

A CONCEPÇÃO TEATRAL DE MEIERHOLD E A TEORIA TEATRAL CHINESA.

S. A. Serov.

“Apesar da herança literária de Meierhold não ser grande, mesmo os poucos esboços de teoria teatral deixados por ele ainda foram muito pouco estudados. Na realidade, ficou fora do estudo uma área tão importante como a relação da concepção teatral de Meierhold e do teatro oriental, particularmente o chinês. É uma questão muito complexa e plurilateral, por isso, parece-nos, é permitido limitar-se ao exame de apenas alguns de seus aspectos.

O mote da concepção teatral de Meierhold era, como se sabe, a negação do realismo cênico, do ‘cotidiano’, i. e., do casual e transitório na arte teatral, e a luta pelo direito do teatro de permanecer teatro, pela convencionalidade teatral, que penetra na essência das questões da vida. É exatamente aqui que se cruzam os caminhos de Meierhold - diretor e da cultura teatral do Oriente”. É verdade que Meierhold estava interessado também pelo teatro ocidental. “Mas os traços que mais o atraíam eram aqueles que uniam, e não os que separavam, esses teatros, por isso foi possível a união na obra de um artista de elementos aparentemente tão díspares da arte teatral”.

A formação das concepções artísticas de Meierhold ocorreu na fronteira entre dois séculos. Neste momento era grande o interesse pela China entre os artistas e intelectuais russos. Meierhold conseguiu sintetizar no teatro os achados artísticos da tradição oriental.

“Mas seria muito atrevido dizer que Meierhold chegou à sua concepção do teatro de convenção através da estética do teatro oriental. Antes, o seu interesse pelo Oriente foi despertado sob a influência do pensamento científico russo e europeu e das condições concretas do desenvolvimento do teatro russo no último terço do séc. XIX”.

Uma das pessoas que levaram Meierhold a pensar a convencionalidade no teatro foi A. P. Tchékhov. É claro que a convenção deste não era a mesma de Meierhold, mas foi assim que ele a entendeu. Um dos motivos disso foi o surgimento do simbolismo na Rússia, ao qual Meierhold aderiu de certa forma.

“Mas Meierhold continua a expandir o seu círculo de correligionários. Ele entende as palavras de A. S. Púchkin “E se nos provássem que a própria essência da arte dramática exclui a verossemelhança?” como uma colocação direta a ele mesmo e as transforma em epígrafe da revista publicada por ele ‘O Amor das Três Laranjas’. Meierhold encontra um correlegionário em L. N. Tolstói que sugeria não dizer tudo, deixando ao espectador preencher o sentido, enquanto dizer demais seria a morte da ilusão. Assim, o teatro passou a ser a ‘ilusão da verdade’. Meierhold se aproxima ainda mais do Oriente após conhecer a estética de Shoppenhauer e a sua tese de que “a obra de arte pode influir somente por meio da fantasia. Por isso ela deve sempre despertá-la”. Meierhold ainda não

conhece o "Poema chinês sobre o poeta. Sikun Tu", que ele lerá apenas em 1916, mas em grande sintonia com ele, já define o seu ideal de arte: "Através do pouco dizer muito - eis a questão. A sábia economia com a imensa riqueza, isto é tudo para os artistas. Os japoneses desenham um galho em flor e isto é a primavera inteira".

Meierhold busca a essência da teatralidade, dentre outros, no teatro do Oriente, "onde havia uma total comunhão entre o palco e o público. O próprio Meierhold sonhava com uma platéia que estivesse permanentemente iluminada durante o espetáculo". O esquema de palco proposto por ele não deixa dúvidas quanto ao seu parentesco com a simbologia e a cosmogonia do Oriente e com os palcos dos teatros orientais.

Ao pensar a essência do teatro Meierhold chegou ao ator como a peça principal. Durante as suas aulas de preparação corporal ele chamava atenção dos estudantes para o domínio corporal dos atores mambembes chineses. "Entrava também no programa no programa de suas aulas o estudo dos princípios da arte do ator chinês e japonês. Neste momento Meierhold já estava bastante seguro da sua concepção de representação convencional na base da qual, segundo a sua observação, estava o princípio do grotesco. Ele opôs decididamente a sua concepção ao 'teatro de vivência', buscando expressar na 'verossimilhança convencional' toda a profundidade da vida. 'O ator, ao pisar no palco, transforma a si mesmo, tornando-se uma obra de arte' - nestas palavras esta a concepção de Meierhold da natureza da arte do ator. 'A inspiração [espiritualização] (chem) [?] é encontrada no palco quando o próprio ator está inspirado e transforma-se' - estava escrito no tratado teatral chinês "O Canto de Fênix" de Pan Chji-khan, do final do séc. XVI - início do séc. XVII. Isso não é uma coincidência casual de termos. Por trás disso está uma profunda interpretação de Meierhold dos mais diversos aspectos da arte do ator - [fingidor]. Mesmo que no trecho citado ele se limite a uma curta explicação dela, por trás da definição do ator que representa como 'obra de arte' está muita coisa. Em primeiro lugar, isso significava que a representação não era a imitação de gestos cotidianos reais, e sim a 'ação cênica do ator na esfera da vida imaginária', i.e., aquilo que na linguagem de Meierhold significava 'viver em cena de forma teatral'. Em segundo lugar isso é a subordinação do psicologismo da representação à tarefa cênica, conforme destacava antes em seus diários Meierhold".

Meierhold destaca o elemento decorativo em todos os aspectos do teatro japonês: cenário, figurino, movimentação dos atores. Seguindo Richard Wagner, Meierhold chama o elemento plástico-decorativo do movimento de 'transformação plástica'. "Não é isso que é designado na teoria teatral chinesa com o termo "yang" (total, redondo), ligado à estética do movimento dançante, que exige do ator extrema plasticidade e graciosidade dos movimentos, suavidade e delicadeza das poses, fluência na mudança dos passos de dança? E por último - é a tomada do movimento como fenômeno subordinado às leis da

forma rigorosamente determinada na arte. "O ator é pintor e a sua tarefa é viver na forma do desenho" - afirmava Meierhold durante as aulas. "O ator é ele mesmo desenhista ou é aquele que reproduz o desenho de um outro artista, assim como o pianista que lê notas não criadas por ele". ... Não é à toa que Meierhold foi atraído por aqueles sistemas teatrais, nos quais formou-se uma tradição de um desenho cênico exato, como uma partitura musical. Indubitavelmente, a intuição do artista lhe indicava que apenas a tradição precisa e exata abre o caminho para a inovação, dá liberdade à fantasia artística do ator e diretor".

"Talvez ninguém no teatro russo mais que Meierhold dava um significado tão grande ao papel da música no drama". A sua concepção de música estava profundamente influenciada pela Wagner, a qual, por sua vez, apresentava profundas semelhanças com as concepções tradicionais chinesas. "A proximidade, senão a unidade, das concepções ocidental e chinesa sobre a essência musical do mundo, quando a música penetra não apenas na esfera da vida espiritual do homem, mas também abarca todo o mundo da natureza morta, desvela na melodia a sua alma, encontrou expressão na sofisticada e poética improvisação de Henri Borel "Não-resistência", baseada na filosofia de Lao - Tsé. A sua tradução apareceu na Rússia em 1913". Ao ouvir o barulho do riacho podemos encontrar os sons que são a batida de seu coração, afirma o texto. "Mais tarde, no "Poema chinês sobre o poeta" Meierhold encontrou uma poesia que canta as melodias do bambu". Do papel universal da música nasce também a concepção dramática. Meierhold aproximava a partitura cênica da partitura musical, submetendo todo o espetáculo ou cenas separadas ao ritmo musical. "Se a representação do ator é a melodia, a cena é a harmonia", dizia ele. Submetiam-se ao ritmo a fala e o movimento, cada personagem tinha uma certa coloração musical. Durante as suas aulas Meierhold explicava aos estudantes os diferentes papéis da música no melodrama, circo, espetáculo de variedades, nos teatros chinês e japonês.

"Na sua concepção teatral Meierhold dava um grande papel à pausa. "Na série de movimentos de um ator dramático a pausa não é a ausência ou o cessamento dos movimentos; assim como na música ela mantém o elemento do movimento. Quando num dado momento o ator não age, isso não significa que o ator está fora da esfera musical. O ator permanece todo o tempo em cena não apenas por causa da ausência de coxias, mas principalmente porque, ao compreender todo o propósito da pausa, não interromper a vida na ação cênica". Uma interpretação semelhante da pausa pode ser encontrada na teoria chinesa.

Também é muito importante uma outra interpretação da pausa, como a culminação do movimento. Já nos primeiros espetáculos de Meierhold, como "A morte de Tantalus" de Maeterlinck e "Crimes e Crimes" [?] de Strindberg, os momentos de maior tensão eram transmitidos por pausas. Segundo testemunhas do espetáculo da peça de Strindberg era como se ocorressem 'gritos de silêncio'.



A idéia da calma, tranqüilidade, do silêncio consciente como o atingimento do ápice é central na filosofia chinesa. Em Lao-Tsé o vazio aparece como o máximo da conquista concentrada.

Um estudo mais profundo do método de meierhold revelará novas ligações com a arte oiental e ajudará a compreender o interesse de vários artistas europeus pelo Ocidente, tais como Ensenstein e Brecht.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ НАРОДОВ АЗИИ

С. А. Серова

ТЕАТРАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА
И КИТАЙСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ

Доклад, представленный на
XX Международный синологи-
ческий конгресс в Праге

Издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1968

ТЕАТРАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА И КИТАЙСКАЯТЕАТРАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ

Несмотря на то, что литературное наследие В.Э. Мейерхольда невелико, но и немногие оставленные им разработки театральной теории изучены еще крайне мало. По существу, вне поля исследования осталась столь важная область, как соотношение и связь театральной концепции Мейерхольда и восточного, в частности, китайского театра. Проблема эта очень сложна и многогранна, поэтому, думается, позволительно ограничиться рассмотрением лишь некоторых ее аспектов.

Лейтмотивом театральной концепции Мейерхольда было, как известно, отрицание сценического натурализма, "быта", т.е. случайного и проходящего в театральном искусстве, и борьба за право театра оставаться театром, за театральную условность, проникнувшую в сокровенную суть жизненных явлений. Именно здесь скрещиваются пути Мейерхольда - режиссера и театральной культуры Востока.

Конечно, творческие поиски Мейерхольда были направлены не только к восточному искусству, но и к театру Запада - древнегреческому, шекспировскому, испанскому народному театрам и особенно комедии дель'арте. Однако Всеволода Змильевича привлекали прежде всего те черты, которые сложились, а не разоблачили эти театры, поэтому-то и стало возможным соединение в творчестве одного художника, казалось бы, столь разнородных элементов театрального искусства.

Формирование творческих взглядов Мейерхольда происходило на рубеже двух столетий. Это был период, когда Лев Толстой изучает и комментирует произведения китайской

290956

290956

философии, художник Верецагин направляется в Китай, чтобы накопить впечатления об искусстве и народе страны, а впоследствии известный китайист академик В.М.Алексеев готовится к своему первому путешествию. Это был период, когда в русской литературе и искусстве все более пробуждался интерес к искусству и литературе Китая. Появляются первые переводы китайской поэзии Бальмонта, Фета, Гумилева, переводы стихов в прозе В.М.Алексеева. Поэтому интерес Мейерхольда к Китаю не выглядел случайностью.

Восток, по преимуществу Китай и Япония, в театральных традициях которых так много общего, занимали не последнее место в творческих поисках Мейерхольда. Иногда это параллели, может быть, и не всегда осознанные самими художником, но очевидные для нас сегодня; иногда — это прямые заимствования, а чаще всего — это художественные обобщения великого мастера, сумевшего передать не букву, а дух чужеродной традиции, обогатив ими традиции национального театрального искусства.

Однако было бы слишком смело утверждать, что Мейерхольд пришел к своей концепции условного театра через эстетику театра восточного. Скорее всего его интерес к Востоку пробудился под влиянием русской и европейской научной мысли и конкретных условий развития русского театра последней трети XIX в. В этом отношении стоит познаться с рецензией корреспондента Санкт-Петербургских ведомостей на спектакль китайского театра, увиденного им в Кяхте в 1866 г. Там, в частности, говорится: "Невежественные китаицы, изображая конное сражение, ездят верхом на палочках и воображают, что ездят на лошадях! Невольно вспомнил я при этом александринскую сцену, где сражаются не тщедушные китайские актеры, а храбрые российские солдаты, и не верхом на палочках, а на жирных пожарных лошадях, которые при этом весело ржут!"¹⁾ В приведенном отрывке

1) Кяхтинский театр, сообщение корреспондента С-по

Ведомостей, к. "Антракт", 1866, № 20, стр. 6.

любопытно не столько примитивное суждение автора об эстетических принципах китайской сцены, сколько обнаруженные им тенденции русского театрального искусства, которые привели в конце столетия к господству натурализма. Мейерхольд в своей статье "Натуралистический театр и театр настроения", написанной в 1906 г., замечал, что на сцене тех лет стало обычным показывать и водопад и дождь из настоящей воды, со сцены раздавался пугающий зрителей гром, на виду у публики на проволоке по небу ползла луна. Если актер произносил "я слышу, опять воет собака", то непременно воспринимался вой собаки. На сцене возводились комнаты в несколько этажей с настоящими лестницами и дубовыми дверями и т.д.²⁾ Это стремление сказать все, боясь тайны, недоказанности, по наблюдению Мейерхольда, превращало театр в иллюстрирование слов автора, и в конечном итоге приводило театр к абсурду.

Среди тех, кто заронил Мейерхольду мысль о театре условном, был А.П.Чехов, к которому Всеволод Мейерхольд относился с нежностью, если не с обожанием, и с которым поддерживал переписку даже после своего ухода из Художественного театра в 1902 г. В дневнике Мейерхольда сохранилась подробная запись одной из репетиций "Чайки" в присутствии Антона Павловича. Кто-то из актеров сказал о том, что в "Чайке" за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки. "Это зачем? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович. "Реально", отвечает актер. "Реально, повторяет А.П., успешнувшись и после маленькой паузы говорит: "Сцена — искусство. У Крамского есть жанровая картина, на которой изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос "реальный", а картина испорчена".

2) См. Вс.Мейерхольд, О театре, С-по, 1913, стр. 15.

И по другому случаю Антон Павлович говорил: "Да, но сцена требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена - искусство, сцена отражает в себе квинт-эссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего".³⁾

Конечно, Антон Павлович имел в виду не ту условность, о которой мечталось Мейерхольду. Но сам Мейерхольд прочел его мысли именно так, а не иначе, потому что в те годы в России уже наступила пора символизма, к которому вольно или невольно тянулся Мейерхольд, тоскуя, как писал об этом позже сам Всеволод Эмильевич, "по искусству больших обобщений". Вот почему Валерия Брисова и Вячеслава Иванова Мейерхольд называет предвестниками нового театра в поэзии, а Метерлинка - в драме. Именно В. Брисов первым призвал отойти от ненужной правды современных сцен к "намеренной условности", как художественному методу. "... Ведь где искусство, там условность", - писал он. Брисов прилагает-ся возглавить литературное бюро Студии Художественного театра, руководимой тогда Мейерхольдом.

Однако Мейерхольд продолжает расширять круг своих единомышленников. Он воспринимает слова А.С.Пушкина "что если докажут нам, что и сама сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?", как прямое обращение к себе и делает их эпиграфом выпускаемого им журнала "Любовь к трем апельсинам". Мейерхольд видит своего единомышленника и в лице Л.Н.Толстого, полагавшего в статье "О Шекспире и драме" возможным "не досказать многого, зритель сам доскажет, а иногда вследствие этого в нем еще усилятся иллюзия, но сказать лишнее - все равно, что, толкнув, распыпать составленную из кусочков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря".

Итак, - "иллюзия". Театр - не сама жизнь, не ее точный слепок, а "иллюзия истины", как в свое время выразил закон сцены знаменитый сказочник Карло Гоцци.

3) Там же, стр. 24.

Шаг за шагом подходит Мейерхольд к эстетике восточного театра. Еще ближе становится ему Восток после знакомства с эстетикой Понтегауэра. Мейерхольд внимательно вчитывается в его мысль о том, что "произведение искусства может влиять только посредством фантазии. Поэтому оно должно постоянно будить ее", именно будить, а не "оставлять в бездействии", стараясь все показать.⁴⁾

Мейерхольд пока еще не подозревает о "китайской поэме о поэте. Сыкун Ту" - первом фундаментальном исследовании молодого В.М.Алексеева, которое он сможет прочесть лишь в 1916 г., но и теперь очевидно, насколько близка ему трактовка Хуан Юй природы художественного творчества:

"Мысль живет ранее кисти,

Очарование пребывает вне картин.

Подобно звуку, гнездящемуся в струне,

Подобно дымке, делающей туманом".⁵⁾

Как бы развивая эту мысль, Мейерхольд открывает свой идеал искусства: "Немногом сказать много - вот в чем суть. Мудрейшая экономия при огромном богатстве, это у художников все. Японцы рисуют одну расцветшую ветку и это вся весна. У нас рисуют всю весну и это даже не расцветшая ветка".⁶⁾ За одним лишь процитированным сравнением с японской живописью, кстати, с равным основанием можно добавить и китайской, также, стоят несколько иностранных книг и статей, посвященных специально искусству Японии.

Хорошо известно, что начитанность Мейерхольда буквально ошеломляла знавших его людей. Ни одно сколько-нибудь заметное произведение литературы, искусства, музыки, философии не проходило мимо него незамеченным. Поэтому с известной долей уверенности можно сказать, что большинство переводов, а тем более отечественных изданий, посвященных

4) Там же, стр. 19.

5) В.М.Алексеев, Китайская поэма о поэте. Сыкун Ту, СПб., 1916, стр. 42.

6) В.М.Мейерхольд, К постановке "Тристана и Изольды" на Мариинском театре, сб. "О театре", стр. 80.

Востоку, было ему знакомо. Все это формировало в Мейерхольде черты того художника, о котором у Блока сказано, что он "видит не только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной".

"В театре не нужно имитировать жизнь, стараясь повторить ее внешнюю форму" — писал Мейерхольд в 1914 г., потому что театр обладает своими, театральными способами выражения, у него есть свой, для всех понятный язык, с которым он может обратиться к зрительному залу".⁷⁾

Такую подлинную театральность Мейерхольд находил в древнегреческом театре, итальянской комедии дель'арте, в шекспировском театре и театрах Востока, где царил полное единение сцены и зрительного зала. Сам Мейерхольд мечтает о зрительном зале, который всегда освещен во время спектакля. "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 прощения". Остов волевого павильона. Как "при назначении 12 знаков небесных по сходству между музыкой и звездами" поступал астролог, так здесь кто-то начертал такую схему, по которой легко уяснить значение театрального строения...

Но вот спектакль сейчас начнется: ударил большой барабан, зазвенели гонги, заиграли флейты... маски говорили нараспев, как приличествует царству музыки, и двигались по эстраде поступью, свойственной парадному спектаклю.

Ковры будто золото и море. Доскуты на актерских нарядах будто ветер и крылья...⁸⁾ Кажется, будто Мейерхольд смотрит спектакль китайского или японского театров с их блестящим костюмом и парадностью мизансцен, замечая даже такие нюансы, как перья фазана в головном уборе или

7) В. Мейерхольд и Ю. Бонди, Балаган, ж. "Любовь к трем апельсинам", 1914, № 2, стр. 28-29.

8) Там же, стр. 30-32.

барабаны и гонги оркестра. Предложенная им схема сценической площадки не оставляет сомнения в ее родстве с символикой и космогонией Востока. Кстати, в программе занятий Мейерхольда с студийцами 1916-1917 г.г. стоит изучение особенностей сценической площадки японских и китайских театров.

Думая, мечтая о новом театральном здании, о ярком парадном спектакле, Мейерхольд имел в виду прежде всего актера. "Лишившись слова и актерского наряда, рамп и кулис, театрального здания и оставшись только с актером и его мастерскими движениями, театр все же остается театром" — говорил Мейерхольд, не раз обращая внимание своих студийцев на мастерство актера китайских бродячих трупп. Сохранились конспекты занятий Мейерхольда в студии 1914-1916 г.г., где он вел класс сценического движения. В программу его занятий входило также и знакомство студийцев с принципами мастерства китайского и японского актера. К этому времени Мейерхольд вполне утвердился в своей концепции условной актерской игры, в основе которой, по его наблюдению, лежал принцип гротеска.

Свою концепцию он решительно противопоставил "театру переживаний", стремясь выразить в "условном неправдоподобии" всю полноту жизни. "Актер, вступающий на площадку, преобразует себя, становясь произведением искусства" — в этих словах понимание Мейерхольдом природы актерского мастерства.⁹⁾ "Одухотворенность (шэнь) обнаруживается в спектакле, когда актер сам одухотворен и преобразуется", говорилось в китайском театральном трактате Пань Чжи-хэна "Пение феникса" конца ХУI — начала ХУП вв.¹⁰⁾ Это не случайное совпадение термина. За ним кроется глубокое толкование Мейерхольдом самых разных сторон мастерства актера-лищедея. Хотя в приведенном отрывке он ограничивается

8) Там же, стр. 30-32.

9) Ж. "Любовь к трем апельсинам", Класс Мейерхольда, техника сценического движения, 1914, № 4-5, стр. 97.

10) Ду Гун, Пань Чжи-хэн — теоретик актерского мастерства эп. Мин, ж. "Смичзуй бао", 1961, № 14, стр. 29.

лишь кратким пояснением его, однако за определением игро-
щего актёра, как "произведения искусства" стоит многое.

Во-первых, это означало, что игра — не имитация реальных
бытовых движений, а "сценическое действие актёра в сфере
воображаемой жизни", т.е. то, что на языке Мейерхольда
означало "по-театральному зажить на сцене". Во-вторых,
это — подчинение психологизма игры, как отмечал ранее в
своих дневниках Мейерхольд, декоративной задаче. Он под-
верждал свою мысль ссылкой на японский театр, где "декора-
тивы были не только обстановка, архитектура сцены самого
театра декоративны были: мимика, телесные движения, жесты,
позы актёров; через декоративность были они вырази-
тельны. Вот почему в приемах гротеска таятся элементы танца".
Сценическое движение, почти танец, подчиненный декоратив-
ной задаче, Мейерхольд вслед за Рихардом Вагнером называ-
ет "пластическим преобразованием". Несомненно, такой под-
ход к мастерству исполнителя побудил Мейерхольда посвятить
специальное занятие теме "Самолубование актёра в процессе
игры". Не это ли в китайской театральной теории принято
нами обозначать термином "вань" (полный, круглый), связан-
ный с эстетикой танцевального движения, который требует от
актёра предельной пластичности и грациозности движения.
мягкости и изящества поз, плавности при смене танцевальных
па? II) И последнее — это отношение к движению как явлению,
подчиненному законам строго определенной формы в искусстве.
"Актёр-художник и забота его — жить в форме рисунка, —
говорил на занятиях Мейерхольд. — Актёр — сам рисовальщик,
или актёр, воспроизводящий рисунок другого мастера, как
пианист, читающий ноты, не им сочиненные". И тут же разъяс-
нял студийцам, почему лучше всего учиться приемам комеди-
дель-арте и приемам японского, от себя добавим и кита-
йского, театра. Не случайно Мейерхольда привлекали именно
такие театральные системы, где сложилась традиция точного,
как музыкальная партитура, рисунка сценического движения.

II) См. Цю Вань, Школы и направления пекинской музыкаль-
ной драмы (Цзинцзюй люпай цичан), Шанхай, 1962,

стр. 53-58.

Несомненно, чутье художника подсказывало ему, что лишь
строгая и точная традиция открывает пути новаторству, дает
свободу творческой фантазии актёру и режиссеру.

Но было бы неверно сводить концепцию Мейерхольда,
особенно 20-30-х годов, лишь к стремлению ограничить актёр-
скую игру одной декоративной задачей. Как вспоминает
С.Юткевич, Мейерхольд видел и понимал диалектическое про-
тиворечие природы актёрской игры в том, что актёр, стре-
мясь не дать захлестнуть свою волю потоком интуиции,
вместе с тем увлекает зрителя своим сценическим поведением.
Мейерхольд называл это "зеркалением", т.е. способностью
актёра видеть себя как бы со стороны, добиваясь простоты
и естественности. 12) Это понимание природы актёрского твор-
чества сближает двух великих мастеров сцены Мейерхольда и
Мэй Лань-фан. Мэй Лань-фан, которого в Китае называли твор-
цом прекрасного, считал непременным свойством актёрского
мастерства, закреплённым традицией, изящество и привлека-
тельность сценического движения. Однако в то же время он
говорил о необходимости создать правдивый, психологически
оправданный в мельчайших деталях образ. "Для этого, — пи-
сал Мэй Лань-фан, — актёр должен почувствовать себя герои-
ней, которую он играет, забыть, что он актёр, как бы
слиться с образом...". Вот почему в 30-е годы Мэй Лань-фан
точно также, как и Мейерхольд нашли пути сближения с
театральной философией Станиславского. Вот почему такой
отклик находит искусство китайского актёра в творчестве
самого Мейерхольда, который даже посвящает Мэй свою поста-
новку "Леса" Островского.

Пожалуй, никто в русском театре до Мейерхольда не при-
давал столь всеобъемлющего значения роли музыки в драме.
Его отношение к музыке формировалось в основном под влия-
нием концепции музыкальной драмы Рихарда Вагнера —
поклонника и последователя музыкальной философии Поппенгау-
эра. Мейерхольд отмечает для себя мысль Вагнера, которую

12) С.Юткевич. Доктор Дюперутто, или сорок лет спустя, в
кн. "Встречи с Мейерхольдом", М., 1967, стр. 213-214.

композитор развивает в след за Шопенгауэром, о том, что музыка скрывает в своих звуках целую жизнь человека, желаний, стремлений, что только она способна сказать недосказанное, раскрыть перед зрителем Тайну. Эта мысль почти дословно совпадает с классическими строками памятника древности "Дацзи" о том, что "все звуки рождаются в сердце человека" и что чувства, возникая в душе человека, "проявляются в звуке". Не об этом ли говорит и китайский поэт Бо Цзай - и в своей знаменитой поэме "Дипа":

Колки подвернула, рукой до струн
дотронулась, дав звучанье,
Еще и напева-то, собственно, нет,
а чувства уже возникли. ¹³⁾

Близость, если не единство западной и китайской концепции музыкальной сущности мира, когда музыка проникает не только в сферу духовной жизни человека, но и объемлет весь мир неживой природы, вскрывает в мелодии ее душу, нашло выражение в тонкой и поэтической импровизации Генри Бореля "Непротивление" по мотивам философии Лао-цзы. Ее перевод появился в России в 1913 г. "Если прислушаться к шуму горного ручья, бегущего по камням, - пишет автор, - то в его звенящем движении можно уловить звуки - высокие и низкие, отрывистые и длительные, которые составляют биение его сердца..."
Несколько позже в "Китайской поэме о поэте" Мейерхольд сопоставил поэзию с поэзией, воспевавшей мелодии и напевы бамбука: "Он (звук бамбука) глубокий, трем, когда сильно пахнут цветы и теплеет земля. Он чист, как вода криницы и сплетается в гармонию со звонкими струями". ¹⁴⁾
А в 1925 г. в спектакле "Учитель Бубус" Алексея Файко в постановке Мейерхольда словно удивительная реминисценция на сцене появляется занавес из подогнанных

- 13) Бо Цзай-и, Лирика, М., 1965г., в переводе Л.З.Эйдлина
14) В.М.Алексеев, Китайская поэма о поэте, Сыкун Ту, стр. 40.

вплотную бамбуковых пестов, через которые актеры выходили из-за кулис, сопровождая свое появление своеобразной песнью бамбуковой рощи.

Из всеобъемлющей роли музыки в ее широком смысле возникает и драматическая концепция. Шопенгауэр полагает, что ввиду этого текст и действие относятся к музыке, как частное к общему, поэтому считает целесообразным "присочинять текст к музыке, а не наоборот". Но ведь это составляет также и ведущую традицию песенно-поэтического творчества Китая, нашедшую в театре наиболее полное выражение. В творчестве Мейерхольда эта концепция получила оригинальное преломление. Мейерхольд облекал сценическую партитуру с партитурой музыкальной, подчиняя музыкальному ритму и самой мелодии композицию спектакля и отдельных мизансцен ("если актерская игра-мелодия, то мизансцена - это гармония" - говорил он). Ритму подчинялась сценическая речь и движение, которые, по его словам "в точном композиционном сцеплении создают подлинную музыку театра". Каждый образ драматического произведения для Мейерхольда носил в себе определенную музыкальную и тембовую окраску. (О чеховском "Юбилее" он говорил, что там "звучит целый оркестр образов").

Еще в своих занятиях со студиями Мейерхольд подчеркивал все многообразие музыкального фона в спектакле, основываясь на различной роли музыки в мелодраме, цирке, варьете, в китайском и японском театрах. "Опираясь на ритмический фон музыки, игра актера приобретает точность, - продолжал он развивать ту же мысль в 30-е годы. - В восточном театре служитель сцены стучит в кульминации по дощечке: это делается для того, чтобы помочь актеру точно сыграть. Музыкальный фон нужен актеру, чтобы привлечь его прислушиваться к течению времени на сцене..." ¹⁵⁾

- 15) А.Гладков, Мейерхольд говорит, к. "Новый мир", 1961, № 8, стр. 216-217.

По воспоминанию одного из участников в спектакле "Учитель Бубус", музыка, опровергая сцену, то иллюстрировала, то, как в старокитайском театре, являлась стимулом действия, вызывая у зрителей напряженное внимание.

Большое место в своей театральной концепции Мейерхольд отводит роли паузы. "В ряду движений драматического актера пауза - не отсутствие или прекращение движений, но как и в музыке хранит в себе элемент движения. Когда в данный момент актер не действует, это не значит, что актер выведен из сферы музыкальной. Актер остается все время на площадке не только потому, что при отсутствии кулис нет звукового места, но и главным образом затем, чтобы усвоить себе все назначенные паузы, не прекращать жизни в сценическом действии".¹⁶⁾ Недаром Мейерхольд призывает актера вслушиваться в тишину. То же толкование паузы, как элемента движения, развития действия встречаем мы и в китайской театральной теории. "Прелесть исполнения арии заключается в паузе" - пишет в XVIII столетии Сюй Да-чунь, - ... Если перед вами пейзаж, то в момент паузы он затрагивает ваши чувства, а военный персонаж демонстрирует воинскую доблесть...

Не менее важна и другая трактовка паузы, как кульминации действия. Уже в ранних режиссерских работах Мейерхольда, таких как "Смерть Тараньиля" Метерлинка и "Винновневинновн" Стринберга, наивысшие моменты напряжения чувств передавались выразительным молчаньем. По замечанию участницы спектакля на протяжении всей драмы Стринберга были "рассыпаны такие паузы, как бы вспрыски молчания", чем режиссер добивался предельной динамичности выражения чувств при внешнем покое.

Идея покоя, осознанного молчания как достижение наивысшего вдохновения, подтема чувств и идеал поэтического устремления - неотъемлемая часть философии Китая.

¹⁶⁾ План занятий в классе Мейерхольда, ж. "Дюбовь к трем апельсинам", 1914, № 4-5.

у Лао-цзы "эми" - пустота-выступает, как максимум сосредоточенного достижения. Поэтическое выражение паузы, как наивысшего эмоционального напряжения, залета чувств, встречается опять-таки у Бо Цзюй-и в его "Ципа":

И лед запирает движение воды,
и нет их, застыли струны

И струны застыли, как будто их нет,
молчанье на миг настало.

А в нем притаившаяся печаль,
невнятная досада.

Да, это молчанье в этот миг,
пожалуй, сильней звучащая...

Дальнейшее углубленное изучение творческого метода В.Э.Мейерхольда, безусловно, откроет новые связи и параллели в его творчестве с театральным искусством Востока. Это поможет также понять причину глубокого интереса к искусству Китая и Японии среди многих деятелей европейского искусства, таких, как например С.Эйзенштейн и Б.Брехт.

Summary

S. Serova

Theatrical conception of Meierhold and the Chinese theatrical theory

V.E. Meierhold's theatrical conception, his creative searching, striving for the creation of "conditional theatre" - all this was formed under the influence of many factors. One of them was the tradition of classical theatre of the East, including that of China. The aesthetics of Chinese theatre; its style "with a little to say much"; excellent performance of the actors, the basis of which was the principle of grotesque, "stage action in the sphere of imaginary", mimics", plastic transformation - considerably contributed to the forming of the Meierhold's views on the theatre. Like the Chinese theatrical theory, the Meierhold's conception sought to create the true and psychologically justified image, using the conditional means. It also attached a great importance to the role of music in drama and to that of pause in actor's performance.