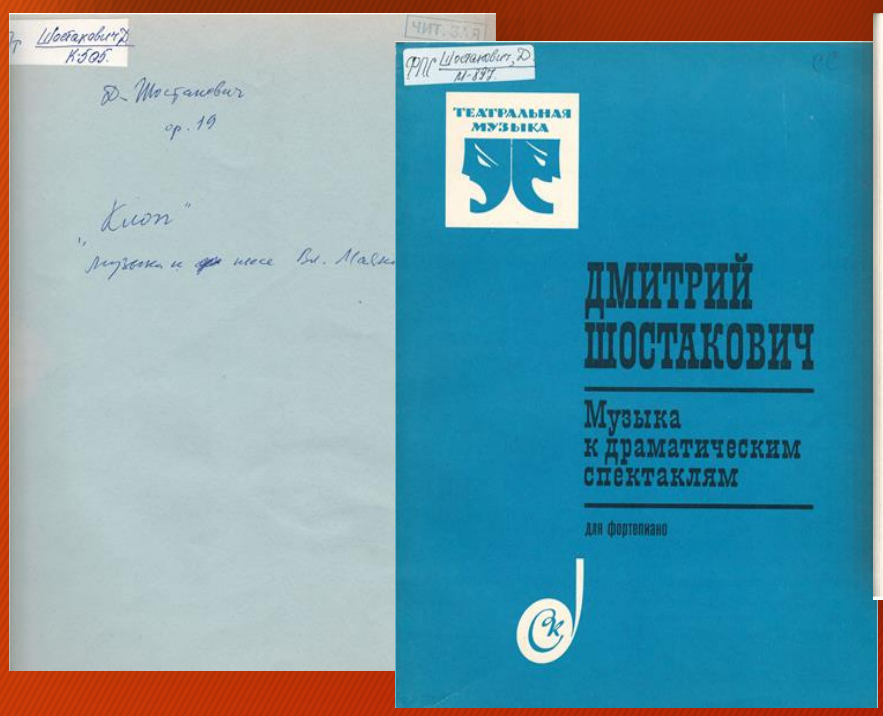
«С актером, который любит музыку, мне вдесятеро легче работать. Надо приучать к музыке актеров в школе. Все актеры бывают рады музыке “для настроения”, но далеко не все еще понимают, что музыка — это лучший организатор времени в спектакле <…> Она может и вовсе не звучать, но должна чувствоваться. Я мечтаю о спектакле, срепетированном под музыку, но сыгранным уже без музыки. Без нее — и с нею, ибо спектакль, его ритмы будут организованы по ее законам, и каждый исполнитель будет нести ее в себе».

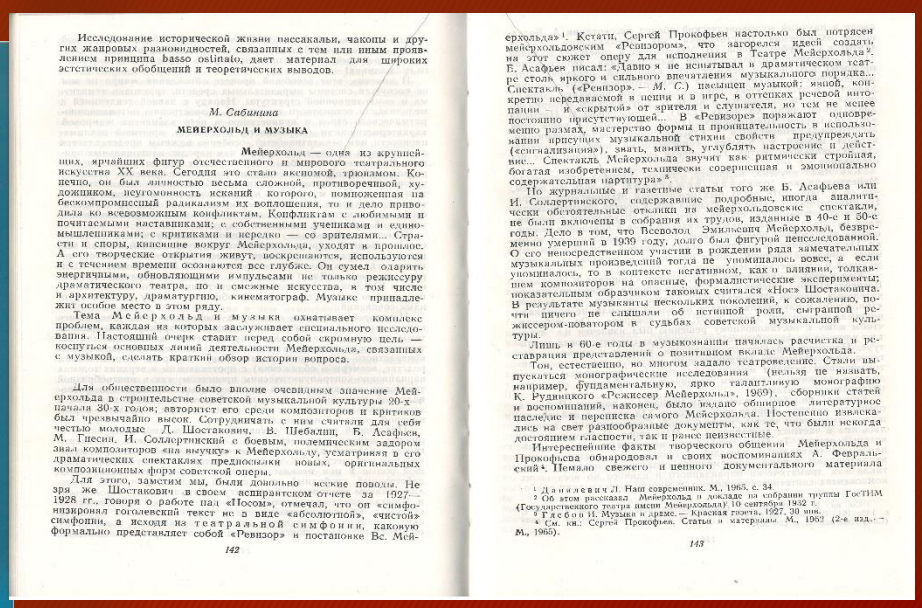
«Музыка — самое совершенное искусство. Слушая симфонию, не забывайте о театре. Смена контрастов, ритмов и темпа, сочетание основной темы с побочными — все это также необходимо в театре, как и в музыке. Композиционное решение музыкальных произведений часто может помочь вам найти какие-то композиционные принципы разрешения спектакля.»

«Музыка, живопись и театр неразрывно связаны между собой, Законы музыки и законы живописи переходят в театр через воображение режиссера».

Фортепианная музыка, общение с пианистами — все это занимало в жизни и творчестве Мейерхольда значительное место, начиная с детства. Он боготворил Скрябина, а некоторые свои спектакли посвящал пианистам-современникам: «Горе уму» — Льву Оборину, «Пиковую даму» — Владимиру Софроницкому. Рояль был «героем» спектаклей «Учитель Бубус», где звучали 46 произведений Шопена и Листа, и «Горе уму», в котором использована музыка Шуберта… «Когда Чацкий приходит в дом Фамусова, то его обязательно тянет к фортепиано», — писал Мейерхольд Б. Асафьеву. На музыку Дебюсси режиссер поставил пантомиму «Влюбленные».

Шостакович, Мейерхольд, Маяковский, Родченко. 1929 г.





Исследование исторической жизни пассакальи, чаконы и других жанровых разновидностей, связанных с тем или иным проявлением принципа basso ostinato, дает материал для широких эстетических обобщений и теоретических выводов.

М. Сабинина

МЕЙЕРХОЛЬД И МУЗЫКА

Мейерхольд — одна из крупнейших, ярчайших фигур отечественного и мирового театрального искусства XX века. Сегодня это стало явной, банальной, трюизмом. Конечно, он был личностью весьма сложной, противоречивой, художником, неугомонность исканий которого, помноженная на бескомпромиссный радикализм их воплощения, то и дело приводила ко всевозможным конфликтам. Конфликтам с любимыми и почитаемыми наставниками; с собственными учениками и единомышленниками; с критиками и нередко — со зрителями... Страсти и споры, кипящие вокруг Мейерхольда, уходят в прошлое. А его творческие открытия живут, воскрешаются, используются и с течением времени осознаются все глубже. Он сумел оплодотворить энергичными, обновляющими импульсами не только режиссуру драматического театра, но и смежные искусства, в том числе и архитектуру, драматургию, кинематограф. Музыке принадлежит особое место в этом ряду.

Тема Мейерхольд и музыка охватывает комплекс проблем, каждая из которых заслуживает специального исследования. Настоящий очерк ставит перед собой скромную цель — коснуться основных линий деятельности Мейерхольда, связанных с музыкой, сделать краткий обзор истории вопроса.

Для общественности было вполне очевидным значение Мейерхольда в строительстве советской музыкальной культуры 20-х начала 30-х годов; авторитет его среди композиторов и критиков был чрезвычайно высок. Сотрудничать с ним считали для себя честью молодые Д. Шостакович, В. Шебалин, Б. Асафьев, М. Гнесин, И. Соллертинский с боевым, полемическим задором звал композиторов «на выучку» к Мейерхольду, усматривая в его драматических спектаклях предпосылки новых, оригинальных композиционных форм советской оперы.

Для этого, заметим мы, были довольно веские поводы. Не зря же Шостакович в своем аспирантском отчете за 1927—1928 гг., говоря о работе над «Носом», отмечал, что он «симфонизировал гоголевский текст не в виде «абсолютной», «чистой» симфонии, а исходя из театральной симфонии, какою формально представляет собой «Ревизор» в постановке Вс. Мейерхольда»[1]. Кстати, Сергей Прокофьев настолько был потрясен мейерхольдовским «Ревизором», что загорелся идеей создать на этот сюжет оперу для исполнения в Театре Мейерхольда[2]. Б. Асафьев писал: «Давно я не испытывал в драматическом театре столь яркого и сильного впечатления музыкального порядка... Спектакль («Ревизор». — *М. С.*) насыщен музыкой; иной, конкретно неведаемой в пьесе и в игре, в отвлеченных речевой интонации — и «скрытой» от зрителя и слушателя, но тем не менее постоянно присутствующей... В «Ревизоре» поражают одновременно размах, мастерство формы и проницательность в использовании присущих музыкальной стихии свойств предупреждать («опереждения»), звать, манить, углублять настроение и действие... Спектакль Мейерхольда звучит как ритмически стройная, богатая изобретением, технически совершенная и эмоционально содержательная партитура»[3].

По журнальным и газетным статьи того же Б. Асафьева или И. Соллертинского, содержавшие подробные, иногда аналитически обстоятельные отклики на мейерхольдовские спектакли, не были включены в собрания их трудов, изданные в 40-е и 50-е годы. Дело в том, что Всеволод Эмильевич Мейерхольд, безвременно умерший в 1939 году, долго был фигурой непоследовательной. О его непосредственном участии в рождении ряда замечательных музыкальных произведений тогда не упоминалось вовсе, а если упоминалось, то в контексте негативном, как о влиянии, толкавшем композиторов на опасные, формалистические эксперименты; показательным образчиком таковых считался «Нос» Шостаковича. В результате музыканты нескольких поколений, к сожалению, почти ничего не слышали об истинной роли, сыгранной режиссером-новатором в судьбах советской музыкальной культуры.

Лишь в 60-е годы в музыкознании началась расчистка и реставрация представлений о позитивном вкладе Мейерхольда.

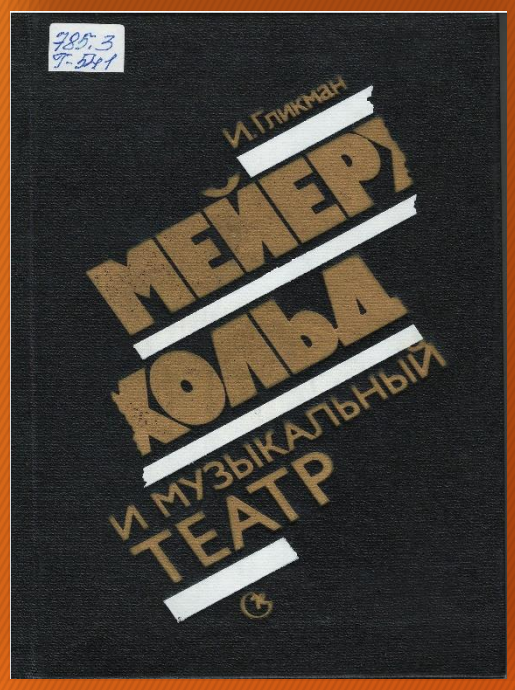
Тон, естественно, во многом задало театроведение. Стали выпускаться монографические исследования (нельзя не назвать, например, фундаментальную, ярко талантливую монографию К. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд», 1969), сборники статей и воспоминаний, наконец, было издано обширное литературное наследие и переписка самого Мейерхольда. Постепенно извлекались на свет разнообразные документы, как те, что были некогда достоянием гласности, так и ранее неизвестные.

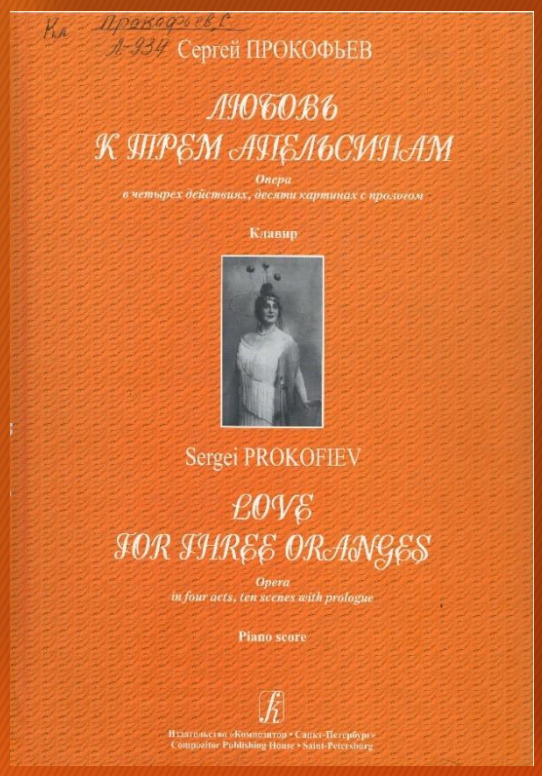
Интереснейшие факты творческого общения Мейерхольда и Прокофьева обнародовал в своих воспоминаниях А. Февральский[4]. Немало свежего и ценного документального материала

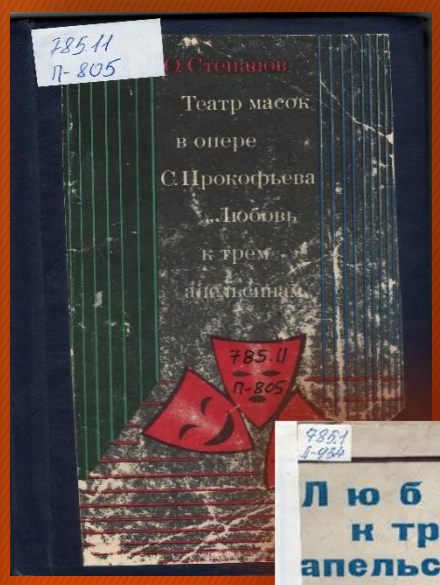
[1] Даниелевич Л. Наш современник. М., 1965, с. 34.
[2] Об этом рассказал Мейерхольд в докладе на собрании труппы ГосТИМ (Государственного театра имени Мейерхольда) 10 сентября 1932 г.
[3] Гаевой Н. Музыка в драме.— Красная газета, 1927, 30 янв.
[4] См. кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М., 1962 (2-е изд.: — М., 1965).

142 143

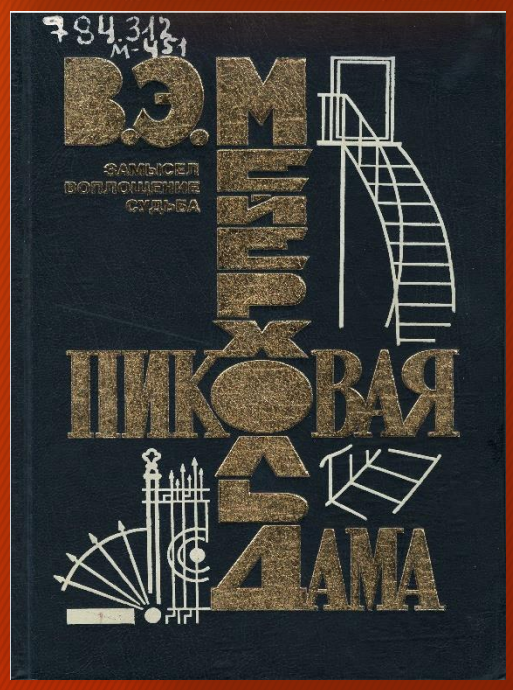
(Ноты и книги из фондов НМБТ)



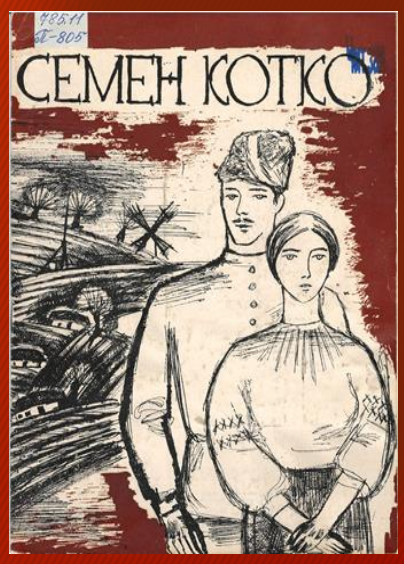




С Прокофьевым и Шостаковичем Мейерхольда связывала личная дружба и многие годы творческого сотрудничества. Шостаковичу он предложил написать музыку к комедии Маяковского «Клоп», и эта постановка стала одним из самых значимых достижений театра Мейерхольда, маститого режиссера и молодого композитора. Мейерхольд признавался Шостаковичу, что хотел бы поставить оперу «Леди Макбет Мценского уезда».



Творческие связи с Прокофьевым сложились еще до революции. В 1917 г. Мейерхольд взялся за постановку его оперы «Игрок» (замысел не был осуществлен). А несколько позже рекомендовал композитору сюжет оперы «Любовь к трем апельсинам». В 100-летию смерти А.С. Пушкина 1930-е годы Мейерхольд готовил спектакль «Борис Годунов» с музыкой Прокофьева, но помешала развернувшаяся кампания резкой критики режиссера, в результате которой театр Мейерхольда был закрыт.



Последним замыслом режиссера была постановка оперы Прокофьева «Семен Котко» на сцене театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Но этот спектакль поставить он уже не успел. В июне 1939 года он был арестован, а 2 февраля 1940 года расстрелян.

(По материалам газеты «Музыкальное обозрение» № 3 (424) 2018)

НМБТ
Научная музыкальная библиотека им. С.И. Танеева