

PUBLICAÇÕES - VS. E. MEIERHOLD

FRAGMENTOS DE NOTAS E PALESTRAS DE DIFERENTES ANOS

A publicação começa com o artigo inacabado de Meierhold 'Fermentação do novo teatro'. É o primeiro trabalho conhecido de Meierhold, escrito em 1901 quando o jovem ator partidário do TAM estava preocupado com os problemas político-sociais, com a ideologia da literatura e do teatro.

A anotação quase esquemática toca principalmente as questões profissionais e artísticas, sendo o seu principal objeto o TAM e a arte de Stanislavski. Foi depois de sua saída do teatro de Komissarjévskaja e 1907 que Meierhold passou a escrever mais assiduamente e nenhum trabalho seu deixa de fora o TAM.

ESBOÇOS PARA O ARTIGO "FERMENTAÇÃO DO NOVO TEATRO"

Nos anos 90 havia um grande interesse na organização de teatros populares, que pipocavam por toda parte. Porém, apesar deles serem comandados pela 'intelligentsia', o seu repertório era terrível, apresentando na maior parte das vezes peças com fundo moral. Somente em 1898 foi fundado em Moscou um verdadeiro teatro de Arte, que rompeu com esta situação e em três anos mudou o olhar sobre o repertório.

"É necessário distinguir obras tendenciosas das obras com idéias..." Nas primeiras o autor tem diante de si uma tese, a qual ele tentará provar a ajuda de personagens tirados da vida e coloridos favoravelmente e postos em situações que ilustrem da melhor forma possível a infalibilidade da tese. Nessas obras a razão sempre prevalece sobre o sentimento, os problemas prevalecem sobre a vida, os paradoxos sobre a verdade. Normalmente são obras de autores de gabinete, distantes da vida. "As obras tendenciosas não são artísticas quanto à forma". Toda obra artística deve ser em primeiro lugar refletir a realidade em toda a sua profundidade e força. "O autor de tal obra artística pode desenhar a realidade com um objetivo prévio, para levar à vida os seus ideais (arte subjetiva), mas pode também não ter uma idéia prévia e criar uma obra de idéias. Ele cria a vida tal qual ela é.

É trabalho da crítica revelar a idéia da obra." Como exemplo de obras criadas sem objetivos prévios podemos citar os trabalhos de Turguénev. Como aristocrata mimado e orgulhoso, Turguénev não pode ser considerado um herói da luta social, e no entanto, ao refletir em suas obras a vida real, ele é, talvez até sem querer, um escritor de idéias. Outro exemplo é o A. P. Tchékhov.

Considerando Ibsen um grande artista no que se refere a vida interior do homem, com as suas insatisfações e desejos, os seus sofrimentos, o achamos

falso nos ditos dramas sociais. E não porque o talento dele seja pequeno, mas porque nessas questões o pastor vence o artista. Nesses casos ele abre mão dos princípios artísticos para vencer a odiosa forma social ultrapassada. Em tais obras ele é um satírico. E se nesses momentos ele escrevesse um artigo em vez de peça, talvez não ficasse em nós o sentimento de insatisfação que aparece ao ver as suas peças nas quais o principal não é o caráter, mas a idéia.

1901

DA FUSÃO DO DIRETOR E PINTOR

“Nenhuma das minhas idéias será totalmente revelada em cena até que seja eu mesmo o cenógrafo. Até então eu serei apenas o consultor do cenógrafo. E mesmo quando começa o meu trabalho - dar aos atores a linha dos movimentos, eu não posso ficar s[o, pois naturalmente procur o consultor cenógrafo que é o único que conhece até o fim os segredos do seu cenário. E tudo o que possuo daquilo que se costuma chamar de bom gosto apenas não prejudicará, ajudará, adicionará ao trabalho do cenógrafo. Mas isto somente quando o cenógrafo me é familiar, quando temos a mesma concepção de mundo.

Não estragará. Mas será isto a plenitude da criação. Quando se te medo de estragar, ajudar, adicionar, é melhor não se aproximar do quadro. É preciso ser sempre um rei louco, um soberano insolente na chama da criação, mas se age aqui como um amante que no primeiro beijo ardente está pensando como não estragar o penteado da dama do seu coração”.

Sobre os companheiros. O diretor o seus co-diretores são sempre pintores. Sem isso aparece claramente a heresia de que o pintor tem as tintas e o diretor a forma. E se o diretor não é pintor, deve ao menos unir-se tanto a ele, como se fossem a mesma pessoa. “O drama da vida” é uma pintura, “A vida de um homem” é gráfica, “O pássaro azul” é uma carte postale, falta de unidade na concepção dos atos. Isso são exemplos de que Stanislavski não se apóia em quem deveria. Em “[Gorie ot umá]” foi necessário dizer os versos como se fossem prosa para manter o estilo naturalista. E no entanto o principal da peça é a sua forma, i.e, a convenção. A convenção do autor obriga os encenadores a seguir o caminho da convenção. Para seguir até o fim o princípio naturalista deve-se então deixar de escrever obras em versos, pois não se fala em versos na vida real. O que foi estilizado no texto deve ser estilizado na encenação.

É bom que Craig tenha sido convidado, que ele se ocupe do elemento fantástico e místico. Stanislavski deve ficar no teatro realista, onde pode ser produtivo.

Os atores queixam-se de serem constrangidos pelas formas sugeridas pelo diretor e cenógrafo. O ator é libertado, mas em nome do que? Chaliápin não está constrangido pelo desenho, mas é constangido pela partitura, mas isso não o

impede de criar personagens de forma genial. É uma pena que o ator dramático não seja submetido rigorosamente ao autor pela exatidão da rítmica e forma de partitura musical.

Anotações de rascunhos. 1907-1908.

Из записей и выступлений разных лет

В истории изучения литературного наследия Всеволода Эмильевича Мейерхольда белых пятен осталось не так уж много. Подавляющее большинство статей, докладов и выступлений широко публиковалось как при жизни режиссера, так и в последние годы. И все же «архивная кладовая» еще не исчерпала себя. В фондах Центрального государственного архива литературы и искусства СССР сохранились некоторые неопубликованные записи, статьи, стенограммы выступлений разных лет, раскрывающие новые факты творческой биографии режиссера и представляющие безусловный интерес для читателя.

Публикация открывается незаконченной статьей В. Э. Мейерхольда «Брожение современного театра». Эта самая ранняя из известных нам работ Мейерхольда написана в 1901 году, когда молодого актера, горячего патриота Художественного театра волновали сложные проблемы общественно-политической жизни, идейности литературы и театра.

Полуконспективная запись 1907—1908 годов «О слиянии режиссера и художника» затрагивает главным образом профессионально-творческие вопросы. Но интересно, что основным объектом для изучения этих вопросов остается все же Художественный театр и творчество К. С. Станиславского в особенности. Именно в конце 1907 года, после ухода из Театра В. Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд стал активно пишущим режиссером. И ни одна из его работ этого времени не оставляет в стороне Художественный театр. Наоборот, каждая новая постановка МХТ вызывает пристальный интерес Мейерхольда, анализируется им.

После Октябрьской революции Мейерхольд передавал молодежи весь свой накопленный профессиональный опыт. Лекции Мейерхольда в учебных мастерских при театре его имени всегда были праздником для будущих актеров и режиссеров. Эти лекции часто проходили в форме живых бесед, где мастер делился сво-

тически актер идет по площади вестибюля дома графини. Но в этот момент из восприятия зрителя вся внутренняя архитектура здания должна быть как бы выключена. Он должен видеть Германа идущим вдоль канала, и иначе как за решеткой он видеть его не может, если одновременно он воспринимает в том же направлении и внешнюю стену дома графини с окном, выходящим на канал.

Некоторым зрителям, даже принадлежащим к театральному миру, решетка, воспринимаемая впереди фигуры Германа, мешала осмыслить членение сценического пространства. Между тем изобразительно-пространственную композицию

этого эпизода возможно понять, только исходя из указанного нами приема пространственно-временных смещений. Если от драматурга, режиссера, актера и художника требуется творческая фантазия, то подобное же требование надо предъявить и к зрителю, сотворчески участвующему в спектакле. Зритель, обладающий художественной фантазией, должен уметь вовремя исключить из поля своего восприятия то, что не нужно в данный момент на сцене, хотя фактически и остается на ней. В японском театре Кабуки зрителя не шокирует появление на сцене в самые патетические моменты технических служителей, подносящих

актеру тот или иной предмет, нужный ему в данный момент игры.

Пройдя вдоль канала и подойдя к окну¹ со стороны улицы, Герман влезает в него и пробирается во внутренние апартаменты дома. Зритель без «перемены декораций» видит оба пространственных плана, как это видел он на образцах старинной живописи.

Смещение пространственных планов дано также в оформлении эпизода «Спальня графини». Здесь одновременно виден вестибюль до-
1. Окно понадобилось согласно тексту Пушкина, где говорится, что Герман, бродя по петербургским улицам и остановившись перед домом графини, «увидел в окне чью-то молодую голову, и судьба его была решена».

ими мыслями, наблюдениями, рассказывал о наиболее интересных встречах. Отрывок из стенограммы такой лекции (10 января 1929 года) несколько расширяет представление о замыслах Мейерхольда, о его творческих и человеческих контактах с великими современниками.

Последнее выступление Мейерхольда относится к маю 1939 года.

В Союзе писателей СССР под председательством А. А. Фадеева состоялось совещание ведущих драматургов и режиссеров по вопросу о создании народно-героического театра как театра массовых представлений. Фадеев лично пригласил Мейерхольда поделиться своим опытом и своими мыслями о возможности создания такого театра. Идея эта в дальнейшем, к сожалению, не осуществилась.

Интерес к творчеству Мейерхольда огромен. О нем написаны монографии, статьи, воспоминания. Но сам Мейерхольд воспоминаний не писал. И поэтому каждая строчка, вышедшая из-под его пера, особенно волнует тех, кому дорого имя этого крупнейшего советского художника.

Наброски к статье «Брожение современного театра»

В девяностых годах чувствовалось особенно большое оживление в организации народных театров. В 1895 году таких театров было еще очень мало, а затем они стали расти как грибы после дождя. Но репертуар народных театров отчасти по независящим обстоятельствам, отчасти сознательно был везде ужасен. А ведь во главе таких театров стояла интеллигенция. Чем же угощали публику обыкновенные театры? Фарсами, опереттами, комедиями Крылова и

ему подобных или пьесами с яркой тенденцией — поучать.

И только в 1898 году в Москве учрежден был настоящий Художественный театр, который совершенно порвал со всякой грубой тенденцией и со всем тем, что имеет мало общего с искусством, и в три года коренным образом изменил взгляд на репертуар. Этот театр создан был потребностью самой жизни.

Надо отличать произведения тенденциозные и идейные... В тенденциозном произведении автор ставит себе тезис, истину которого он берется доказать с помощью характеров, взятых из жизни и выгодно для тезиса окрашенных, с помощью характеров, поставленных в такие условия и такие столкновения, чтобы непогрешимость тезиса была наилучшим образом доказана. В таких произведениях всегда рассудочность доминирует над чувством, проблемы — над жизнью, парадоксы — над истиной. Такие произведения в большинстве случаев выходят из-под пера кабинетных писателей, далеких от жизни, изучающих действительность по книгам. Тенденциозные произведения не художественны по форме.

Всякое художественное произведение должно прежде всего быть верным отражением действительности: оно должно воспроизводить жизнь во всей ее глубине и силе.

Автор такого художественного произведения может рисовать действительную жизнь с предвзятой целью, чтобы провести в жизнь свои идеалы (субъективное творчество), но он может и не иметь предвзятой мысли создать идейное произведение. Он создает жизнь как она есть.

Дело художественной критики выяснить идею произведения.

ма, внутренние лестницы и спальня графини. Когда Герман, осторожно пробираясь, огibt кресло со спящим слугой, зритель присутствует при сцене в вестибюле. Когда Герман поднимается по левой лестнице, стоит у двери в комнату Лизы, бежит опрометью вниз по правой лестнице, зритель следит за ним во внутренних апартаментах дома. Наконец, когда появляется старая графиня, то пространство, перед тем воспринимавшееся как вестибюль, становится спальней.

В режиссерско-планировочной работе Мейерхольда не впервые встречается этот прием пространственно-временных «сдвигов». В «Лесе», в «Коняндарме 2» и др.

встречаются параллельно текущие сцены, где разнопространственность дана в одновременности и, наоборот, разновременность в однопространственности.

Если в роли, в актерском образе, должно существовать, по выражению Станиславского, «сквозное действие», то в подобном оформлении сценического пространства мы имеем как бы «сквозное пространство», в котором одна «площадка» видна через другую, одна «плоскость» просвечивает через другую, подобно принципу «лессировки» в живописи, «наплыву» в кино, «аккорду» в музыке.

В противоположность «кадровому» строению эпизодов в «Ревизо-

ре», где каждая «площадка» представляет собой замкнутую в себе «станковую» картину, в «Пиковой даме» Мейерхольд использовал прием декоративной живописи, где ряд пространственных планов композиционно «совмещены», «набегают» один на другой, «вклиниваются» друг в друга и дают возможность без «смены декораций» показать одновременно разновременное и разнопланное.

Какой смысл подобного оформления пространства спектакля? Сказать, что оно «удобно», потому что сокращает «смену декораций», значит слишком утилитарно объяснить принцип, сам по себе являющийся не только конструктивным,

Произведение, отразившее в себе, как в зеркале, действительность и отразившее ее верно, — идейно: «есть идея в жизни, ее не может не быть в литературе». Примером произведений, созданных без всякой предвзятости, могут служить произведения Тургенева. Изнеженный аристократ, слабовольный, гордый И. С. Тургенев менее всего может считаться героем общественной борьбы, однако, изображая в произведениях своих объективно и художественно (следовательно, правдиво) действительную жизнь, он является, сам того, может быть, не желая, идейным писателем. Общественная жизнь его времени волнует гнетом крепостного права, произведения Тургенева носят в себе полное отрицание крепостничества.

Другой пример — А. П. Чехов. В своих «Мужиках» он ни на минуту не является резонирующим на тему, затрагивающую тот или другой вопрос общественной жизни, однако его произведение, объективно и художественно рисующее жизнь как она есть, всеми по праву считается идейным.

Считая Ибсена громадным художником там, где он касается внутренней жизни человека с его неудовлетворенностями, порывами ввысь, с его муками за грехи отцов, с его борьбой во имя нового, высшего, — находим его фальшивым в так называемых общественных драмах. И не потому, что сила его таланта недостаточно велика. А потому, что в таких вещах проповедник побеждает художника. В таких вещах он жертвует принципами художественного творчества, лишь бы потрясти ненавистные ему устои устарелой общественной формы.

Причину этого надо искать, конечно, в истории его жизни. Первые неудачи лите-

ратурной карьеры, озлобление против буржуазии, обидевшейся на него за его нападки, отъезд за границу, для того чтобы порвать сношения с общественной деятельностью, — все это примешивалось в художественное творчество и не давало подъема художника. В таких произведениях он являлся сатириком. И напиши он в такую минуту саркастически злого настроения статью публицистическую, он не оставил бы, быть может, того осадка неудовлетворенности, какой остается, когда читаешь или видишь на сцене публицистическую статью в форме драмы, где главным является мысль, идея, второстепенным — образ...

1901

О слиянии режиссера и художника

Ни один из замыслов моих никогда не будет выявлен на сцене во всей полноте до тех пор, пока я не буду сам декоратором. А до тех пор я лишь консультант декоратора. И даже тогда, когда наступает моя работа — дать актерам линию их движений и линию их жестов, я не могу остаться один, ибо естественно ищу консультанта декоратора, который один до конца знает все тайны своей декорации. И все, что во мне есть от того, что именуется хорошим вкусом, лишь не испортит, поможет, прибавит к работе декоратора. Но ведь так тогда только, когда декоратор мне сродни, когда он из поля одного со мной мироощущения.

Не испортит. Но разве это полнота творчества? Когда боишься не испортить, помочь, прибавить, не подходи к картине. Надо всегда быть царем-безумцем, власте-

но и композиционным, то есть художественным. Сказать, что этот параллелизм пространственных планов является зрительным выражением параллелизма сюжетных планов, где «контрапунктически» переплетается «тема любви» и «тема денег» у Германа («Деньги — вот чего алкала его душа. Пушкин») или тема двух «социальных планов», двух веков, двух поколений: старой графини и Германа, — значит механистически объяснить адекватность изобразительной формы идейному содержанию произведения.

Мы полагаем, что в этом приеме пространственно-временных смещений выражено исконное свойство

искусства, где категория времени и пространства имеет иную структуру, нежели в реальной действительности. Как автор литературного произведения постоянно ставит читателя в такое положение, при котором читатель имеет возможность наблюдать параллелизм событий и быстро «перемещаться» из одного пространственно-временного плана в другой, как в живописи зритель имеет возможность одновременно видеть разновременное, и разноразностное, так этим же преимуществом художественной формы вполне закономерно пользуется и режиссер и художник театра, создавая путем конструктивного оформления сценической

площадки впечатление своеобразной «прозрачности» пространственных планов, «просвечивающих» друг через друга и дающих возможность зрителю видеть так, как он не может видеть в реальной жизни. Отказываться от этого преимущества, которым владеет искусство, во имя грубо понятого «реализма», значит сужать возможности художественной формы, а реализм подменять натурализмом.

Работа Вс. Мейерхольда над «Пиковой дамой» требует целой монографии. Изобразительное оформление является лишь одним моментом в этой большой и интересной работе. На сцене оперного

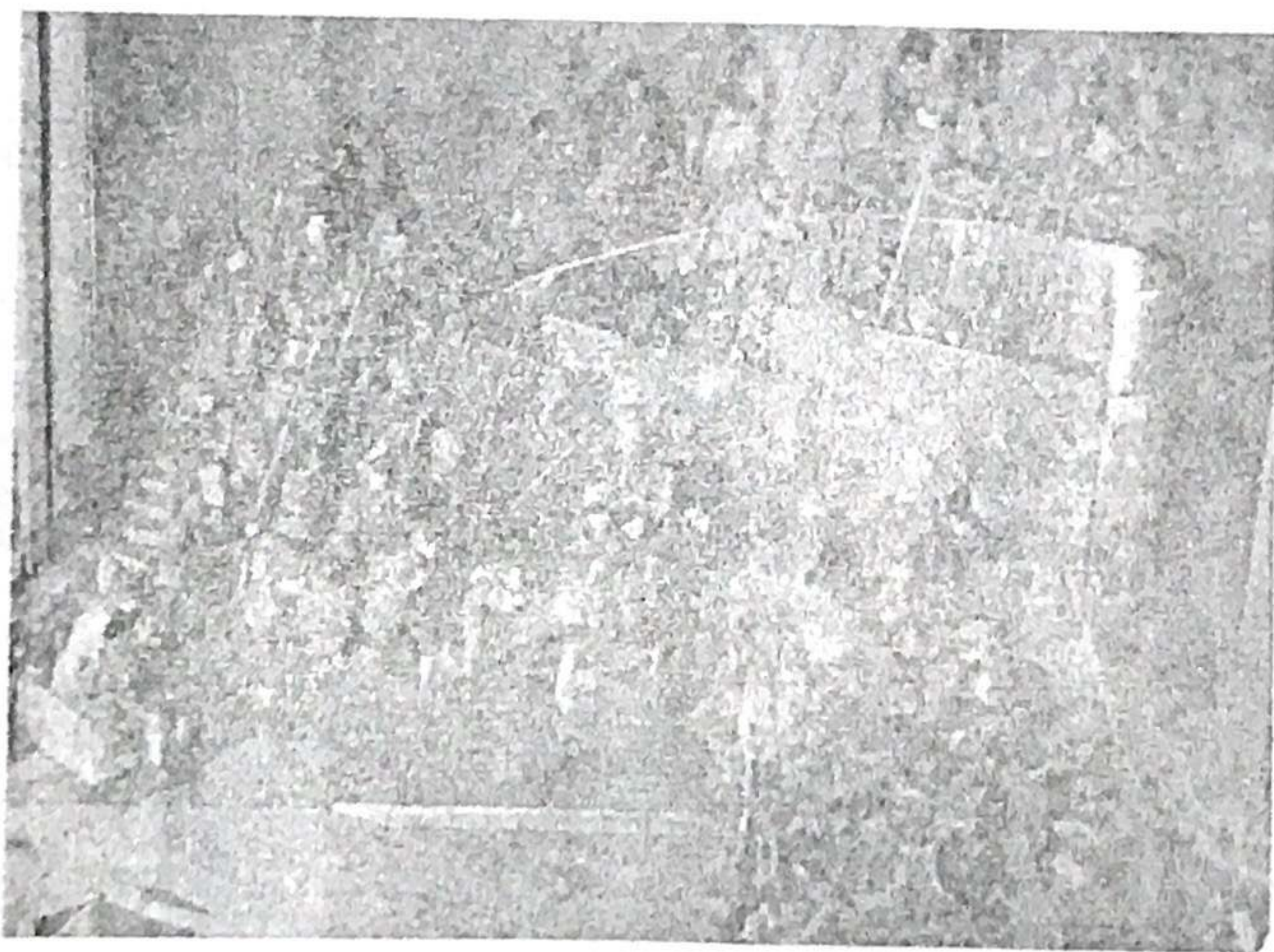
лином-наглецом в горении творчества, а тут как любовник, в первом страстном поцелуе думающий о том, как бы не испортить прически дамы своего сердца.

О сопутчиках. Режиссер и его сорежиссеры — художники. Как важно быть режиссеру художником. Без этого налицо такая ересь: у художника — краски, у режиссера — форма. И уж если режиссер не художник, так, по крайней мере, режиссер должен так спеться [с художником], чтобы как будто было одно лицо.

«Драма жизни», живопись и распределение фигур на ней по скульптурному приему. «Жизнь человека» — графика. «Синяя птица» — *carte postale*, отсутствие единства замысла в актах. Все это примеры [того], что Станиславский опирается не на тех, на кого он должен опираться. «Горе от ума». При-

шлось стихи говорить как прозу, чтобы внушить правдоподобность спектакля. И сам Станиславский, играя Фамусова, был всех последовательнее: или — или; он был натурален, и ненатуральными были для него стихи. Тот, кто отбивал рифмы, тот, кто хорошо произносил монологи и аргументы в публику, тот убивал весь замысел, ибо, конечно, первое, что бросается в глаза при чтении «Горя от ума», — это ее форма, то есть ее условность. В жизни не говорящие стихами заговорили на сцене (и в жизни) стихами. Первая условность, допущенная автором, обязывает его инсценаторов держаться по пути условности, не иначе. Говорят, как можно «условно» по условному методу «стилизовать» «Царя Федора»? Или ставить «реально» или не ставить пьесы. Пусть будет такой вопрошающий последова-

«Командарм 2»
И. Сельвин-
ского.
ГостИМ,
1929



П. Старковский
(Пришлецов).
«Выстрел»
А. Безымен-
ского.
ГостИМ,
1929



Вс. Мейерхольд.
В. Маяковский.
«Бала».
ГостИМ,
1930

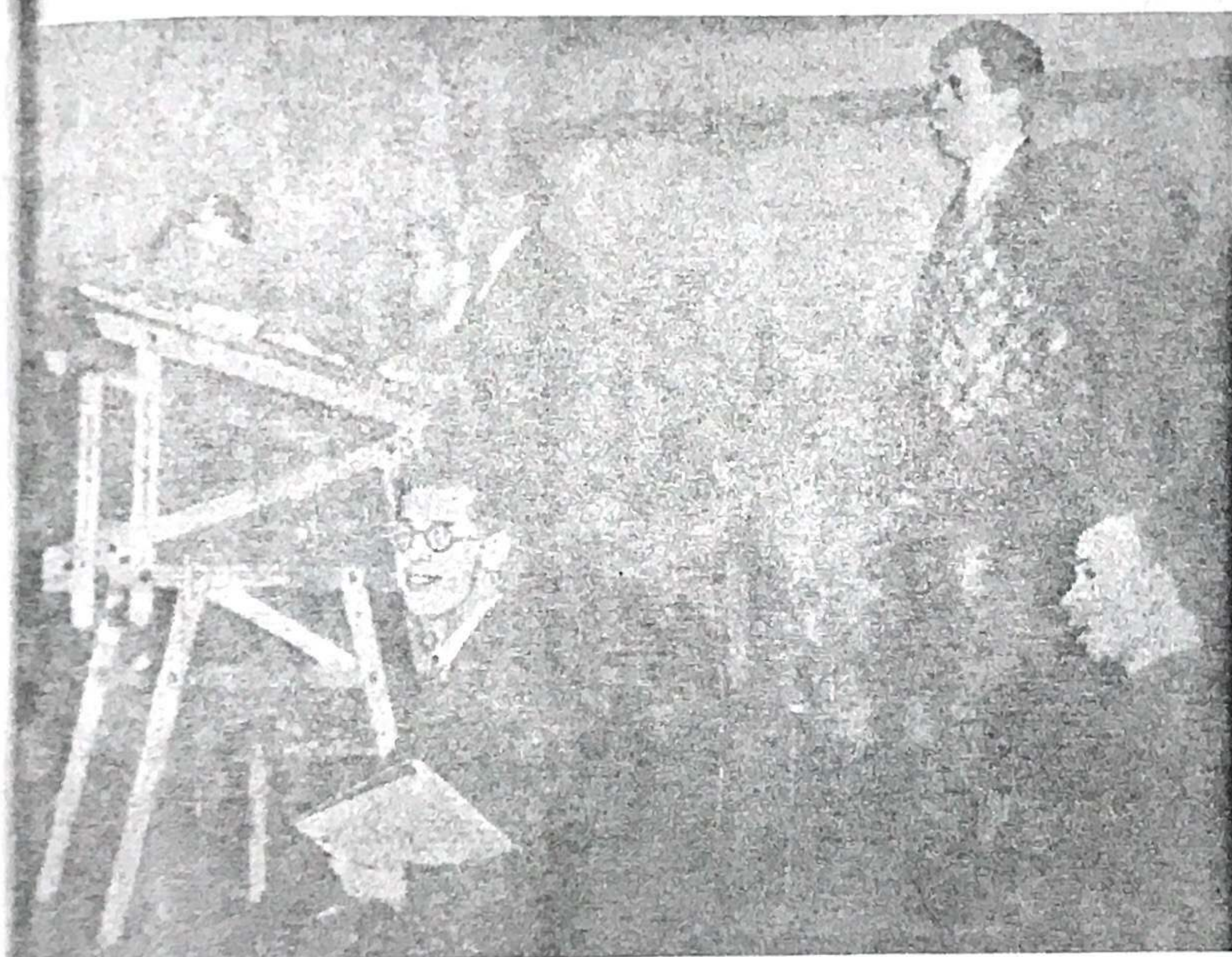
телен и крикнет Толстому: или писать прозой или не писать. Ибо царь Федор не говорил в жизни стихами. [Но] так не говорят Толстому. Раз разрешено драматургу отступать от правды — не смеет не отступать от нее его интерпретатор; то, что «стилизованно» в тексте, должно быть стилизовано при воспроизведении. Правда, стилизация Стеллецкого талантливее стилизации Толстого. А разве мы на сцене не видим сплошь и рядом, как актерское исполнение выше образов, данных драматургом? Отчего же не дают произведения бездарных драматургов играть третьестепенным актерам? Высота и актерских дарований и живописцев не должна подружаться под рост произведений, ниже их созданных.

Очень правильно, что приглашен Крэг. Всякому свое. Если Станиславский отдает

элемент фантастический и мистический Крэгу, а себе оставит театр реалистический, это будет к благополучию Станиславского. В реалистическом театре он может быть властен, там он не даст собой командовать, как, мне кажется, командовал Егоров в «Синей птице», там при удачном подборе сорежиссера он может быть очень творчески продуктивным. (Эрудиция его. Его рост по пути характеров. Перечислить этапы.) [...]

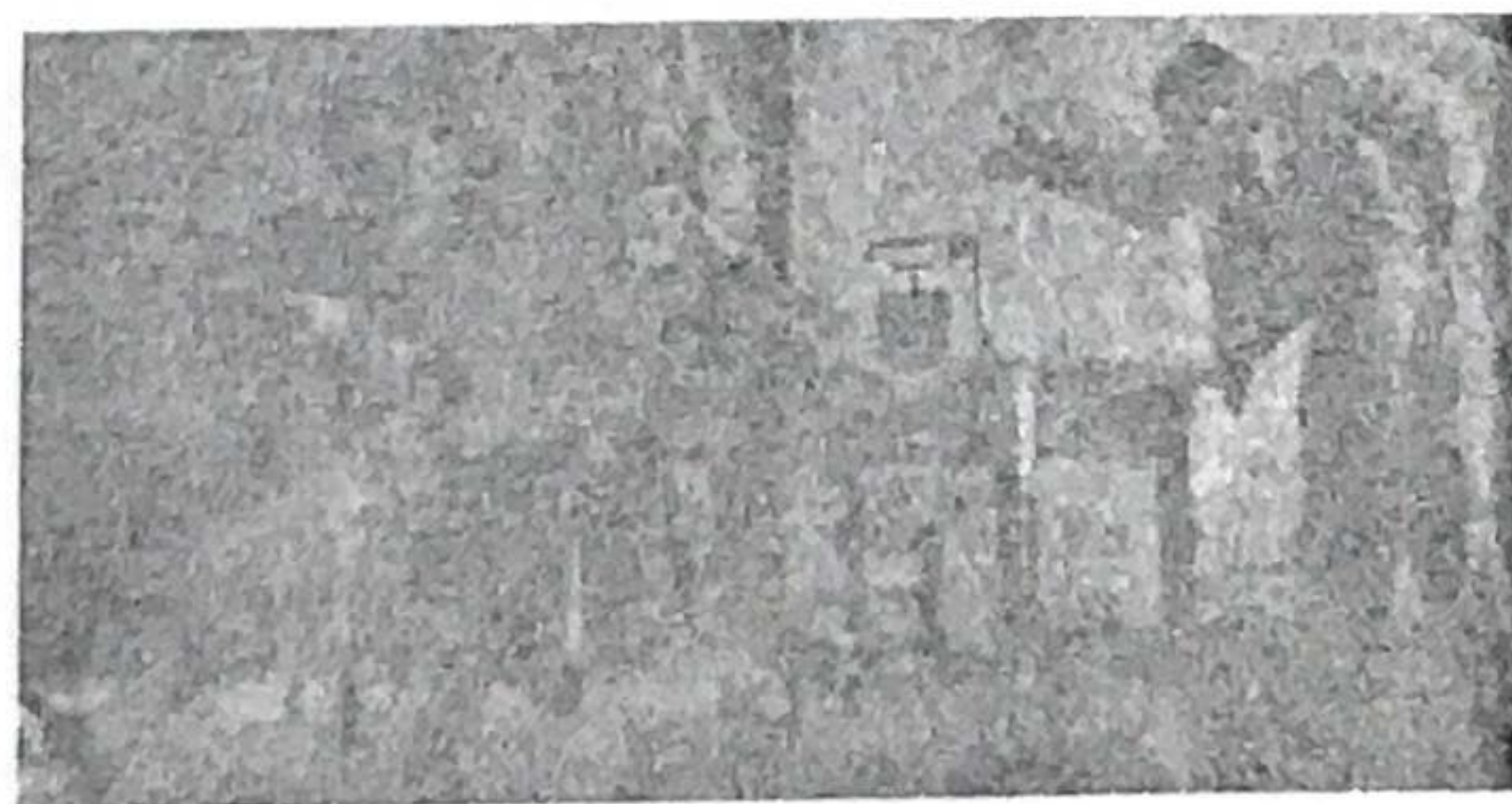
Актеры драматического театра жалуются на то, что их сковывают формы, предлагаемые режиссером и художником в виде рисунка, созвучного с общим замыслом, рисунка, какому надлежит подчинить движения его тела. Актер освобождается. Но во имя чего?

Шалапин не стеснен рисунком, но зато

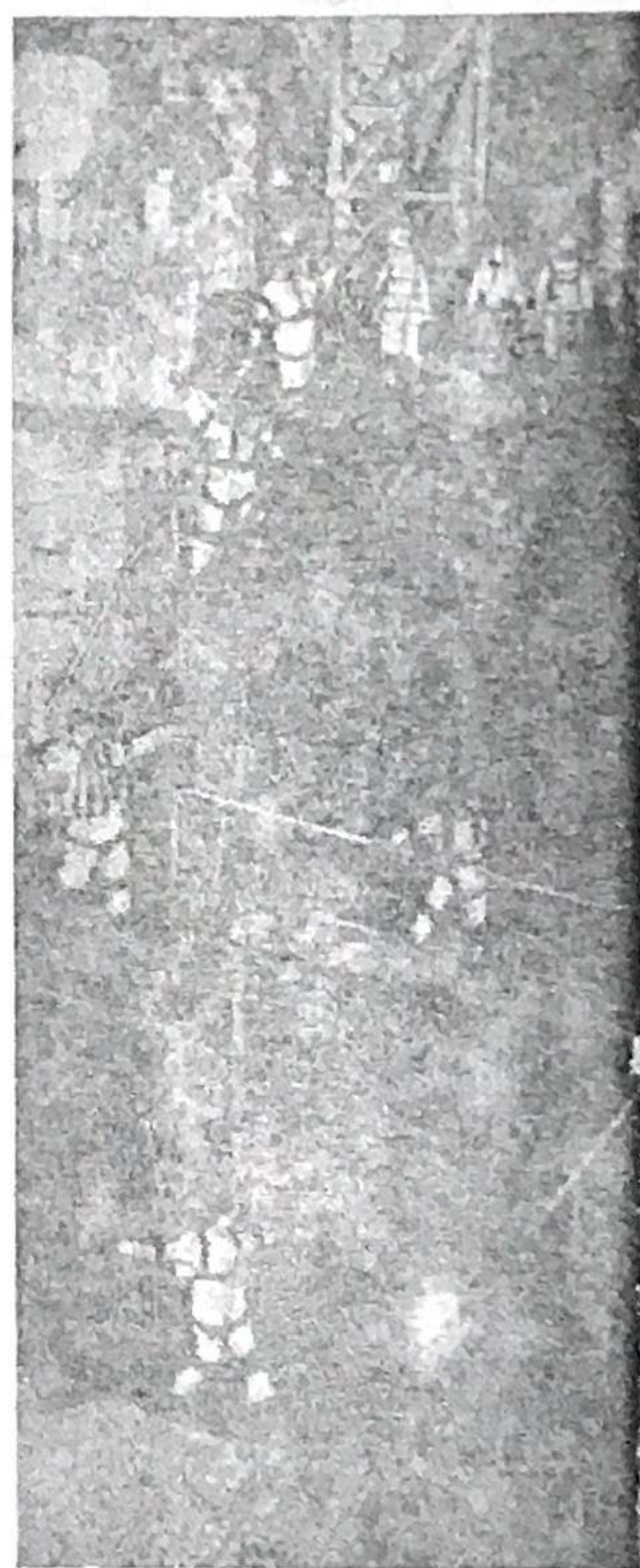


К. Мейерхольд
Вл. Маяковский
на репетиции
«Бани».
ГосТИМ,
1930

В. Зайчиков
(Оптимистенко)
и М. Штраух
(Победоносиков)



«Баня»
Вл. Маяковского



стеснен требованиями композитора точно следовать за его нотной графикой. Это ли не стеснение. А между тем Шаляпину не мешает это гениально творить образы. И он сам себе ставит новое препятствие, то самое, какого боятся актеры драмы, — у него всегда есть рисунок. И жаль, что актер драмы не подчинен автору точностью данной им ритмики в виде нотной партитуры.

Черновые записи 1907—1908 гг.

Из лекции на актерском факультете ГЭКТЕМАС

...Теперь новая режиссура от прежней отличается тем, что по договоренности с драматургом, а иногда в полном конфликте с драматургом мы путаем все амплуа для того, чтобы получить совершенно необычайный эффект. Скажем, принято, что Гамлета играл человек мрачно настроенный, сугубо мрачный человек с трагической надтреснутостью. Человек, вечно ходящий в печали наподобие *Magche funebre*. Все, что он говорит, он окрашивает необычайной мрачностью. Мне рассказывали, что где-то в Англии один актер — не помню его фамилии — вздумал играть Гамлета. Этот человек поставил себе задачей так произносить все монологи, фразы Гамлета, чтобы публика смеялась. Такое поведение мы находим у некоторых актеров. Мы знаем случаи, когда актер пытался сцены с Полонием вышучивать — и так показано у Шекспира, — публика была как бы на лезвии ножа. Публика начинает смеяться, а потом ей стано-

вится неловко, потому что не принято, когда ведутся сцены Гамлета, смеяться.

И это вызвало меня придумать такого Гамлета, чтобы эту роль играли одновременно два актера: один, который берет на себя функции мрачных монологов, а другой — веселые монологи. Но не так, чтобы они были попеременно — один пришел, другой ушел, а наоборот: они ходят рядом, и в то время, как один говорит, другой может брюхо чесать, или причесываться, или физкультурой заниматься, или умываться — он может выбыть из строя, но он должен присутствовать. Это вовсе не какой-нибудь прием, какой очень любил Гофман, прием, который мог навести нас на раздумье: «А, это раздвоение личности». Нет, я вовсе этого не думаю. При таком приеме может случиться, что мрачный монолог перестанет быть мрачным, поскольку рядом сидящий может запеть веселый куплет. Вот какую задачу я себе поставил.

Но все-таки нам нужно заняться определением чистого амплуа. Но надо вперед знать, что происходят сдвиги. Например, Чацкий. Чацкого всегда играет влюбленный, в каждой труппе есть такой влюбленный. Иногда бывало, что его захочет играть герой — мы знаем, что из этого получалось. Всегда сплошное недоразумение. Это был тяжеловесный Чацкий, такой здоровый мужчина, только что игравший Эдипа или Макбета. Это затяжелело. Дальше — первый любовник, как говорили прежде в провинции, или как в брошюре — первый влюбленный.

Мы, пожалуй, пошли дальше. Гарин — это простак-эксцентрик. Так я его амплуа определяю. И вот простак-эксцентрик в тяжелом положении: изображать влюбленного —

театра был дан спектакль как зрелище, полное драматизма. Мейерхольд показал, что оперу можно и должно не только слушать, но и смотреть. Певцов, которые в опере, несмотря на бутафорию и костюмы, обычно вели себя как концертанты-исполнители «арий», Мейерхольд заставил быть драматическими актерами, создателями сценического действия. Сама музыка зазвучала по-новому. Получив отражение в игре актера, она приобрела большую драматичность и действенность. Сценические образы углубились. Музыкальные вступления, которые раньше исполнялись как увертюры, при опущенном занавесе, в данном случае благодаря

игре актера были включены в ход драматургического действия. Особенно значительно прозвучала бессловесная сцена с Германом, пробирающимся по лестнице к дверям комнаты Лизы.

Спектакль приобрел и исторический *couleur locale*, отсутствовавший в прежних типично «оперных» постановках. В вещественном оформлении, в костюмах, во всем стиле игры восстал образ былой александровской эпохи, обычно нивелируемый абстрактными штампами «оперных постановок». Из «романтического» персонажа, из «любовника» Герман превращается в глубоко драматический образ — «игрока-карьериста», что соответ-

ствует и литературному тексту Пушкина и музыкальной партитуре Чайковского. Основная тема Германа стала темой одиночества. Работа Мейерхольда над «Пиковой дамой» сводилась, по его собственным словам, к «пушкинизированию» оперы Чайковского, к «разоблачению» либреттиста, к «контрапунктическому» слиянию тканей — музыкальной и сценической, а не «унисонному» следованию музыки и движения, и, наконец, к раскрытию путем сценического жеста тех мест в партитуре, которые раньше обычно «не доходили до слуха», чтобы «заставить публику слушать то, чего она никогда не слышала».