

AS TRADIÇÕES DO TEATRO ORIENTAL NA ESTÉTICA DE MEIERHOLD

—E. V. Chákhmatova.

“O interesse ao teatro oriental surgiu em Meierhold por causa da nostalgia pela arte de grandes generalizações”. Preparando-se para a abertura do teatro-estúdio na Povarskáia, Meierhold realizava experiências simbolistas, estudava Shoppenhauer e estava influenciado pelo livro de [G. Fux] *O Palco do Futuro*. “Ele compartilhava o pensamento de Shoppenhauer de que ‘a obra de arte pode influir apenas por meio da imaginação’, que ela deve ‘não dar tudo aos nossos sentidos, mas apenas o necessário para colocar a imaginação no caminho correto, deixando com ela a última palavra’. O livro de Fux destacava a força rítmica do teatro oriental. “Esta surpreendente característica do teatro oriental – a capacidade de influir com igual força tanto sobre o ouvido como sobre a visão do espectador – atraía a atenção dos inovadores teatrais que se voltaram para a história em busca de um espetáculo sintético”. A tradição estética do Oriente sempre esteve ligada ao símbolo, encontrando grande ressonância na cultura simbolista da Europa do final do século.

“Nas suas primeiras encenações Meierhold, buscando aproximar-se da essência sagrada da existência humana, endeusava a pausa, elevava as reticências num princípio.” A idéia da calma, do silêncio faz parte de vários sistemas filosóficos do Oriente. Seria forçado traçar um paralelo direto entre os métodos do diretor e as filosofias orientais. Mas poderíamos dizer que nessas encenações Meierhold hiperbolizava as famosas pausas do TAM. Aos poucos ele começa a formar a sua teoria do teatro de convenção, no qual o teatro simbolista parece ser apenas uma passagem para a convenção. Ele se volta ao teatro do passado em busca da confirmação de suas idéias, inspirando-se freqüentemente no teatro japonês, fato reconhecido por seus alunos e resenhistas.

“Após o fechamento do estúdio da Povarskáia Meierhold realizou uma série de experimentos nos palcos da província”. Mas ele ainda realiza o espetáculo sem cortina somente quando a peça tem um único cenário. Apenas mais tarde ele vai perceber o poder da arte do ator, capaz de transformar uma construção abstrata num mundo concreto de ação, aproximando-se do teatro shakespeariano, no qual o espaço vazio podia imediatamente transformar-se em qualquer coisa.

“No entanto em 1906 em Poltava Meierhold apenas começa a penetrar nos mistérios da arte do Oriente.” No espetáculo *O Milagre de Santo Antônio* Meierhold utiliza pela primeira vez o método oriental de distanciamento entre o ator e o personagem, interpretando todos os personagens que cercavam Antônio e Virgínia como marionetes. Meierhold não tinha um respeito especial pela marionete, utilizava-as, assim como as máscaras, apenas para uma caracterização satírica das personagens. Somente mais tarde estes métodos resultarão no grotesco satírico, premissa para aquilo que Brecht chamaria de ‘distanciamento’.

No início do séc. XX ainda era difícil de ver nestes experimentos um novo caminho do teatro, assim como compreender a ampliação das possibilidades do ator por meio da recusa da própria individualidade, com a tendência da generalização do personagem.

“Dentro do teatro simbolista em Meierhold surge a concepção do teatro de convenção, que não reflete, mas expressa a vida e até recria-a.” O teatro simbolista ao recusar o naturalismo não conseguiu desfazer-se da quarta parede, usando o mesmo princípio do ‘quadro’. Meierhold dá um passo inovador na montagem de *Balagantchik* de Blok. “As duas peças – tanto *O Milagre do Peregrino Antônio*, como *Balagantchik*, foram apresentadas na mesma noite no teatro na Ofitsérskaia em 30 de dezembro de 1906. Aqui o teatro pela primeira vez informou o espectador abertamente, e até com um certo escárnio, que ele não tinha vergonha de ser teatro. Com o *Balagantchik* de A. Blok Meierhold inicia um novo campo de pesquisas. Por três vezes ele voltou-se a esta peça, a cada vez testando com ela as suas iniciativas”. ...

“Pelo trecho citado pode-se perceber que Meierhold buscava ressaltar a natureza da convenção, do jogo do teatro, destruir a fronteira entre o palco e a plateia. Mas nesta versão sente-se mais a influência dos românticos alemães, em particular de [Ludwig Tikk], que a utilização dos meios expressivos do teatro oriental. Meierhold necessitava por enquanto apenas dos ‘leves biombos e cortinas japonesas’.”

Ao voltar anos mais tarde à peça de Blok, Meierhold tentará transmitir a sua singularidade poética através dos métodos do teatro oriental. A terceira montagem da peça foi realizada em 1914 em Petesburgo, quando *Balagantchik* e *A Desconhecida* foram reunidas numa única peça. Meierhold destruiu o espaço convencional tirando as cadeiras da plateia e criando assim uma área aberta dos três lados. O palco que ficava atrás era ligado à área por duas escadas laterais. Pelas laterais das escadas saíam duas largas passagens para o hall. Na representação Meierhold utilizou tanto essas passagens como a passagem do meio do anfiteatro, destruindo as fronteiras entre a encenação e o público e transformando o espectador numa parte ativa da peça.

“*A Desconhecida* e *Balagantchik* foram resolvidas na chave único grotesco”. Nesta montagem Meierhold utilizou os princípios do teatro oriental, introduziu os servidores do procênio e utilizou perucas coloridas provenientes do Kabuki. Uma liberdade muito grande foi dada aos servidores na *Desconhecida*. Esse espetáculo foi programático para Meierhold, chocando o público burguês. Os servidores ficavam de costas para o público, durante o intervalo entravam em cena malabaristas chineses, encontrados na rua por Meierhold, enquanto os servidores atiravam laranjas na plateia, tentando acertar principalmente os mais insatisfeitos.

Os servidores apareceram pela primeira vez em 1910, enquanto Meierhold pensava na montagem de *Don Juan* de Molière, nos improvisos do tipo *Adoração da Cruz*, de Calderon, e *Echarpe da Colombina*. Rostótski destaca entre os personagens da *Colombina* um [negro] que oferecia refresco aos convidados no casamento e que é um parente próximo dos serviçais do proscênio, que apareceram alguns meses antes na *Adoração da*

Cruz. O surgimento em cena dos serviçais que não participavam da ação destacava a convenção do teatro.

“A partir de *Don Juan* os serviçais do proscênio iniciaram uma longa vida na poética teatral de Meierhold”. ... “Meierhold sintetizou diferentes métodos de teatros da mesma época [oriental e ocidental]”.

Don Juan era iniciado pelos serviçais, que organizavam toda a ação cênica, anunciavam o intervalo, os acontecimentos próximos, amarravam os sapatos de Don Juan, devolviam-lhe o lenço, abriam um tapete em direção à platéia (método semelhante à ‘trilha florida’ do teatro japonês). Don Juan trocava de peruca no meio da ação. Por meio do grotesco o diretor caracterizava negativamente o personagem.

Nos espetáculos seguintes os serviçais aparecem com uma frequência cada vez maior, lembrando ao espectador que ele está num teatro.

“Meierhold precisava de atores que dominavam o seu corpo como um instrumento.” ... “Tanto o estúdio como a revista devia servir à afirmação em cena da teatralidade em formas libertadas do cotidiano e da psicologia”. Para Meierhold o ator do futuro deveria aprender a controlar seus impulsos emocionais e seguir a técnica do teatro antigo. Para a educação desse ator Meierhold dedicava os exercícios de biomecânica, na base da qual estão muitos elementos da escola oriental. “Meierhold releu a história do teatro e levou à luz uma enorme quantidade de métodos praticamente esquecidos. Ele dava uma importância primordial ao treinamento do ator.” Pois é apenas por meio de um treino constante que o ator pode desenvolver a sua potencialidade e então criar livremente. A criação é o degrau mais alto do ofício, mas não pode ser atingido imediatamente. Contra a fé no talento do ator e na inspiração Meierhold desenvolvia o alfabeto da arte do ator.

O severo sistema da escola oriental levava o ator a ser um mestre do seu ofício. Meierhold introduziu nas aulas de preparação corporal do estúdio “métodos de representação dos teatros chinês e japonês” e utilizava um quimono estilizado como uniforme.

“Nos ‘métodos de representação dos teatros chinês e japonês’ Meierhold reuniu tudo aquilo que já tinha sido bem desenvolvido pelo diretor na prática e também traçou o programa futuro das pesquisas. Na revista *O Amor das Três Laranjas*, prestando contas sobre o trabalho do Estúdio, ele resumidamente enumerou esses métodos: gesto como uma onda da vida provocada apenas pelo movimento do corpo; jogo com o objeto; movimento e fundo musical; ritmo como o apoio dos movimentos (o fundo dos movimentos é sempre a música, real ou imaginária); o significado do ‘pré-jogo’, da ‘pausa’, da ‘recusa’ e diferentes métodos de reforço da representação; a auto-admiração do ator no processo da representação, técnica de utilização de dois planos (a cena e o proscênio); o papel do grito no momento de tensão da ação; biombos e cartazes como meios de expressividade teatral; tules nas mãos dos serviçais do proscênio como meio de sublinhar diferentes acentos na representação dos personagens principais, nos seus movimentos e diálogos”.

O estúdio transformou-se num laboratório para Meierhold. “Nos estudos e pantomimas ele exigia expressividade dos alunos nos movimentos mais simples – o andar, o pisar, a maneira de sentar e levantar”. Ao trabalhar com os alunos o manuseio de objetos, Meierhold lembrava damaestria dos atores cheneses e japoneses, que podiam contar poemas inteiros com a ajuda de um leque, transmitindo uma gama infinita de sentimentos. No gesto desses atores revelava-se a parcimônia característica do teatro oriental.

“No estúdio na Borodínskaia a experiência do teatro oriental era testada para a modernidade e muitas vezes se revelava que as sementes da arte antiga dão bons frutos no solo novo”.

Em 1914 Meierhold preparava no estúdio fragmentos da peça chinesa *Mulher, Gata, Pássaro e Cobra*, escrita por Volmar [Luszenius](V. N. Soloviov) e Doutor Dapertutto. Ao explicar aos alunos o princípio do ‘movimento sobre o fundo musical’, Meierhold freqüentemente citava o teatro oriental, no qual muitas vezes o ator se movimenta num ritmo próprio completamente independente da música e o domínio do movimento é absoluto, aproximando o ator do dançarino. Ao mesmo tempo, essa movimentação não lembrava a do ballet, mas tinha uma base folclórico, baseada no ritmo de uma pessoa que trabalha. Meierhold ensinava os seus alunos a dominar o ritmo, no qual, segundo ele, estava a essência do teatro. O ator sonhado por Meierhold deveria, tal como os atores orientais, ser capaz de perceber o espaço cênico graficamente, saber decompor os seus movimentos em pequenas unidades rítmicas. Ao adaptar o sistema japonês de medir o tempo em cena através de batidas, Meierhold cronometrava a duração de cada cena em minutos e segundos, obrigando os atores a desenvolverem o percepção do tempo cênico.

“Ao caracterizar diferentes métodos de reforço da representação, o significado de ‘pausa’, ‘recusa’, ‘pré-jogo’, Meierhold novamente lembrava dos artistas japoneses”. Talvez ele estivesse presente na apresentação de Gonako Oota, que dominava com perfeição os métodos de reforço da representação.

“Os japoneses recorriam aos métodos de reforço da representação no momento culminante. Mas antes de dar a duplicação dos efeitos eles preparavam o espectador com a ajuda da ‘recusa’, do ‘retardamento da ação’, e também com a ajuda de uma [‘imagem parada’], isto é, de uma pausa que fixa o momento do movimento mais expressivo do personagem”. ... “Uma grande importância tem na concepção teatral de Meierhold o conceito de ‘auto-apreciação do ator no processo da representação’, ou em outras palavras, o princípio de ‘espelhamento’. ... “O princípio da ‘auto-apreciação no momento da representação’ não era nada mais que uma tentativa de expressar a psicologia de uma forma nova, demonstrar por meio da pantomima e da mímica o movimento do espírito do personagem, representar a réplica pelo negrito do desenho plástico.” ... “Do ponto de vista da filosofia oriental o espelho é um microcosmo que reflete o mundo”. E contemplar a própria imagem significa aprender a perceber as profundezas do espírito humano. Com a auto-contemplação Meierhold procurava aumentar o domínio do ator sobre o personagem.

Simultaneamente, a mesma questão era resolvida por Craig e [Reinhardt]. “Meierhold abordava o problema da relação entre o ator e o personagem de diferentes formas. Primeiro, através do grotesco satírico, em seguida através da exigência de imitar o teatro de marionetes, pelo princípio da ‘auto-apreciação no processo da representação’ e, finalmente, segundo a definição de B. Alpers, através da ‘teoria da máscara social’.

O período das pesquisas em direção de Meierhold no estúdio na Borodínskaia, foram o apogeu do seu entusiasmo pelo teatro do Oriente”. Frequentemente ele falava aos alunos sobre os métodos dos teatros do Japão, da China e da Índia, citava a ioga, sugerindo que seu tipo de respiração pode ajudar no domínio da respiração e da fala em cena.

Ao montar *A Desconhecida* e *Balagantchik* de Blok, Meierhold utilizou muitos elementos do teatro oriental: os serviçais apareciam de quimono, havia biombos, perucas coloridas, palco cercado pelo público dos três lados etc. ...

As experiências de Meierhold influenciaram muito o teatro contemporâneo. Ele repensou e adaptou as formas de teatro oriental para o contexto ocidental e hoje frequentemente não percebemos essas formas como estrangeiras. Hoje é comum o uso das passagens o uso das passagens na platéia para a representação, a transformação do objeto cênico de acordo com o uso que dele faz o ator, o distanciamento da representação e a linguagem específica da cenografia. Os atores estudam a respiração de ioga, utilizam a ‘recusa’, o ‘retardamento’ da ação, a duração do espetáculo é cronometricamente determinada. ...

“Às vezes o diretor foi muito mais conseqüente na sua teoria que na prática. No entanto ele, um dos primeiros a se voltar ao Oriente, definiu a direção das futuras pesquisas do teatro sintético”. A técnica perfeita do ator, o domínio da voz, do movimento, da máscara, grande concentração, tudo isso atraiu a atenção de muitos artistas do século XX.

Таким образом, вся логика исторического развития говорит о крушении традиционного противопоставления театра европейского театру восточному. Настоятельные потребности театральной практики ведут театр по пути синтеза и взаимобогащения различных театральных традиций.

Е. В. Шахматова ТРАДИЦИИ ВОСТОЧНОГО ТЕАТРА В ЭСТЕТИКЕ МЕЙЕРХОЛЬДА

Интерес к восточному театру возник у В. Мейерхольда «из тоски по искусству больших обобщений»¹. Готовясь открытию театра-студии на Поварской и осуществляя свои символистские опыты, Мейерхольд изучал труды А. Шопенгауэра, был под большим впечатлением от книги Г. Фукса «Сцена будущего». Он разделял мысль Шопенгауэра о том, что «произведение искусства может влиять только посредством фантазии», что оно «должно не все давать нашим чувствам, но как раз столько, чтобы направить фантазию на истинный путь, предоставив ей последнее слово»². В книге Г. Фукса особо отмечалась «ритмическая колоритность» восточного театра, способность дать красочный аккомпанемент психологическому развитию пьесы. Эта удивительная черта восточного театра — умение с одинаковой силой воздействовать и на слух, и на зрение зрителя — привлекала к себе внимание театральных новаторов, обратившихся к истории поисках синтетического представления. Эстетика театральной культуры Востока издревле была связана с традицией символа и потому оказалась необыкновенно созвучна идеям европейского символизма конца XIX века.

Как верно отметила Е. Завадская: «Каждая эпоха выбирает себе в прошлом, иногда осознанно, иногда стихийно, традиции, близкие ей по духу, служащие королетом ее опыта. Европейская культура XVIII столетия, познакомившись с китайской и японской культурой, осталась холодна к школе дзэн, но восприняла чрезвычайно живо декоративность и многокрасочность прикладного искусства и архитектуры, решая интервьюеры и парки в китайском стиле»³.

В своих ранних постановках Мейерхольд, стремясь приблизиться к сокровенной сущности человеческого бытия, обождал паузу, возводил недосказанность в принцип. В «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка и «Виновы» — новны» А. Стриндберга наивысшие моменты напряжения чувств передавались «интенсивным молчанием». На протяжении всей драмы Стриндберга были рассыпаны такие паузы, как бы «вскрики молчания», в результате чего режиссер добивался предельной динамичности выражения чувств при внешнем покое. Идею покоя, осознанного молчания как средства достижения наивысшего вдохновения, подымающая часть идеала поэтической устремленности — неотъемлемая часть многих систем восточной философии. Конечно, проводить прямую аналогию между этим режиссерским приемом и, например, философией дзэнбуддизма было бы большой натяжкой. Скорее, Мейерхольд в этих постановках гиперболизировал знаменитые психологические паузы Художественного театра чеховских спектаклях.

Постепенно у Мейерхольда начинает складываться своя теория условного театра, в которой символистский театр окажется лишь ступенью, своеобразной формой перехода к театру условному. Он обращается к театральному прошлому, находя в нем подтверждение многим своим идеям. По общему выражению Эноско-Боровского, Мейерхольд «прогуливал свое воображение по различным театрам всевозможных стран и эпох: Испании, Восток, Италия, пантомима, Гофман — всюду черпал вдохновение, везде брал полюбившиеся театральные элементы, никогда не задаваясь целью их реконструкции»¹.

Различные театральные культуры Мейерхольд проверял на условность. Театр Востока занимал в этом ряду не последнее место. Это признавал и сам Мейерхольд, отмечая, что он «на традициях японского театра учился»². Об этом неоднократно говорили его ученики и рецензенты, обнаруживавшие во многих спектаклях элементы японской театральной системы. «Мейерхольд, — констатировал Назым Хикмет, — понимал азиатскую культуру, ценил и любил театр Азии, знал его. Никогда не стилизуя, он серьезно породнился с ним, вооружил многие его элементы... Мейерхольд не раз говорил о глубоких контактах театра Запада и театра Востока, который своими приемами обогащает многонациональную

¹ Гладков А. Воспоминания, заметки, записи о Мейерхольде. Тарусские страницы. Калуга, 1961, с. 297.

² Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, ч. 1, с. 117с. 31.

³ Завадская Е. В. Восток на Западе. М., 1970, с. 5.

¹ Эноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX в. Прага, 1925.

² Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2, с. 197.

культуру современности... Мейерхольд любил особую простоту, лаконизм, своеобразие театров Востока; приемы мимиксы, танцевания, графичность движений, их предельную выразительность. И лирическую эпiku азиатского театра, конденсированность эмоций, острое чувство театральности, враждебное натурализму, шутку, свойственную народному зрелищу, которую так ценил и Шекспир. Не случайно, размышляя о шекспировском театре, Мейерхольд находил параллели с театрами Японии и Китая¹.

После закрытия Студии на Поварской Мейерхольд осуществил ряд экспериментов на провинциальной сцене. Летом 1906 года в Полтаве при постановке «Привидений» Г. Ибсена и «Кайна» О. Дюма он убирает занавес, рампу, выдвигает в зал просцениум. Позднее Мейерхольд отмечал, что осуществив это ему «помогло исключительно удобное устройство сцены в полтавском театре»². В этих постановках его фантазия впервые перешагнула через рампу, стремясь приблизиться к зрителью. Но пока еще Мейерхольд осуществляет идею спектакля без занавеса за счет единства места, когда весь спектакль идет на фоне одной декорации. Впоследствии Мейерхольд ощутил великую магию актерского искусства, преобразующего абстрактную конструкцию в конкретное место действия. И тогда пространство в его спектаклях разломилось на границы до необходимости, вобрав в себя все разнообразие бурлящего и вечно меняющегося мира. Пространство некое повторение прошлого — ведь уже в шекспировском и восточном театре пустое пространство сцены могло мгновенно «переволпощаться» во что угодно — в лес, реку или роскошный дворец.

Однако в 1906 году в Полтаве Мейерхольд лишь начал проникать в тайны искусства Востока. О том, что все полтавские эксперименты он осуществляет, согласовываясь с восточной традицией, свидетельствует еще одна постановка — «Крик жизни» А. Шницлера, где Мейерхольд, по свидетельству биографа Н. Волкова, «рассматривал... каждое движение как танец (японский прием), даже тогда, когда оно не было вызвано волнением»³. В другом спектакле — «Чудо святого Антония» М. Метерлинка (в Полтаве пьеса шла под названием «Сумасшедший») Мейерхольд впервые использовал один из приемов восточного театра — отстранение актера

от исполняемого им образа. Трагедия всех окружающих Антония и Виржинию как бездушных кукол, режиссер тем самым заострял сатирическое разоблачение персонажей. Позднее, осмысливая опыт этой постановки, Мейерхольд писал: «В японских театрах до сих пор движения и позы марионеток считаются идеалом, к которому следует стремиться актеру. И тут, я убежден, любовное отношение к марионетке надо искать в мудром мирозерцании японца»¹. Мейерхольд не испытывал к марионетке особого пиетета. Приемы театра марионеток, маску вместо лица он употреблял только для подчеркивания сатирической характеристики героев. В дальнейшем эти приемы разовьются у Мейерхольда в принцип сатирического гротеска — предпосылки к тому, что в системе эстетических принципов театра Брехта получит название «очуждение».

Вновь обратившись к Метерлинку уже в Петербурге, в Театре Комиссаржевской на Офисерской (здесь волею цензуры святой был превращен в странника и пьеса получила название «Чудо странника Антония»), Мейерхольд стремился добиться ощущения фантазматории происходящего. При этом он упомянул, что такая цель могла бы быть легко достигнута средствами театра марионеток. Впрочем, Мейерхольд отметил, что «нужен театр марионеток, но не только он», ведь если бы живой актер сумел игрой своей передать глубочайшую иронию автора... это было бы не менее значительно. Подражание театру марионеток, оговаривался он, «прием не для создания актера-куклы», он вовсе не хотел марионеткой «заменить живого актера»².

В начале XX века трудно было увидеть в этом идущее на смену старому новое искусство театра. И к тому же осознавать парадоксальную идею расширения полномочий актера за счет отказа от собственной индивидуальности, уловив в этом тенденцию обобщения сценического образа, ставшую одной из актуальных проблем мирового театра XX века.

Внутри символистского театра у Мейерхольда возникает концепция театра условного, не отражающего, а выражающего жизнь и даже пересоздающего ее. Театр символистского типа отказывался от изображения действительности в том виде, как ее воспринимал театр натуралистический, все же отгораживаясь от зрителя четвертой стеной. Демонстрируя «впечатление от жизни», символистский театр пользовался тем же принципом «картинки», что и театр натуралистический.

¹ Хукмет Н. На службе революции. — Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 240—241.

² Мейерхольд В. О театре. СПб., 1913, с. 192.

³ Волков Н. Д. Мейерхольд. М.—Л., 1929, т. I, с. 248.

¹ Мейерхольд В. З. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. I, с. 249.

² Мейерхольд В. О театре, с. 197.

Мейерхольд делает принципиально новый шаг в постановке Блоковского «Балаганчика». Обе пьесы — и «Чудо странника Антония», и «Балаганчик» были даны в один вечер в театре на Офицерской 30 декабря 1906 года. Здесь театр впервые откровенно, и даже словно издеваясь, сообщил зрителю, что он не стыдится быть театром. С «Балаганчика» А. Блока у Мейерхольда начинается совершенно новая поэтика исканий. Трижды обращаясь он к этой пьесе, каждый раз проверяя на ней свои начинания.

После ухода из театра на Офицерской, вновь отправившись в провинцию, Мейерхольд продолжил поиски поэтики условного театра. Из Минска он писал в марте 1908 года: «...я дал три опыта: 1) «Вампир» без декораций и японский метод передавать зрителю музыку настроений, музыку ярких красочных пятен. Стушеваны не только декорации, но и актеры. Звучат одни пятна, как у Малевича. Этот прием очень подошел к Ведекинд; 2) «Балаганчик». Вся пьеса на оркестре. Полный свет в публичке. Вместо декораций — японски легкие заставочки и ширмы. Автор перед началом входит через маленький красный со звездами занавес на просцениуме и садится, приобшарывая к публичке, и глядит на представление вместе с ней. Потом, когда после первой части занавес двигается, автора разболевшегося «помощник» тащит за занавес за фалды. Когда Пьеро лежит один (впереди занавеса), на глазах у публики все исчезает. Остается пустой пол оркестры и просцениум, остается одинокий Пьеро на нем. Самый эффектный момент, когда пац опускает руки в пространство между просцениумом (край раппы, так сказать) и первым рядом, крича о клюквенном соке...»¹.

Из приведенного отрывка видно, что Мейерхольд стремился подчеркнуть условную, игровую природу театра, разрушить границу между залом и сценой. Но в этом варианте больше ощущается влияние немецких романтиков, и в частности Людвиг Тика, чем использование выразительных средств восточного театра. Мейерхольду были нужны пока еще только «по-японски легкие заставочки и ширмы».

Через несколько лет, вновь вернувшись к «Балаганчику», Мейерхольд попробует передать поэтическую неповторимость Блоковской пьесы приемами восточного театра. Третья постановка «Балаганчика» была осуществлена в 1914 году в зале Тенишевского училища в Петербурге. Роли исполнили ученики его новой Студии на Бородинской. «Балаганчик» и «Незнакомка» были объединены в один спектакль.

Мейерхольд начал с разрушения привычного сценического пространства. Он убрал из партера стулья и таким образом создал открытую с трех сторон площадку. Находящаяся за ней сцена была соединена с основной площадкой двумя боковыми лесенками. Справа и слева от лесенок шли широкие проходы с выходом в фойе. Мейерхольд использовал для игры и эти проходы, и средний проход в амфитеатре. Отныне он лишил зрителя возможности спокойно дремать в кресле, созерцая чужую жизнь со стороны. В его театре зритель волей-неволей оказывался сотворцом зрелища. Граница между сценой и залом была разрушена.

Этим спектаклем Мейерхольд публично отрекался от своего прошлого, связанного с увлечением символистскими идеями, и поэтому «видения» Блока представали в иронически гротескной форме. Пошлики в уличном кабаке и в буржуазной гостиной в «Незнакомке» имели бутафорские носы и цветные парики: у одного был зеленый бумажный парик, а у другого полосатый, красный с желтым. Особенно досталось мистикам из «Балаганчика», которых Мейерхольд превратил в механических кукол, надев на них картонные сюртуки. В знаменитой мизансцене при «общем упадке сил», по ремарке Блока, актеры скрывались под столом, а на стульях оставались пустые сюртуки.

«Незнакомку» и «Балаганчик» Мейерхольд решил в едином ключе гротеска. Размышляя над природой этого явления, он записывает: «Искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная в широком смысле слова (японский театр). Декоративны были не только обстановка, архитектура сцены и самого театра; декоративны были: мимика, телесные движения, жесты, позы актеров; через декоративность были они выразительны. Вот почему в приемах гротеска таятся элементы танца; только с помощью танца возможно подчинить гротескные замыслы декоративной задаче. Недаром японцы, подлаживая на сцене своей возлюбленной цветок, напоминает своими движениями даму из японской кадрили, с ее поклонами верхней части туловища, с легкими наклонениями и поертываниями головы и с изысканными вытягиваниями рук направо и налево»¹.

В этой постановке Мейерхольд воспользовался не только пространственными принципами восточного представления,

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1, с. 97.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1, с. 229.

но также ввел и слуг просцениума, одетых в кимоно и шаровары, и одну из принадлежностей фантастических персонажей японского театра Кабуки — цветные парики.

Особенно большую свободу Мейерхольд предоставил слугам просцениума в «Незнакомке». Широкие рукава кимоно освобождали руки для игры с вещью. Слуги появлялись с самого начала спектакля, они то уносили мебель и реквизит, то сдвигали из двух половинок горбатый мост, то поднимали на бамбуковых шестах разноцветные занавесы, то набрасывали на актеров белые вуали, символизирующие падающий снег, то расправляли складки плаща актера.

Этот спектакль был для Мейерхольда программным, и, чтобы подчеркнуть его новаторский дух, враждебный вкусам публики буржуазных салонов, он рассек сцену и зал рампой. Но какой! Вдоль сцены выстраивались на коленях слуги просцениума, держа в руках подвечники с зажженными свечами, лицом к «гостинной комнате», спиной к зрителю. В антракте на сцене появлялись настоящие китايчата, которых Мейерхольд подобрал «где-то на улице во время их представления и захотел, чтобы они выступили во время антракта. Эта идея его настолько захватила, что с ним ничего нельзя было сделать»¹. Китайчата жонглировали ножами, а слуги сцены в это время бросали в публику апельсины, стараясь попасть в тех, кто откровенно возмущался спектаклем.

Слуги просцениума появились в спектаклях Мейерхольда в 1910 году. Он искал образ будущего спектакля, вынашивая замысел «Дон Жуана» Ж.-Б. Мольера, в шуточных экспромтах наподобие «Поклонения кресту» Б. Кальдерона в Башенном театре Вяч. Иванова или «Шарфа Коломбинны» А. Шницлера в Доме интермедий. Как отметил Б. И. Ростопский, «в числе участников, введенных Мейерхольдом в «Шарф Коломбинны», мы встречаем арапчонка. Этот арапчонок, предлагающий гостям на свадьбе прохладительный напиток, — родной брат тех арапчат — слуг просцениума, которые впервые появились несколькими месяцами раньше в спектакле «Поклонение кресту»².

Арапчата в спектакле Башенного театра по окончании каждой картины сдвигали и раздвигали занавес, а во время всех антрактов держали его в руках. Появление на сцене

арапчат, прямо в действии не участвовавших, подчеркивало откровенную условность происходящего.

С «Дон Жуаном» слуги просцениума начали долгую жизнь в театральной поэтике Мейерхольда. Готовясь к этой постановке, режиссер заранее разработал основные принципы общего решения спектакля. Во времена Мольера не было просцениума, выходившего так далеко в зал, как это задумал Мейерхольд. Во времена Мольера не было спектаклей, идущих без занавеса. Мейерхольд синтезировал различные условные приемы театров одной эпохи. «На крайнем Западе (Франция, Италия, Испания, Англия) и на крайнем Востоке, — записывает он, — в пределах одной эпохи (вторая половина XVI и весь XVII век), Театр звенит бубенцами чистой театральности»¹.

Размышляя над ролью слуг просцениума и о значении самого просцениума, Мейерхольд вспоминает о японском театре:

«Так было и в средневековой Японии. В спектаклях (театра) Но с их изысканными церемониями, где движения, пение были строго стилизованы, где хор исполнял роль, подобную греческому хору, где музыка имела задачу своими дикими звуками перенести зрителя в мир галлюцинаций, режиссеры ставили актеров на подмостки так близко, чтобы танцы их, движения, жесты, кулаки, гримасы и позы были на виду.

Говоря об инсценировке мольеровского «Дон Жуана», я не случайно вспомнил о приемах игры старопонских сцен. Из описаний японских театральных представлений приблизительно того же времени, когда во Франции царил театр Мольера, мы узнаем, что особые прислужники на сцене — так называемые курообо — в особых черных костюмах, наподобие рас, суфлировали актерам совсем на виду...

Японцы до сих пор сохраняют манеру актеров времен творцов японской драмы Ононо Оцу, Сацума Дзэун и Тикамацу Мондзаэмон, этого японского Шекспира»².

«Дон Жуана» начинали слуги просцениума. Арапчата выбегали на сцену, зажигали канделябры, звонили в колокольчики, давая знак суфлерам занять свои места за ширмами на авансцене, подавали стулья и табуреты, кадили ладаном, выкрикивали «Антракт», возвещали о приближающихся событиях (вроде появления Командора). Кроме того, арапчата подхватывали выпавший из рук Дон Жуана платок и

¹ Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974, с. 206—207.

² Ростопский Б. И. Новые течения в театре. — Русская художественная культура конца XIX — начала XX в. (1908—1917). Кн. 3. Зрелищные искусства. Музыка, М., 1977, с. 113.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1, с. 194.

² Там же, с. 193—194.

возвращали его герою, завязывали банты его башмаков, пока он спорил со Станарелем, раскатывали быстрым движением ковер навстречу зрительному залу — «прием, аналогичный «цветочной тропе» японского театра»¹.

Дон Жуан по ходу действия менял цветные парики: то золотистый, то черный, как смоль, то каштановый с рыжиной. Этим приемом Мейерхольд лишней раз подчеркивал модуляцию этого образа. Разнообразными приемами гротеска режиссер давал Дон Жуану нелицеприятную характеристику. Мейерхольд считал, что Дон Жуан «марионетка, надобная автору лишь для того, чтобы свести счеты с толпой бесчисленных врагов», это «лишь носитель масок. Мы видим на нем то маску, воплощавшую распушенность, безверие, цинизм и притворство кавалера двора Короля-Солнце, то маску авто-ра-обличителя, которую пришлось ему носить на придворных спектаклях и перед коварной женой»².

Мейерхольд готовился к этому спектаклю, как к генеральному сражению за новый театр, и 9 октября 1910 года на сцене самого приверженного традициям Александринского театра он одержал блестящую победу.

В следующих спектаклях Мейерхольда слуги просцениума появляются все чаще и чаще. Эти универсальные помощники, меняющие декорации на глазах у зрителей, зажигающие свечи, закрывающие переносным занавесом или широкой перемену декораций и объявляющие о наступлении перерыва, в разных обликах переходили из спектакля в спектакль. Они помогали режиссеру выявить момент открытой театральности, напомнить зрителю, что он в театре.

Мейерхольду нужны были актеры, умеющие владеть своим телом как инструментом. С 1913 года он работал в Студии на Бородинской в Петербурге, сочетая практические занятия с теоретическим обоснованием их в журнале «Любовь к трем апельсинам». И студия, и журнал должны были послужить утверждению на сцене театральности в освобожденных от быта и психологии формах.

Актер будущего, по мысли Мейерхольда, должен будет овладеть своим эмоциональным порывом и держать себя в рамках техники старого театра. Театральная реформа училась тому, «что было в старояпонском и старокитайском театре, когда актер, готовясь к сцене, должен был всего себя приготовить — со стороны движений, со стороны голоса, со стороны акробатизма, со стороны умения двигаться под ор-

кестр, со стороны умения сделать сальто-мортале и т. д.»¹. Суровый трениаж, на котором настаивал Мейерхольд, должен был помочь актеру справиться с техникой исполнения любой самой трудной роли. Не раз вспоминал он японских актрис Сада Якко и Ганако Оота, неоднократно приезжавших на гастроли в Россию, и, разбирая их игру, отмечал, что «ни одному актеру старой японской сцены не дано было стать трагическим актером, если он не прошел акробатической и танцевальной школы»².

Воспитанию совершенного актера будущего театра Мейерхольд посвящал свои биомеханические опыты. Многие приемы актерского искусства восточной школы легли в основу технологии его метода. Мейерхольд перелистал историю театра и вынул на свет громадное количество забытых было приемов. Первостепенное значение он уделял тренировке актера. Ведь только посредством регулярных упражнений актер может развить свои природные данные до совершенства и тогда легко и свободно творить. Творчество — высшая ступень на лестнице ремесла, но достичь его сразу, минуя несколько пролетов без риска свернуть шею, — дело безнадежное. Не может стать композитором человек, не знающий нотной грамоты. Но в актерской профессии к тому времени слишком укорежилась безграничная вера в талант, в стихийное вдохновение. На сцене процветал дилетантизм. Мейерхольд своей биомеханикой разрабатывал азбуку актерского мастерства — основу основ профессионализма.

На Востоке актерской профессии обучали с малолетства. Из поколения в поколение вместе с дорогостоящими костюмами передавались секреты мастерства. Внимание актеров к технике своей игры было огромным. Как отмечает Н. Ангарина: «Небрежность в игре сурово каралась. Бывали случаи, когда актеров приговаривали совершить характерный или сыграть на далекие острова за испорченное представление»³. И эта жесткая, пожалуй, даже жестокая система давала удивительные результаты — актер в театре Востока был прежде всего мастером своего дела. Мейерхольд не раз приводил в пример своим студийцам поразительное трудолюбие актеров Кабуки, которые «черт знает сколько тренируются, невероятное количество времени отводят трениажу»⁴. В программу класса сценического движения он ввел обучение студийцев

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2, с. 499.

² Мейерхольд В. Э. О театре, с. 161—162.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2, с. 72.

² Творческое наследие Мейерхольда. М., 1978, с. 34.

³ Ангарина Н. О драме и театре Но. — Еёёку — классическая японская драма. М., 1979, с. 21.

⁴ Творческое наследие Мейерхольда, с. 34.

«приемам игры на японских и китайских театрах»¹, а в качестве тренировочной одежды решено было использовать стилизованное кино.

В «приемах игры на японских и китайских театрах» Мейерхольд обобщил все, что уже было им хорошо разработано в режиссерской практике, а также наметил дальнейшую программу поисков. В журнале «Любовь к трем апельсинам», отчитываясь о работе в Студии, он концептивно перечислил эти приемы: жест, как всплеск к жизни, вызванный лишь движением тела; игра с вещью; движение и музыкальный фон; ритм, как опора движений (канвой движений всегда является музыка или реально существующая в театре или предполагаемая); значение «предыгры», «паузы», «отказа» и различные приемы усиления игры; самолюбование актера в процессе игры; техника пользования двумя планами (сцена и просцениум); роль выкрика в момент напряженного действия; ширмы и транспаранты как средства театральной выразительности; тюли в руках слуг просцениума как способ подчеркивания отдельных акцентов в игре главных действующих лиц, в их движениях и разговорах².

Студия стала для Мейерхольда творческой лабораторией, где он свободно мог экспериментировать в области актерской техники. В этюдах и пантомимах он требовал от студийцев выразительности самых простых движений — походки, шага, манеры садиться и вставать. Работая с различными предметами, он заставлял студийцев почувствовать, что «предмет в руке — это продолжение руки»³. Не раз на репетициях Мейерхольд вспоминал о китайских и японских актерах, о совершенстве их техники обращения с аксессуарами, об отточенности и выразительности каждого их жеста, об их поразительной пластичности и музыкальности. Китайский или японский актер с помощью веера мог рассказывать целые поэмы, он превращал его в меч, дождь, падающие листья, сосуд с вином или кисточку для письма. Веером он мог выразить целую гамму переживаний и состояния души своего героя: скорбь, радость, слезы, сон, задумчивость, размышления, любованье луной. Его руки были еще более красноречивы, чем веер. Восточный актер жестами создавал образы звезд, ночи, ветра, рассвета. Руками он плакал и радовался, горевал и восхищался. В его жесте сказывалась мудрая экономность и

особая выразительность, присущая театру Востока в целом. Как вспоминает А. Мгебров: «В темы пантомим он (Мейерхольд. — Е. Ш.) не однажды вкладывал влюбленность в руки и искусство рук, приведшую его к поклонению японцам и Японии»¹.

Занятия в Студии проходили при полном освещении, Мейерхольд давно уже мечтал об изображении ночи на сцене через актерскую игру. Разработку этого приема, широко используемого на сцене восточного театра, Мейерхольд начал еще при первой постановке «Багачанчика». Впоследствии он вспоминал, как говорил художнику Н. Сапунову, который оформлял этот спектакль в Театре на Офицерской: «Давай, Сапунов, когда надо показать ночь на сцене, дадим полный свет. Японцы так и делают»². Вспомним вторую редакцию «Багачанчика», минскую постановку и фразу из письма Мейерхольда: «Полный свет в публичке». «Дон Жуан» в Александринском театре шел при освещенном зрительном зале, и только в самых драматических ситуациях свет в люстрах слегка приглушался.

В Студии на Бородинской опыт восточного театра превратился на современность, и часто оказывалось, что семена древнейшего искусства прекрасно приживаются на новой почве.

В 1914 году в Студии, наряду с различными этюдами, готовились фрагменты к китайской пьесе «Женщина, кошка, птица и змея», сочиненной Вольмаром Люспениусом (псевдоним В. Н. Соловьева) и Доктором Дапертутто, то есть самим Мейерхольдом.

По воспоминаниям участницы этой программы А. Смирновой видно, какое большое значение Мейерхольд придавал технике игры с вещью, с воображаемыми предметами.

Она писала: «Видя, как мы увлечены работой с предметами на сцене, Мейерхольд дополнительно подбрасывал нам новые аксессуары и при этом учил, что на сцене даже самую трюпку можно завернуть и подать так, что она покажется зрителю драгоценной парчой, но что точно так же настоящая парча и драгоценности могут на сцене увянуть, утратить всякую ценность, показаться тряпкой и простыми камушками... На сцене все было им (Мейерхольдом — Е. Ш.) так построено, что все вещи казались нам великолепными — ковер будто расшитым золотом, веер, который подавали господам, разрисованным великолепными узорами. Фрагмент ки-

¹ Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914, № 1, с. 60.

² Там же, с. 60, 92.

³ Цит. по кн.: Гладков А. Театр. Воспоминания и размышления. М., 1980, с. 275.

¹ Мгебров А. А. Жизнь в театре. М.—Л., 1932, т. 2, с. 289.
² Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2, с. 91.

8. Зак. 6044

тайской пьесы был построен так правдиво и убедительно, что все эти розы, всея, колья, палочки, фонарики, подушки, подносы, посуда переносили нас в воображаемую китайскую обстановку»¹.

Объясняя студийцам суть положения «движение и музыкальный фон», Мейерхольд часто говорил о театрах Востока, где его привлекала одна существенная особенность — движение актера не в такт музыке, а в совершенно самостоятельном, параллельном ритмическом рисунке человеческого тела. На Востоке испокон веков культивировалось движение на музыке. В старояпонском театре, как писал Мейерхольд, «где разыгрывались пьесы наподобие наших опер, актер обязательно был вместе с тем и танцовщиком»². Движение в восточном театре не имело ничего общего с балетным «па», оно сохранило в себе фольклорную основу, ритм работающего человека. Вводя в драматический театр понятие «спектакля на музыке» и ссылаясь в своих экспериментах на реформу оперного искусства Вагнера, Мейерхольд в то же время отмечал, что «еще хитрее, чем Вагнер, были режиссеры старояпонского и старокитайского театра. Они тоже понимали, что зрителью, если он немножко задремал, нужно, чтобы он немало приподнялся, чтобы он не очень успокоился в зрительном зале»³.

Музыка, сопровождающая актерскую игру в восточном театре, должна была усиливать впечатление, обострять зрительское восприятие. Резкий выкрик в момент напряженного действия — удар по натянутым нервам, заставляющий зрителя сосредоточиться и быть готовым к важной сцене. В дальнейшем, в агитационном театре Мейерхольд воспользуется этим приемом, и помимо выкриков появятся плакаты «Смерть Тарелкиным — дорога Мейерхольдам!».

Мейерхольд приучал своих студийцев владеть ритмом, ибо именно в ритмической основе движений он ощущал непреходящую сущность театрального представления. И конечно же, его не могла не увлечь игра японских актеров, игра ритмичная от начала до конца до такой степени, что ее можно было бы графически изобразить на нотных линейках. Актеру будущего, по мысли Мейерхольда, следовало бы стремиться к этому идеалу графического восприятия сценического пространства и своего тела в нем, учиться раскладывать каждое

свое движение на составляющие, на отдельные такты, подчиняясь метрическому измерению. В восточном театре Мейерхольд находил пример блестящего отчета времени на сцене, где введена система отсчитывания. Однако в русском театре этот прием оказался бы инородным — настолько непривычной, чуждой являлась бы сама мысль измерения актерской игры метрономом. Тогда Мейерхольд нашел эквивалент этому приему в ритмическом построении спектакля, жестком хронометраже, определяющем в минутах и секундах длительность каждой сцены, монолога или паузы. При таком подходе к актерскому искусству исполнителю необходимо было воспитать в себе, развить чувство сценического времени.

Характеризуя различные приемы усиления игры, значение «паузы», «отказа», «предыгры», Мейерхольд вновь вспоминал японских артистов. Возможно, он присутствовал на вечере, когда Ганако Оота демонстрировала свое блистательное искусство, на том самом вечере, который Бонч-Томашевский назвал «праздником искусств», и видел изумительное мастерство актрисы, прекрасно владеющей приемами усиления игры. Вот как рассказывает о ее выступлении Бонч-Томашевский: «Ганако Оота представляла княжну, ожидающую своего жениха. Она сидит у моря. Над морем несутся белые чайки, свищет ветер и треплет ее кимоно. Но княжна не обращает внимания на ярость природы. Полным скорби голосом она рассказывает про свою печаль, жалуется на жестокую судьбу, различившую ее с возлюбленным... Но нет больше слов... Бессильно слово выразить всю глубину переживания... Беззвучно начинает плакать княжна, преклоняя свою голову... И вдруг... совершенно естественно, вторя плачу княжны, в ритм ее движениям вступает музыка... Монолог переходит в причудливый танец, раскрывающий весь колоссальный диапазон переживаний безутешной невесты. Какают скорбно-негодующая симфония, разыгранная на музыкальных инструментах и звучащая в человеческом теле. Но, доселе невиданное зрелище музыкальной пантомимы, родившейся из монолога!»¹.

Мейерхольд вспоминал, как пользовалась этим приемом другая японская актриса — Сада Якко: «Как она ни декламирует, это кажется недостаточным, она и жесты делает, и то, и другое, но и этого мало, и она вот что делает. Она доводила до какого-то градуса свой экстаз и начинала дви-

¹ Смирнова А. В студии на Бородинской. — Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 94—95.

² Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. I, с. 148.

³ Там же, с. 80.

¹ Бонч-Томашевский М. На празднике искусства театра. — Маски, 1912—1913, № 5, с. 73.

гаться под музыку... И она этим уже овладела публикой. Не словами, не мимикой, не ракурсами, а вот тогда, когда она играла на фоне оркестра»¹.

К приемам усиления игры японцы прибегали в момент кульминации. Но прежде чем дать удвоение своих эффектов, они подготавливали зрителя с помощью «отказа», «торможения действия», а также с помощью своеобразного «стоп-кадра», то есть паузы, фиксирующей мгновенное наиболее выразительного движения персонажа. «В театре всегда нужно было сопровождение музыки, всегда нужен был танец, — отмечал Мейерхольд, — и японцы и китайцы XVII века вносят еще одну поправку. Игра нас интересует не как таковая, а нас интересует предыгра, ибо то напряжение, с которым зритель ждет, важнее того напряжения, которое получается от уже полученного и разжеванного. Театр как раз не на этом стоит. Он хочет купаться в этих ожиданиях действия. Это его гораздо больше интересует, чем самое осуществление»². В общей композиции мейерхольдовских спектаклей все ошутимее заявляют о себе картины, предшествующие событию, что позднее оформится в теорию монтажа эпизодов. В искусстве XX века соединились, казалось бы, полярные точки. «Архаика недифференцированности ощущения «раздражителей» Кабуки — с одной стороны, и крайняя точка развития монтажной мысли — с другой, — по словам Эйзенштейна, — обрели «нежданный стык»³.

Большое значение в театральной концепции Мейерхольда имеет понятие «самолюбование актера в процессе игры», или иными словами — принцип «зеркаленья». Как вспоминал С. Юткевич, «Мейерхольд подчеркивал необходимость того, что он называл «зеркаленьем». Он ненавидел позу, рисовку на сцене, но утверждал, что актер должен развивать в себе способность видеть себя в нужный момент как бы со стороны, как бы в зеркале, не для того, чтобы сделать какой-то особый «красивый» или «интересный» жест или движение, а для того, чтобы взять на учет выразительность своего тела, чтобы добиться той естественности и простоты, которую он не боялся назвать артистической «элегантностью»⁴. Мейерхольду нравилось само слово «зеркалится», то есть проверять, отражать, взглядываться пристальнее в свой замысел. Он при-

глашал к себе домой учеников, чтобы «позеркалится» в них своей замысел, план следующего спектакля. В связи с постановкой «Дон Жуана» он писал: «И не надо погружать зрительный зал в темноту, ни в антрактах, ни во время хода действия... Актер, видя улыбку на устах зрителя, начинает любоваться собой, как перед зеркалом»¹.

Принцип отстраненного «самолюбования в процессе игры» был не чем иным, как попыткой выразить психологию во вне, средствами пантомимы и мимики продемонстрировать душевные движения персонажа, курсивом пластического рисунка обозначить реплику. Мейерхольд стремился найти способ выражения психологии не через перевоплощение, а посредством «отчуждения» актера от роли.

С точки зрения восточной философии, зеркало — это микросмос, отражающий мир. И созерцать свое изображение в зеркале — значит учиться видеть и слышать, воспринимать не только окружающее, но и проникать в глубины человеческого духа. От актера, выступающего перед зрителями в театре Востока, всегда требовалось умение аналитически соотносить себя не только с аудиторией, но и с исполняемой ролью. В противном случае, «если у актера, который вышел на сцену, будут мысли разбросаны, а в сердце сумбур, то он растеряется, его вдохновение рассеется и, хотя он будет петь в полную силу, зрители все равно почувствуют отвращение»², — так писал в конце XVIII века в трактате по актерскому мастерству «Истоки Грушевого сада» китайский актер Хуан Фань-чо.

«Самолюбованием» Мейерхольд хотел расширить власть актера над создаваемым образом. Эту же задачу решали почти одновременно с Мейерхольдом и независимо от него Крэг и Рейнхардт. К проблеме взаимоотношений актера и образа Мейерхольд подходил по-разному. Сначала приемами сатирического гротеска, затем требованием подражать театру марионеток, принципом «самолюбования в процессе игры», и, наконец, по определению Б. Алперса, «теорией социальной маски».

Период режиссерских исканий Мейерхольда в Студии на Бородинской был апогеем его увлечений театром Востока. Он часто говорил студийцам об условных приемах японского, китайского, индийского театров, упоминал о йогах, об особом способе дыхания, известном им, и указывал, что это

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2, с. 84.

² Там же, с. 76.

³ Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т. М., 1964—1971.

Т. 5, с. 310.

⁴ Юткевич С. Доктор Лаперутто, или Сорок лет спустя. — Встречи с Мейерхольдом, с. 213—214.

¹ Театр, 1981, № 9, с. 14.

² Серова С. А. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо. М., 1979, с. 63.

может пригодиться для овладения сценическим дыханием и речью. В устройстве сцены воображаемого Балагана, который олицетворял собой конструкцию театра будущего, чувствовалась связь с Востоком: «В зрительном зале светло. Там через партер ведут на сцену три тротуара: два по бокам вдоль стен и третий посредине... Вместо декораций ширмы, расписанные с двух сторон. На сцену нет доступа ни плотникам, ни бутафорам; их работу выполняют так называемые «слуги просцениума»... Вот спектакль сейчас начнется, ударил большой барабан, зазвенели гонги, заиграли флейты... маски гонимые нараспев, как приличествует царству Музыки, и двигались по эстраде поступью, свойственной парадному спектаклю»¹.

Силами Студии на Бородинской Мейерхольд поставил блоковский спектакль в Тенишевском училище, о котором уже говорилась. Лиризм и иронию «Незнакомки» и «Балачанчика» Мейерхольду удалось выразить поэтическими приемами игры восточного театра, поэтому в зале Тенишевского училища появились слуги просцениума в кино, ширмы и вуали, цветные парики, китайчата-жонглеры, сцена, окруженная зрителем с трех сторон, а также обыгрывание проходов в амфитеатре в качестве «цветочной тропы».

Изучив многообразный опыт восточного театра, Мейерхольд включил его в свою режиссерскую палитру и подчинил новым задачам. Все эксперименты, связанные с театральной традицией Востока, пригодились ему при постановке многих спектаклей советского периода. Поэтически образная атмосфера условного восточного представления оказалась во многих чертах родственна эстетике агитационного зрелища. Мейерхольд свободно пользовался приемами, взятыми из сокровищницы восточного театра, в таких спектаклях, как «Мистерия-буфф» В. Маяковского, «Великодушный рогоносец» Ф. Кромелинка, «Лес» А. Островского, «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина и др.

В «Лесе», отмечал Б. Алперс, «актер театра Мейерхольда... играл с конструкцией, станком, играл с вещами, играл с полом сцены и со своим костюмом. Наконец — и это было самое главное — он играл с тем сценическим образом, который сам же создавал перед аудиторией»². Вспомним замечательную сцену рыбной ловли из этого спектакля, в которой Аркашка (И. Ильинский) виртуозно работал с воображаемыми предметами: забрасывал удочку, подсекал, снимал

рыбу с крючка. Не лишним будет вспомнить и пресловутый зеленый парик Алексиса. Как когда-то в блоковской «Незнакомке» Мейерхольд, подчеркивая сатирический элемент действия, нарядил актеров в красные, зеленые, лиловые парики. Это вызвало массу недоумений и нареканий в адрес оригинального режиссера. Цветные парики, столь естественные и характерные для декоративной символики многих жанров восточного театра, в пьесе А. Островского оказались не ко двору. Бывали у Мейерхольда и другие не слишком удачные эксперименты. Иногда, увлекшись очередным опытом, он превращал спектакль в иллюстрацию одного приема. Так случилось с «Учителем Бубусом» А. Файко. Все, даже сценическую площадку, Мейерхольд подчинил разработке одного приема — «предыгры». Абстрактный сплошной полукруг из бамбуковых палочек, обрамляющий сцену, как бы приближал актера к зрителю, делал его центральной фигурой эллипсообразной сферы, объединяющей в единое пространство сцену и зал. Актер, поставленный в центре внимания зрителей, демонстрировал не столько само действие, сколько его «ожидание», и пьеса А. Файко лишилась легкости, стала напыщенно тяжеловесной, невыносимо многозначительной и, в конечном счете, провалилась.

Однако в целом прививка одной ветви восточной культуры к могучему древу русской театральной традиции оказалась плодотворной. Об этом говорил успех многочисленных постановок Мейерхольда советского периода.

В «Мандате» Н. Эрмана Мейерхольд воспользовался паузой для внезапной фиксации психологического состояния — фигура персонажа словно бы застыла в «кадре». Такое употребление паузы широко распространено в японском театре Кабуки, когда сражающиеся самураи в момент напряженного поединка дают ряд выразительных неподвижных поз; когда герой, потрясенный обрушившимся на него горем, демонстрирует публике «крупный план» и в этом ему помогает слуга просцениума, освещая свечой его лицо, ставшее трагической маской.

В «Командарме-2» И. Сельвинского у Мейерхольда появился помост, ведущий со сцены в зал, подобно «цветочной тропе», а в режиссерских замечаниях к этому спектаклю — фраза: «надо учиться у японского театра Кабуки. Японский театр не считает зрителя сентиментальным человеком, который может вздрогнуть от выстрела на сцене»¹.

¹ Любовь к трем апельсинам, 1914, № 2, с. 303—304.
² Алперс Б. Театральные очерки: В 2-х т. М., 1977. Т. 1, с. 57.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2, с. 182.

Вторую редакцию постановки «Горе уму» Мейерхольд посвятил Мэй Лань-фану. В одной из бесед он сказал: «В этом спектакле к музыкальной стихии добавляется еще ряд особенностей из театрального «фольклора» китайской труппы с забываемым актером Мэй Лань-фаном во главе»¹.

Размышляя над условной природой пушкинского «Бориса Годунова», Мейерхольд отметил: «Пушкин: трагедия — это бытие в пресе страсти. Иначе резонерство, только литература. Пьеса написана кровью. Вспоминается китайский театр»².

Оттапливаясь от понятия «предыгра» в восточном театре, Мейерхольд нашел язык, выявляющий действие и усиливающий впечатление от целого. Поток эпизодов, созданных режиссером на тему пьесы — напрямую и ассоциативную, выразил подтекст произведения. Впоследствии С. Эйзенштейн, обобщив опыт Мейерхольда, назовет это «монтажом аттракционов». И не случайно в его статьях, посвященных этой проблеме, имя Мейерхольда будет соседствовать с названием японского театра Кабуки.

Опыт Мейерхольда во многом определили лицо современного театра. На заре формирования режиссуры как самостоятельного искусства он обратился к богатейшему опыту восточной культуры, извлек из ее багажа театральные формы, прошедшие длительную проверку временем. Он переосмыслил эти формы и ввел их в контекст европейской культуры так, что сегодня на сценических площадках Европы элементы восточного театра уже не воспринимаются как чужеродные.

Очень часто проходы в зрительном зале используются для игры, утверждающей такую же форму общения зрителя и актера, какая существовала на Востоке. Давно мы перестали удивляться необычному обыгрыванию вещи, когда один и тот же предмет в зависимости от отношения к нему актера преобразуется во что угодно.

Мы привыкли и к моменту отчуждения в актерской игре, и к специфике условного языка современной сценографии.

Будущие актеры давно уже изучают йогическую систему дыхания, им известна выразительная сила таких приемов, как «отказ», «торможение» действия — всего, что Мейерхольд относил к «предыгре».

Как само собой разумеющееся мы читаем в театральной программе время окончания спектакля, определенное с точ-

ностью до одной минуты, а слово «хронометраж» давно уже прижилось в театральной практике.

Конечно, данная статья не претендует на исчерпывающее рассмотрение темы. Творческое наследие Мейерхольда во многом противоречиво. И подчас режиссер в своей теории был гораздо последовательнее, чем это оказывалось на практике. Однако он, одним из первых обратившийся к Востоку, определил направление будущих поисков синтетического театра. Великолепная актерская техника, изучение человеческого тела, владение голосом, понимание выразительности замедленного движения, повышенная сосредоточенность, искусство маски, магия пустого сценического пространства, моментально трансформирующегося под влиянием актерской игры — все это привлекло к себе внимание многих деятелей сценического искусства XX века.

Е. В. Кочетова

ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОРДОНА КРЕГА

Имя Эдварда Гордона Крэга — английского режиссера и сценографа, художника-графика и теоретика театра все чаще появляется на страницах книг, посвященных искусству театра. Это не удивительно: идеи Крэга в области оформления спектакля оказали влияние на развитие современной сценографии, его теоретические статьи и режиссерская практика многое подсказали театру XX века, они актуальны и по сей день. Тем важнее и интереснее выявить все те течения в искусстве, которые влияли на формирование его творчества. Одним из таких важных факторов можно считать искусство Востока, в частности, Японии. В недавно вышедших исследованиях, посвященных творчеству Крэга, проблема взаимовлияния восточного и западного искусства, влияния эстетики восточного театра на теорию и практику Гордона Крэга уже была затронута, хотя и не рассматривалась специально¹. И поскольку вопрос о влиянии искусства Востока на графику и теоретические идеи Крэга можно считать вполне правомерным, его постановка кажется нам необходимой. Многие эстетические принципы, выработанные японским театром, были близки самому Крэгу. Более того, в теорети-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2, с. 322.

² Там же, с. 417.

¹ Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., Наука, 1983; Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX—XX веков. М., Наука, 1984.