



ПОИСКИ И РЕФОРМЫ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

SEARCHES AND REFORMS OF V.S. MEYERHOLD
IN THE MUSICAL THEATRE

Виталий ЦАПЕШ
doctor în filosofie, profesor interimar
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

Thanks to his theatre Meyerhold was to create a lab to determine new tendencies in the musical theatre. In these operas, the merited master built the mise-en-scenes and general repetitions conformed to the musical score and not to staged drama. The principle of building of the performance based on character, rhythm, and musical dynamism was not specially corresponding to those components. They were sometimes in counterpoint to accentuate some aspects or ideas.

Meyerhold diversified the dramatic role of the opera actor. He mentioned that in an opera performance the motion must not join the logical thought, but must join the musical building, which was surmissing.

The stage director and great reformer saw the future and the perspectives of the musical theatre in the recitative opera. That is why, there are moments when Meyerhold respected dramatic text and gave original pieces to recitation. For example, in „Каменный зость” the text was recited almost word by word by the actors that were situated in the Front scene. That was called cameral effect. In this case, the stage director refused the curtain and sapped the antracts. The actors were to sing in such a way as the audience would not notice their song.

The impact of musical art of Wagner is felt in Meyerhold's creation, especially because the actors were to built phrases directly in the scene. “In Tristan and Isolda” Meyerhold accentuated less the motion. But the musical spirit discloses the dramatism of the action.

In “Пиковая Дама”, Meyerhold correlated the music and action in a representative mood. Several musical sounds were to accentuate the tragic situation

Mise-en-scenes of the performance came from the music of P.I. Tchaikovsky opera.

The future play seen by Meyerhold in the theatre of real psychological action, was based on each personage, and was closed to audience through mise-en-scene

На базе своего театра Мейерхольд рассчитывал создать лабораторию для определения новых путей реформы музыкального театра. Работа в этой области не прекращалась на протяжении всей его творческой деятельности, поскольку наряду с драматическим спектаклем. Мейерхольд неоднократно

обращался к постановке оперных спектаклей. Еще в 1925 году при театре его имени была создана экспериментальная лаборатория по изучению практических путей осуществления реформы музыкальной драмы. В этом же году в газете «Правда» сообщалось, что Мейерхольд для восстановления

музыкальной драмы «намерен основать экспериментальную лабораторию, в которой работа начинается с оперы Бизе «Кармен» [1].

Возвращаясь к исследованию оперных постановок Мейерхольда, нужно отметить, что он всегда подчеркивал исключительную роль музыки для оперного искусства и выстраивал свое режиссерское видение спектакля не на основе либретто, а на основе музыкальной партитуры. Принцип построения его спектаклей был в прямом соответствии характеру, настроению, ритму и динамике музыки или созданию контрастного, контрапунктирующего сценического зрительного ряда. Этот принцип Мейерхольд использовал, как мы отметили ранее, и в драматическом театре. При создании же синтетического музыкального спектакля (оперы) Мейерхольд делал акцент на конечное комплексное воздействие всех компонентов музыкального театра, представляя взаимодействие при наличии разных вариантов их соотношения.

Врожденная музыкальная чуткость Мейерхольда и умение разобраться в логике построения оперного произведения, которое пришло в результате активной работы режиссера в опере и драме, дало возможность ему прийти к выводу, что смысловой ключ к разгадке при постановке оперы нужно искать в ее музыкальной партитуре. «Драматическая концепция музыкальных драм, чтобы начать жить, - пишет Мейерхольд, - не может миновать сферы музыкальной, тем самым она во власти таинственного мира наших чувствований, ибо мир нашей души в силах проявить себя лишь через му-

зыку и, наоборот, одна только музыка в силах во всей полноте вывить мир души. Черпая свое творчество из недр музыки, конкретный образ этого творчества автор музыкальной драмы оживляет в слове и тоне, и так возникает партитура - словесно - музыкальный текст». [2]

Таким образом, открытие секретов музыкального спектакля Мейерхольд видел через разгадку партитуры, являющейся основой для ритмической организации своих постановок. Он указывал на логику соотношения ритмико-пластической партитуры спектакля с партитурой музыкальной, тем самым также отмечая зависимость сценического действия в опере от действия музыкального. Эти соотношения в музыкальном спектакле подчиняют действие не логике житейского правдоподобия, а логике музыкального развития, где чувства, зафиксированные в самой музыке, ею обобщены, и это условие становится залогом самого глубокого, самого безусловного выражения человеческого бытия.

Раньше в опере музыка говорила на одном языке, действие (если оно рождалось) - на другом. Если музыка обобщала, пластика актера, его действие как бы приземляли, ее звучание. «Музыка, - писал Мейерхольд, - становится в дисгармонию с реальностью жеста-автомата, жеста повседневности, играющего рефрен. Происходит роковая раздвоенность зрителя, в самом деле, одно то обстоятельство, что люди, ведущие себя на сцене как вырванные из жизни, вдруг начинают петь, - естественно кажется нелепым. В основе оперного искусства лежит условность - лю-

ди поют, нельзя поэтому вводить в игру элемент естественности, ибо условность, тотчас же оказываясь в дисгармонии с реальностью, обнаруживает свою якобы несостоятельность, то есть падает основа искусства».[3]

Здесь нужно отметить, что этих принципов придерживался и другой великий режиссер XX века - К.С. Станиславский. В драме, - писал К.С. Станиславский, - мы идем от физического действия, взятого из текста пьесы, - к чувству. В музыке мы находим прежде всего логику чувств и отсюда ищем физические действия. Следовательно, из музыки нужно черпать действия, и выполняя эти действия, мы приходим к тем чувствам, которые даны в музыке.

Позже К.С. Станиславский назовет движение не игрой в образ, а действием в образе, тем самым разграничивая методику подхода к роли у драматического и музыкального (оперного) артиста. Драматический актер, отыскивая логику действия в пьесе, добивается затем и логики чувств. В музыкальном театре артист оперирует уже организованной практикой чувствами, из которых нужно заметить план физических действий. Взаимоотношение артиста-певца с ролью predeterminedены заранее автором музыки и либретто. Приспосабливая, соотнося действия с музыкой, артист должен присвоить себе как бы закодированные в музыке чувства. Он менее свободен в своих переживаниях, нежели драматический актер.

Мейерхольд, изучая законы творчества актера в драме и артиста в опере, провел как бы демаркационную линию между методом

их работы над ролью. Он подчеркнул, что музыкальная сцена требует принципиально иной меры обобщения, чем драматическая. И разница в данном случае такая же, как между поэзией и прозой: «Мастерство актера натуралистической драмы, - утверждает Мейерхольд, - в наблюдении жизни и перенесении элементов наблюдения в свое творчество; мастерство актера музыкальной драмы не может подчинить себя одному лишь опыту жизни. Мастерство актера натуралистической драмы находится в большинстве случаев в подчинении произволу его темперамента. Партитура, предписывающая особый мир, освобождает актера музыкальной драмы от подчинения произволу личного темперамента. Актер музыкальной драмы должен достичь сущности партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка»[4]

В то же время, противясь натуралистическому, бытовому жесту, разрушающему «музыкальную основу искусства, режиссер утверждал давнюю творческую идею, возникшую еще в студии на Поварской. Там жест должен был соответствовать не словам, а правде внутренних взаимоотношений персонажей. В этом прочитывалась старинная театральная профессия, берущая начало еще в дошекспировские времена, когда перед драматическим действием игралась пантомима, излагавшая суть предстоящего сюжета»[5]

В пантомиме каждый эпизод, ритм движения актеров строго слиты с ритмом музыки, если условия соблюдаются, а на сцене достигается слитность ритма дви-

жений артистов с ритмом музыки; тогда мы можем считать, что пантомима идеально выполнена на сцене. «Я иду в оперном деле от музыки, - писал К. Станиславский, - стараюсь найти точку отправления, которая заставляла композитора рождать линию его творчества. На протяжении всей оперы передать ее в сценическом отображении, активном действии актерам. Слияние с музыкой должно производиться настолько близко, что действие должно производиться в том же режиме, как и музыка. Но это не есть ритм ради ритма, как теперь нередко практикуется. Мне хотелось бы, - продолжает Станиславский, чтобы это влияние ритма и музыки не было заметно публике, чтобы слова соединялись с музыкой и произносились музыкально, это должно быть незаметное совпадение ритма с музыкой»[6].

Доскональный анализ литературы, переведенный на язык музыки, психологическая мотивировка действий, основанная на тщательном анализе партитуры, извлеченная из музыкальной драматургии произведения логика чувств, к которой точно «подобрана» композиция ведущего ряда спектакля, - вот, на наш взгляд, основные принципы работы Мейерхольда в оперном театре. В этом случае ритм действия на сцене следует музыке или контрапунктирует ей, все происходит в зависимости от того, какой смысл ищет режиссер в действии.

Рассматривая творчество В. Э. Мейерхольда, выявляя характерные черты его режиссерского метода в опере, обогатившего как теорию, так и практику музыкального театра, нужно проследить

развитие его реформы на конкретных примерах его оперных постановок.

М. М. Бахтин писал что: «всякий действительно существующий шаг вперед сопровождается возвращением к началу («изначальности»), точнее, к обновлению начала. Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его»[7].

Будущее и перспективы оперного театра Мейерхольд видел в создании речитативной оперы: «Оперный театр, - считал Мейерхольд - подходит к самобытному речитативу, когда спетая речь перестает быть полностью пением. Эту проблему поставил Глюк. Он делал это примитивно. Но Прокофьев овладел этой способностью и, будучи на спектакле в театре Мейерхольда, говорил, что мечтал написать оперу для драматического театра, когда очень музыкальный драматический актер произносит текст на фоне оркестра, а публика не замечает, что эти речи поют. В этом и есть момент разрешения проблемы оперного театра».[8]

Бывали и такие моменты, правда не столь частые, в творческой биографии Мейерхольда, когда он особенно внимательно будет относиться к авторскому тексту, изобретая порой специальное строение сцены с возвышением для особой подачи текста прямо в зрительный зал. Так, к примеру, при постановке «Каменного гостя» (оперы А. Драгомыжского) режиссер будет особенно выделять слова в опере. Этого эффекта он добьется путем сужения сценической площадки: все действия, таким образом, будут протекать у портала,

прямо на авансцене. Этот принцип, принцип камерности, придаст тексту как бы более крупный план, тем самым позволяя Мейерхольду показать развитие сценического действия более крупным планом. Кроме этого, такой принцип игры в состоянии подчеркнуть новые детали, сделать новые акценты. Этим приемом Мейерхольд отменял занавес и сокращал антракты, «приучал» актеров-певцов петь таким образом, чтобы зрители и не «заметили», что на сцене поют. Другими словами, в оперном искусстве он также пытался выявить действие и связать его с музыкой. В пылу своих экспериментов Мейерхольд увлекался, допуская порой и ошибки. Так, иногда пренебрегалась природа и особенность музыки, ее интонационно-мелодическое развитие, роль вокала, связь действия на сцене с оркестром и т.д. «Мой путь оперного режиссера, - вспоминал позже Мейерхольд, - разделяется резко на две части. В постановках осуществленных до революции, я ставил задачу подчинить режиссуру и актерскую игру не тексту либретто, а музыке. Искал сценических решений оперной партитуры. В «Тристане» почти с математической точностью мной осуществилось совпадение движения и жестов актеров с темпом музыки и типическим рисунком. Актерский образ вырастал из музыки, находился с ней в точном метрическом соответствии»[9].

Большое влияние оказал на творчество Мейерхольда такой реформатор оперного искусства, как Вагнер. Видимо, это не случайно. Как мы знаем из теоретических трактатов. Вагнера, написанных в книге «Опера и драма» Вагнер за-

ставил артистов в музыкальном театре жить не только от арии к арии, а жить так же, как живут исполнители в драматическом театре. Прежде всего, он требовал, чтобы певцы строили фразы на сцене. Впервые артист в опере становился пластической единицей, как бы своеобразным инструментом в музыкальном сценическом оркестре, а музыкальная драма Р. Вагнера, таким образом, трансформировалась в музыкальную пластическую симфонию: «Главный смысл великих мыслей Р. Вагнера о синтезе искусства, как выяснилось с течением времени, не в единении музыки на сцене, а в использовании театром художественных достижений других искусств, их принципов изображения человека, построения произведения, поиска способов выразительности, метода и стиля реализации художественной национальной культуры, находящейся в связи с другими культурами»[10].

Опера Вагнера «Тристан и Изольда» не богата внешним сценическим действием, все гораздо сложнее: напряженная и интенсивная внутренняя жизнь составляет сущность ее драматургии. В работе над этой оперой Мейерхольду удалось передать этот душевный накал особыми средствами. От артиста здесь требовались не только профессионализм голоса, но его способности в скупых, но значительных жестах отразить единство драматических конфликтов, передать «полет» души. Спектакль Мейерхольд поставил о беде. Музыка тревожила, атмосфера в нем была гнетущей и сумрачной. Стандартность сценического действия не отвлекала зрителей, наоборот,

заставляла их проникнуть еще больше в духовный мир героев, поразмыслить над его тревогами, стремилась изменить зрителей.

Помня о привязанности Вагнера к драматическому театру вообще, к античному и шекспировскому в частности, желание композитора видеть в артисте свои физические и внутренние способности подтолкнули Мейерхольда к новому решению целого ряда сцен, в том числе и выдвижению актера на авансцену. Он хотел заставить артиста чтоб тот в полной мере использовал «трехмерность» тела. Кроме того, в «Тристане» Мейерхольд добился, чтобы каждое положение фигуры актера, каждый его переход на сцене, жест и даже мимика соответствовала характеру и движению музыки, модификации ее темпов, ее модуляции, в общем и целом, ее рисунку. Он подчеркивал скульптуру мизансцен, сценическое оформление было контрапунктическим по отношению к музыке, а сценические движение следовали прямо темпу и ритму партитуры. Что касается пластики, актерского жеста, композиции и рисунка каждой мизансцены, то все это было обусловлено характером, стилем и ритмом, оркестровкой и другими компонентами самой оперы. В этом спектакле режиссеру Мейерхольду была необходима личность Мейерхольда, чтобы вместе со зрителем поразмыслить над его сегодняшними проблемами, жизни, с её трудностями и невзгодами.

Далее попытаемся воспроизвести воспоминания современников об этой постановке, чтобы наглядно понять, как используя форму,

Мейерхольд воплощал на сцене оперу великого композитора.

«...при поднятии занавеса вся сцена покрыта неподвижными телами. Группы в самых неестественных позах, как бы замерев в судороге, в ужасной далекой муке, облепили скалы и свешивались в пропасть (открытые в полу люки). Во время хора: «кто здесь блуждающий, страха не знающий... и т. д. », вся эта масса тел делала одно медленное движение, один страшный коллективный жест. Будто одно, невероятных размеров чудовище, до которого дотронулись, зловеще подымается. Один жест во всю длинную фразу хора. Потом вся масса, застыв на несколько минут в новой группе, так же медленно начинает съезживаться, потом переползает»[11].

В вагнеровском спектакле атмосфера была исполнена драматизма и печали и раскрывала дух музыки. Плакальщицы, которые в этом спектакле играли особую роль в создании атмосферы, начинали передвигаться в стилизованных парах античного танца, пластически выражая глубину скорби и страдания. К небу поднимались десятки рук после возложения на могилу венков и сцены ритуального огня.

«К моменту повторения музыки хора плача вся пасторальная группа снова застывала и лишь заметным движением рук, поворотом и откидыванием головы создавала впечатление поющего хора, настолько совпадение движений с музыкой вызывало эту иллюзию»[12] - вспоминает Э. Н. Каплан.

Впечатляющей была сцена в финале, когда Тристан ждал

Изольду. Он умирает, лежит на солнце, вот-вот умрет. А ее нет. Мейерхольду нужно было создать напряжение ожидания другого события. С помощью звуков Вагнеру удалось воссоздать приближение Изольды. Партитура была, построена. Вагнером таким образом, что создавалось впечатление торопливости. Атмосфера в спектакле создавалась такой, что зрителю казалось, что он сейчас едва не задохнется. Создавалось впечатление, что вот-вот кто-то должен приехать: От начало Вагнер ведет к большому форте, через фортиссимо и, наконец, атмосфера разряжается: вбегают Изольда.

Этот прием построения действия Вагнером, по свидетельству Мейерхольда, был взят из старо-японского и старо-китайского театра. «Техника этого театра подсказывала Мейерхольду работу над оперой Вагнера, - это техника боится лишних движений, чтобы не отвлечь внимания зрителя от ложных внутренних переживаний, которые можно услышать в паузе, в дрогнувшем голосе, увидеть в слезе заволакивавшей глаза актера»[13]. В каждом драматическом произведении два диалога – один «внешний, необходимый», - это слова, сопровождающие и объясняющие действия, другой – «внутренний» - это тот диалог, который зритель должен услышать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчании, не в монологах, а в музыке пластических движений: «Синтез искусств, положенный Вагнером в основу его реформы музыкальной драмы, Мейерхольд – великий архитектор, живописец, дирижер и режиссер, будет развивать, будет вносить в Театр Буду-

щего все новые творческие инициативы. Но, разумеется, этот синтез не может быть осуществлен без нового актера. Такой певец, как Шаляпин, впервые указал актеру музыкальной драмы единственный путь к исполнению великих произведений написанных Вагнером. Но большинство проглядело в Шаляпине то истинное, что должно считаться идеалом оперного артиста, театральная правда шаляпинского творчества была понята как жизненная правда – показалось, что это натурализм. Это произошло потому что выступление Шаляпина на сцене (в частной опере Мамонтова) совпало с расцветом Московского Художественного Театра»[14].

О том, каких результатов добился Мейерхольд в постановке этой оперы, свидетельствует А. Гладков: «Если бы видели «Тристана и Изольду» в бывшем Мариинском Театре, - говорил Мейерхольд, вы поняли бы, как я продвинулся в оперной режиссуре в «Пиковой даме». Если «Тристана» я поставил почти в математическом совпадении движений и жестов актеров с темпом музыки и тактическом рисунком, то в «Пиковой даме» я добивался ритмической свободы актера внутри большой фразы (как у Шаляпина). Добивался того, чтобы актерский образ, вырастая из музыки, находился бы с ней не в метрически точном, а в контрапунктическом соответствии, варьируя, опережая и отставая, а не следуя ей в унисон. Тут должно быть то же самое, о чем я так часто говорю на репетициях в драме: режиссер должен так хорошо знать пьесу, чтобы иметь право позволить ее забыть»[15].

И в «Пиковой даме» Мейерхольд добился удивительной, редко свойственной музыкальному театру спаянности действия и музыки. Любой музыкальный штрих отражал игру актеров, что соответствовало задуманному режиссером, обострял трагическую ситуацию, « Благодаря тому, что я смотрел на сцену, - вспоминает критик Гвоздев, - я все время слышал оркестр... Оркестр и сцена слились в моем сознании ».[16]

И в «Тристане и Изольде», и в «Пиковой Даме» Мейерхольд придерживался единого принципа: выстраивать действия в спектакле нужно на основе партитуры. Он шел параллельно музыке, точно следуя мелодическому, ритмическому и динамичному рисунку, претворяя его в пластические образы или выстраивая изобразительный ряд спектакля в контрапункте к музыке. В «Пиковой даме» он пошел дальше: сценическое действие дополнил, расширил, обострил с помощью контрастов и противопоставлений, которые давала слушателю музыка.

Отмечая успех постановки Мейерхольдом «Пиковой дамы», нужно подчеркнуть, что слияние действия и музыки в спектакле было настолько органичным, что зрители буквально «видели» партитуру и «слышали» движение. Это удалось благодаря тому, что режиссер полностью доверился музыке Чайковского и не старался дублировать музыкальную партитуру сценическими средствами. Приведем высказывание А. Пиотровского на обсуждении этого спектакля: «Мейерхольд не математически раскрывает музыку, но метрически, здесь музыка должна

влиять на артиста, артист должен находиться в сложном контрапунктическом состоянии с музыкой. Тогда раскрывается богатство музыки, и музыка обогащается сценическими образами. И мы видим прекрасные примеры этого контрапункта». [17]

Зрители, обсуждая спектакль, в прессе, отмечали, что принцип контрапунктического построения оперы имеет особое значение для общей теоретической разработки проблемы музыкально – зрительской композиции. Применяемая «вольность» интерпретации режиссером музыкального материала по существу выводила «Пиковую даму» как бы за рамки режиссерского вмешательства в авторский замысел. Спектакль явился свободной транскрипцией и содержал новые сценические идеи, которые прочно вошли в практику как оперного искусства, так и в целом в практику современного музыкально – драматического театра. Обобщая режиссерские принципы построения Мейерхольдом спектакля «Пиковая дама» мы попытались выявить наиболее характерные и главные принципы, которыми руководствовался Мейерхольд при постановке оперы П. И. Чайковского:

а) создание нового либретто для «Пиковой дамы», целью которого являлось максимальное сближение оперы с повестью А. С. Пушкина;

б) разбивка Мейерхольдом музыкально – драматического материала на эпизоды, (характерный метод работы Мейерхольда и в драматическом спектакле «Ревизор», и ещё в других;

в) переосмысление центральных образов и, как результат, переосмысление всей концепции оперы, с выделением главной темы – безумной страсти Германа к деньгам.

В тех случаях, где Мейерхольду удавалось добиваться слияния музыки и сценического действия в актерский образ, исполнение вырастало из музыки и напряжение на сцене поднималось до самого высокого накала: «Мизансцены в «Пиковой даме», - отмечает критик А. Февральский, - вырастающие из самой музыки, соединяют зрительную впечатляемость с внутренней оправданностью, они помогают четкой передаче мысли». Далее критик, останавливаясь на одной из самых интересных сцен спектакля - в спальне графини, - продолжает: «...композиция действия внешне очень проста. Но секрет заключается в огромной внутренней напряженности игры, в абсолютной точности расчета сложных соотношений сценического движения и музыки»[18]

Само будущее музыкального театра Мейерхольд видел в театре жизненного действия и в тончайших психологических движениях, опирающихся на внутренние пласты жизни героя и ведущих к крупному плану сценического образа. Скрупулезно исследуя эпизод постановки «Пиковая дама», мы видим, что режиссер определяет ритм и темп действия через музыкальные оттенки существования, переводит разговорную речь героев в вокальные регистры с указанием высоты каждой нотной строчки. Убеденность Мейерхольда в неисчерпаемости новых выразительных средств оперного

искусства, умение отобразить главное и сохранить пропорцию между музыкальным и драматическим театром привели Мейерхольда к опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», опере, которой была суждена всемирная слава и признание публики.

Пьеса Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам» привлекала С. Прокофьева своей интересной драматургией, в которой переплетались традиции народного карнавала, театра масок, неповторимой светлой зрелищностью. В этом сочетании С. Прокофьев сохранил многие черты Мейерхольда, а именно: принцип монтажности, контрастную последовательность, использовал много режиссерских ремарок и его указания о многочисленных маршах, массовых танцах, шумах веселящейся толпы, звуках барабанов, труб, криков, возгласов. Все это сыграло немаловажную роль не только в создании оперы С. Прокофьевым, но и в постановке оперы, премьеры которой состоялась в г. Чикаго в 1921 году. Нужно отметить, что Мейерхольда привлекала возможность импровизации актеров, сочетание в спектакле пародии с чертами комического и трагического, философского с клоунадой, пародией, остроты и яркой зрелищности. При создании спектакля Мейерхольд взял за основу сказку Гоцци, но он внес существенные изменения и в структуру самого произведения и в структуру самого произведения. Так, к примеру, опираясь на искусство театра комедии дель арте, Мейерхольд одним из первых возрождает традиции театра представления, привлекает зрителя для активного участия в самом театральном действии. Мы можем

только сожалеть, что работа над этим спектаклем не была закончена и только отрывки были показаны узкому кругу зрителей но, тем не менее, это был еще один шаг вперед в творчестве Мастера, всю жизнь искавшего новые средства выразительности в синтетическом театре.

Возвращаясь к С. Прокофьеву, мы должны отметить, что сам композитор, будучи во многом под влиянием революции в оперном театре Мейерхольда, тем не менее, категорически возражал против целого ряда оперных штампов. Оперное творчество композитора, в частности и его опера «Любовь к трем апельсинам» интересны как пример взаимодействия средств выразительности драматического и музыкального театра, отражающих важную закономерность: невозможности прямого механического перенесения драматургии из области драматического театра в сферу музыкального театра.

В разложении синтеза на составные элементы и одновременной попытке «сложить» их вместе но уже под новым углом зрения, заключалась еще одна идея Мейерхольда в работе над оперным спектаклем. Он также продолжал работу над ритмической организацией спектакля, стремясь выработать гибкий подход к оперному искусству как одной из ветвей театрального искусства. Он пытается соединить принципы консонантного, унисонного построения действия и его прямого соотношения с музыкальной партитурой. Мейерхольд также наметил и применил на практике пути диссонантной контрапунктической организации музыкального мате-

риала, это позволяло углубить содержание спектакля, обнаружить через музыку действие, подтекст, «второй план» и т.д. Он расширяет в опере объем конфликта, корректирует его со временем, приближает его к конкретной социально – исторической ситуации, обогащает постановочное искусство новыми красками, демонстрирует своё нетрадиционное видение на музыкально – драматургической концепции сочинения.

Под влиянием реформ проведенных Мейерхольдом в драматическом и музыкальном театре находилась и оперное искусство Д. Шостаковича. Возник новый тип оперного спектакля, на пример, по повести Гоголя «Нос», также расчерченного на многочисленные эпизоды. Но по сравнению с оперой Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», Шостакович не сумел столь ювелирно объединить музыкальные и сценические средства выразительности, отобрать наиболее существенное из многочисленных приемов и красок режиссерской палитры Мейерхольда. Тем не менее, оперное искусство Шостаковича было рождено под большим влиянием оперных реформ осуществлённых Мейерхольдом.

Д. Шостакович, характеризуя свою работу над оперой «Нос», писал: «Симфонизировал гоголевский текст не в виде абсолютной «чистой» симфонии, а исходя из театральной симфонии, каковую формально представляет собой «Ревизор» в постановке В. Мейерхольда».[19]

До нас дошли воспоминания друга, композитора И. И. Соллертинского, о том, как Мейер-

хольд подобно рассказывал ему, каким новаторским явлением может быть опера «Борис Годунов» Пушкина – Мусорского. Соллертинский вспоминает: «Мейерхольд взбудоражил нас... Ощущение мятежности Пушкина, его бунтарство было у Мейерхольда нерасторжимо с новым сценическим прочтением трагедии. Самого Мейерхольда волновала образная структура произведения, его музыкальная сила, эмоциональность и насыщенность мыслями, которые находили в нем прямой отклик...».[20]

Заслуга Мейерхольда в развитии оперного искусства в том, что он обозначил ряд основополагающих для музыкального искусства проблем. К ним можно отнести: упорядочение времени – пространства в системе режиссерской композиции, соотношение музыкальной и ритмической партитуры спектакля, выявление действенной природы оперного исполнительства, которое в дальнейшем получило развитие в теоретических и практических опытах на современном этапе у Б. Фильзенштейна и Б. А. Покровского. Мейерхольд впервые открыл и использовал драматургическое содержание оперной партитуры, увидев в этом принцип режиссуры, названный впоследствии Б. А. Покровским «музыкальным действенным анализом». Он провозгласил условность как принцип художественной организации спектакля, наиболее близкой природе оперного искусства.

В то же время «условный театр» Мейерхольда следует понимать и как систему художественных приемов, противоречащих театру натурализма или жизненного

правдоподобия, но ни в коем случае не противоречащую реальному толкованию самой действительности.

Мейерхольд обогатил оперную режиссуру целым рядом существенных наблюдений и открытий, среди которых необходимо назвать: следующие: эстетическое направление существования оперного артиста на сцене, музыкальный действительный анализ партитуры, ритмико – пластическую организацию спектакля, проблемы времени – пространства на оперной сцене, принципы статуарной пластичности и действенного пения. Оперные постановки Мейерхольда тяготели к философской обобщенности, отражали в себе видение проблемы, становились тем самым актом не только художественного, но и социального звучания.

В произведениях речитативного, декламационного склада Мейерхольд видел оптимальные возможности для создания синтетической театрально – музыкальной формы, и на протяжении всего творчества старания режиссера были всегда направлены на поиски композитора, который бы создал произведение такого плана. Мейерхольд считал, что за вокально-декламационным стилем – будущее оперного искусства. «Воздействие речитатива в тексте, - писал Мейерхольд, - опрокидывает оперное дело в том смысле, что здесь актер перестает быть певцом, он должен уметь произносить слова так же прекрасно, как и петь...»[21]

На оперном и драматическом материале на протяжении всей своей творческой деятельно-

сти Мейерхольд добивается комплексного воздействия театрального представления, он является одним из основателей синтетического спектакля в театральном искусстве. Сценический контрапункт к музыке дает также возможность Мейерхольду создавать образы и решения, которые как никогда прежде раскрывали бы глубину и драматизм музыки и делали музыкальную партитуру в опере столь заметной (значительной).

Динамичности в спектакле он добивается путем развития действия на разных точках сценической площадки. В оперных и в драматических постановках он использует пластическое движение отдельных персонажей и групп, выстраивая «переливающиеся» мизансцены вслед за движением музыки, подобно тому, как это происходит в балете. У Мейерхольда в спектаклях всегда есть стремление создавать рисунок спектакля (и внешний и внутренний) по законам музыкальных форм, он упорно искал соотношения со всеми другими компонентами театра: пластической, декоративной, световой, музыкальной, словесной и действенной. Он считал возможным и даже необходимым взаимодействие всех этих компонентов, использование средств одного вида в другом при условии строго учета специфики каждого в отдельности.

Другой принцип Мейерхольда - прямое следование партитуре в музыкальном театре, ее музыкальной драматургии, а также создание сценического действия, контрапунктирующего партитуре, но раскрывающего глубинные пласты содержания самой музыки. Он

использовал элементы того и другого принципов в единстве, но чаще предпочитал контрапунктический принцип.

Музыкальность мейерхольдовских спектаклей как в оперных, так и в драматических произведениях заключалась в том, что он рассматривал партитуру спектакля как композицию, выстроенную по законам музыки. На встрече в 1938 году со студентами выпускниками режиссерского факультета он признавался: «Музыка - самое совершенное искусство. Слушая симфонию, не забывайте и театр». Мейерхольд видел тенденцию к сближению музыкального и драматургического театра с постепенным растворением оперы в драматургическом театре, которое должно совершиться в замене оперного вокалиста артистом драматического. Актёры должны обладать искусством музыкального речитатива, умением двигаться, вести действия и само собой профессиональными качествами певца. Мейерхольд также положил начало обучению актеров драматического театра навыками оперного актера. Для сложного синтеза драматического и музыкального искусства Мейерхольду нужны были актеры, владеющие в совершенстве искусством равномерного движения, пластики, балета, пения, акробатики, музыкального речитатива и т.д.

И такие актеры у Мейерхольда в театре были: Ильинский, Райх, Бабанова, Гарин, Мартинсон, Самойлов и т.д. В своих спектаклях Мейерхольд уделял большое внимание осмысленности сценического ритма и самой внутренней ритмичности актера: «Сценический ритм, - писал Мейерхольд, -

вся сущность его в действительной повседневной жизни. Поэтому весь сценический облик актера должен явиться художественной выдумкой, иногда, быть может, опирающейся на реалистическую почву, но, в конечном счете, предстающий в образе, далеко не идентичном тому, что мы видим в жизни».[22]

Вся творческая биография Мейерхольда была полна смелых и неожиданных поисков и экспериментов, один из которых состоял в том, чтобы как можно теснее сблизить актерскую игру, все сценическое движение актера, действие и музыку. Мейерхольд в оперном театре, пытался найти, способ наиболее точной передачи зрителю содержания действия и эмоциональность артиста. Часто посредством музыки он выстраивал всю свою программу, ради актера он убирал рампу, соединял сцену и зал, ставил актера не над зрителем, а рядом с ним, вовлекая его в активное действие, тем самым предоставляя зрителю право прямого участия в событиях происходящих на сцене. Разорвать условность театра, стереть границы между сценой и зрительным залом - один из самых главных принципов в творчестве Мейерхольда. Действительно, с самых первых моментов театрального спектакля зритель принимал в нем самое активное участие, активно вовлекался в действие. Так, например, в «Мистерии Буфф», зритель был героем спектакля, в «Зорях» хор сидел в зале, границы между действующими лицами были почти условными, происходило общее событие, рождался совместный театральный спектакль. Но своеобразие художе-

ственной атмосферы этих спектаклей заключалось в том, что она не существовала отдельно от атмосферы времени и не просто отражала ту атмосферу, а была собственно и атмосферой времени. Об этом пишет и один из известных критиков русского театра - Б. Зингерман: «Наиболее очевидным может быть главное из завоеваний Мейерхольда, - вошедшее в практику мирового театра, - это невиданная активизация зрительного зала, пишет он, прорыв четвертой стены, установление прямого и открытого контакта актера со зрителем, превращение театра в средство массовой организации и пропаганды театрального зрелища, возвращение театра - на новой основе - к традиции народного площадного искусства».[23]

Особое значение придавал Мейерхольд воспитанию актера синтетического театра, который по его требованию должен был владеть всеми элементами театральной техники: «Мы на пороге такого времени, - писал он, - когда это деление на оперного и драматического актера будет вычеркнуто. Тогда произойдет то, что было в старом японском и старом китайском театре. Тогда актер, готовясь к сцене, должен был всего себя приготовить со стороны движения, со стороны голоса, со стороны акробатики, со стороны умения двигаться под оркестр, со стороны делать сальто-мортале и т. д. Таким должен быть и будущий актер. Мы находимся в переходной эпохе. Но поскольку мы являемся авангардом на левом фронте, мы обязаны в будущее заглядывать. Мы - то умрем, но на наших камнях должно быть построено готовое здание. И к это-

му новому зданию мы должны подготовиться».[24]

Основой действия в спектаклях Мейерхольда был ассоциативный монтаж завершенных эпизодов. Правду жизни режиссер хоть и не отвергал, но, нужно признать, она служила лишь средством художественного построения. Спектакли Мейерхольда опирались на сложные ассоциации, сохраняли в себе приемы романтической полифонии, музыкального симфонизма и киномонтажа. На протяжении всей творческой деятельности он расширял и углублял возможности театра, обогащал его новыми свойствами и средствами выразительности других видов искусства (кино, театра, архитектуры) и т. д. Взаимодействие, взаимопроникновение равноправных компонентов спектакля всегда были строго закреплены в ритмической партитуре каждого сценического эпизода всеобщим движением мизансцен. Театр Всеволода Мейерхольда представляет собой сложнейшую партитуру, где разные виды искусства сплетались единой органической связью, где драматическое искусство, хотя и ассимилировалось с другими искусствами, нередко подчиняя их себе, вместе с тем представляло и соло каждой из муз, сохраняя при этом полную индивидуальность. В спектаклях Мейерхольда зрительное и слуховое восприятие сцени-

ческого действия было спаяно единым дыханием художественного образа спектакля. Музыка становилась в его театре органическим компонентом действий, а следовательно, и спектакля в целом.

«Режиссура Мейерхольда, как явление, вошедшее в историю мирового искусства, - пишет Н. Гаршиц, - классична в смысле применения музыки в театре, и может быть классична вообще, благодаря музыке».[25] Спектакль Мейерхольд выстраивал как симфонию, даже когда музыка сводилась в постановке к минимуму. Тут невольная метафора мастера, не простая зависть и ревность режиссера к профессиональной крепости музыкальных построений. Приемы музыкальной драматургии преобразовали драматургию театральную.

Многое на пути симфонизации спектакля было сделано Мейерхольдом. Его опыты, важные для развития театрального искусства, нашли продолжение и в спектаклях современного театра. Это открывает огромные возможности для творчества режиссеров различных индивидуальностей, и различных театральных течений. Сегодня в мировом театре очень широк жанровый диапазон спектаклей, в которых применяется принцип музыкальной симфонии, приближающий организацию спектаклей к конструктивным закономерностям музыкального произведения

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., Художественная литература 1977, стр. 492
2. Герасимов Н.К. *Русская театральная мысль конца XIX-го, начала XX-го века*. Дис... д-ра искусствоведения; 1700.01. Л.,1977, стр. 208
3. Гладков А. К. *Театр: воспоминания и размышления*. Л., Искусство, 1980, стр. 915
4. Данилевич Л. *Наши современник. Творчество Шостаковича*. М: 1965, стр. 34
5. Зингерман Б. *Корифеи советской режиссуры и мировая сцена*. Сб. Вопросы театра, М.,ВТО, 1970, стр.102
6. Каплан Э. Н. *Жизнь в музыкальном театре*. Л., Музыка, 1969, стр. 82, (220с)
7. Красовский Ю. М. *Некоторые проблемы педагогики В.Э. Мейерхольда 1905 – 1907 г.г.* Л., ЛГИТМИК, 1981, стр. 21
8. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Беседы. Письма. Речи*. Ч.П.М., Искусство, 1968, стр. 70
9. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч.П.М., Искусство, 1968, стр. 145
10. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч. П.М., Искусство,1978, стр.148
11. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч. М., Искусство, 1968, стр. 147
12. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч.П.М., Искусство,1968, стр. 144
13. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч.П.М., Искусство, 1968, стр. 125
14. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч.П, М, Искусство, стр. 72
15. Мейерхольд, Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. М., Искусство, 1968, стр. 21
16. Правда, 26/IV.1925 года.
17. Февральский А., *Мейерхольд и Прокофьев* // Статьи и материалы. М., 1965. стр. 103
18. Руднева Л. *Поиски и открытия* // Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда. М., ВТО,1978, стр. 406
19. *Станиславский К.С. – реформатор оперного искусства*. М. Музыка, 1985, стр. 25
20. *Станиславский К.С. – реформатор оперного искусства*. М., Музыка, 1985, стр. 58
21. *Стенографический отчет об обсуждении спектакля «Пиковая дама»*. Фонд 336. оп. I, ед. хр. 367. стр. 56ЦГАЛИ
22. *Стенографический отчет об обсуждении спектакля «Пиковая дама»*. Фонд 998 оп. I, ед.хр. стр. 367, ЦГАЛИ
23. Акимов А *Тарусские страницы*. Киев, Искусство, 1961, ст. 306.
24. Таршисс Н. А. *Музыка спектакля*, Л., Искусство, 1978, стр. 53
25. Февральский А. *Новая «Пиковая дама»*. Литературная газета, 1935 г., 10 февраля
26. Фокин М. М. *Против течения*. М., Искусство, 1981, стр. 988, (510с)

Iunie, 2007

