

В. МЕЙЕРХОЛЬД

После постановки «Тристана и Изольды»

1) Бенуа пишет¹: «XIII век, весь *«исторический стиль»* постановки² не имеет в данном случае никаких оснований».

Представилась ли Бенуа одна из возможных для данного случая инсценировок:

Во-первых, инсценировка, где историзм является археологическим (так был поставлен «Юлий Цезарь» в Московском Художественном театре, по Готенроту); во-вторых, инсценировка вневременная и внепространственная («Смерть Гентажиля» в Театростудии, с декорациями Сапунова и Судейкина, и «Вечная, сказка» в театре В. Ф. Комиссаржевской, с декорациями и костюмами Денисова); и, в-третьих, инсценировка, где весь стиль постановки является как бы романтическим; таким становится стиль постановки в тех случаях, когда художник материалом для выявления стиля эпохи берет, например, миниатюры. Кн. Шервашидзе, монтировавший «Тристана и Изольду», взял именно этот третий род инсценировки. Как же можно назвать стиль, в каком выдержана постановка «Тристана и Изольды», «историческим»?

2) Бенуа предлагает перенести действие в область, лежащую вне определенного места и времени. А между тем пьеса-миф всегда бывает связана с более или менее определенным временем и местом (например, умирает Тристан на камнях Бретани, а не в каких-то камнях).

3) «Здесь не в покроях, не в архитектурных формах дело, а в символах. Самый корабль первого действия – символический корабль» (Бенуа).

Почему, раз в пьесе есть символы, непременно необходимо, чтобы покрой платьев был выдуман и чтобы корабль не был похож на корабль XIII века. Вещь не исключает символа; как раз наоборот: быт, углубляясь, сам себя уничтожает, как быт; иначе говоря: быт, становясь сверхнатуральным, становится символом. Самый натуральный корабль XIII века, если его вещественность доведется до художником до той крайней натуральности, когда можно уж сказать: здесь подражание природе прошло путь вымысла (Сезанн), самый натуральный корабль XIII века становится более символическим, чем тот корабль, который станут представлять символическим, когда его облик совсем не связан с натурой.

4) «Надлежало, – по мнению Бенуа, – изобразить тайну девической замкнутости, род какой-то кельи, прятную душную атмосферу кипящей и не выяснившейся, преступной и всепоглощающей страсти».

Бенуа забыл возглас Изольды: «Здесь жду вассала я, Изольда». При всей нежности внешнего облика героини мифа, первое, что бросается в глаза в вагнеровском преломлении мифа, это — властность Изольды. Вовсе нет надобности заключать Изольду в келью, ибо она не из душной атмосферы палубных ковров рвется, она мечется потому, что борется за огненное утверждение страсти.

5) Бенуа, соглашаясь с кем-то, утверждающим, что декорация кн. Шервашидзе для второго действия «Тристана и Изольды» могла бы служить декорацией для «Макбета», пишет: «Скалы, корявые осенние деревья, голые камни налезавших на

* Печатается по: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 198–201

¹ Постановка «Тристана». 1909 // Речь. Художественные письма. 16 ноября.

² Курсив мой.

зрителя башен, – все это говорит только о беде». А разве не беда весь второй акт «Тристана»?

б) Осуждая обстановку второго действия, Бенуа пишет: «Ни минуты я не мог поверить, что люди, поющие на сцене слова наивысшего сладострастия, под аккомпанемент бешеного оркестра, чтобы эти люди творили соблазнительное беззаконие, предавались пьянящему греху и в озарений, своей страсти, в восторге наслаждений прозевали свою последнюю правоту...»

Если сравнить «Тристана и Изольду» в обработке Жозефа Бедье или, например, драму E. Hardt'a «Tantriss der Narr»³ с вагнеровским текстом, видим, как пострадала у Вагнера драматическая архитектура от того, что он намеренно в оси драмы сконцентрировал только то из мифа, что не мешало ему строить сложную философскую концепцию вокруг вопроса о Жизни и Смерти («...все значение и существование внешнего мира поставлено здесь в зависимость от внутренних, душевных движений». — Вагнер.) В центре музыкальной драмы, во втором акте, длинный дуэт Тристана и Изольды, весь построенный на отношении героев к Дню, как символу действительности, лежащей в мире позитивного, и Ночи, — как символу жизни иррациональной. Гениально построенная музыка погружает слушателя в тот мир грез, где немыслима никакая мозговая работа. «Was dort in keuscher Nacht dunkel verschlosseh wacht', wass ohne Wiss' und Wahn i.ch dammernd dort empfah'n, ein Bild, das meine Augen zu schau'n sich riieht getrauten, — yon des Tages Schein betroffen lag mir's da schimmernd offen» (Wagner, «Tristan tmd Isolde», II Akt).⁴ Первый 'переводчик вагнеровского текста «Тристана», кончив перевод этого длинного периода, спешит пояснить в выноске: «это значит: рассудок своим светом разогнал таинственный сумрак чувства; вместо того чтобы любить, Тристан стал рассуждать». Столь наивные комментарии — результат чрезмерной перегрузки рассудочного элемента в дуэте. Достаточно просмотреть все эти наивные примечания Вc. Чехихина к дуэту второго акта, чтобы убедиться, что содержание дуэта слишком сложно для музыкальной драмы, в которой слушатель, в конце концов, настолько всецело отдается миру музыки, что ему не до философии.

Неужели метафизический спор Тристана и Изольды, спрошу я Бенуа, о значении частицы «и», связующей их имена, и чрезмерное это – мне хочется сказать грубо – обмозговывание вопроса о Дне и Ночи, все это – «слова наивысшего сладострастия»?

7) Бенуа делает упрек в средневековом стилизме. В «Тристане» будто бы нет ничего от средневековья, ибо нет главной сути средневековья — христианства.

См. Лиштанберже⁵: «В первоначальном плане драмы Вагнер предполагал противопоставить Тристану, герою страсти, Парсифаля, героя отречения. Именно в третьем действии (в его первоначальном плане) в тот момент, когда Тристан у ног Изольды жаждет смерти и не может умереть, является в виде странника Парсифаль, пытающийся словами утешения успокоить скорбь Тристана, напрасно ищущего смысл жизни среди мук неутолимой страсти». Трагедия задумана именно в аспекте христианства, и Вагнер, опираясь в заданиях своих на элементы средневековья, не мог не вспомнить о герое, годном лишь для мистерии.

8) Бенуа спрашивает: «Что общего между Тристаном и XIII веком?» И далее прибавляет: «Готфрид лишь вновь обработал древнюю сагу». И далее: «Для

³ «Шут Тантрио Э. Хардта (поставлена Мейерхольдам в 1910 г.).

⁴ «Что там в ночи святой спало, объято тьмой, что без сознания я хранил, от всех тая, а что в боязни сладкой не смел глядеть украдкой — это, светом дня облит, вдруг стало мне открыто» («Тристан и Изольда»). Драма в трех действиях Р. Вагнера, перевод Вc. Чехихина. Изд. Брейткопф и Гертель, Лейпциг, 1899, стр. 81).

⁵ «Рихард Вагнер как поэт и мыслитель».

Готфрид а Тристан не казался героем современности, а был лицом мифическим, жившим в седой древности».

Остов «Тристана», каким он нужен был Вагнеру, счастливо нашел он именно в XIII веке в поэме Готфрида Страсбургского.

Для современного человека пределы зрительного воображения зависят от степени исторической образованности его.

Для человека XIII века пределы зрительного воображения определялись формами современного ему быта. И Готфрид не мог представлять себе Тристана иначе, как в образе рыцаря XIII века. (Вот почему, кн. Шервашидзе обратился к миниатюрам: миниатюры наилучше отразили взгляды современников.)

У Вагнера «нет ничего от средневековья, ибо нет главной сути средневековья — христианства» (Бенуа).

Быть может, Вагнер, углубившийся именно в Готфрида Страсбургского, вынужден был исключить Парсифаля. Бенуа не захотел взглянуть на Готфрида как на выход из средневековья. Второй этап этого выхода – роман Паоло и Франчески в Дантовоком «Аде». Не в XIII ли веке следует искать начало Ренессанса пластических искусств?

9) Музыкальный критик «Нового времени» М. Иванов в недоумении спрашивает: «Что мы знаем о судах XIII столетия?» Я бы посоветовал М. Иванову обратиться к следующим материалам: 1) Archeologie navale: Paris, Bertrand, 1839. 2) <Camille> Enlart. Manuel-d'arcrieologie~franQaise, Paris, Picard et fils, 1904 (см. печати с изображением кораблей). 3) Боголюбов. «История корабля» (2 тома). 4) Манускрипты XIII века в С.-Петербургской Публичной библиотеке. 5) <Jean>, Le Sire de Joinville. Histoire de Saint-Louis, edit, de M. Nat<alis> de Wailly. 6) <Eugene Emmanuel> Viollet le Due. Dictionnaire raisonne du mobilier francais. Paris, Morel, 18747 7) <J'ules> Quicherat, Histoire du costume en-France, Paris, Hachette, 1877 V.