



МУЗЫКА В СПЕКТАКЛЯХ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА В ГОСТИМЕ В ДВАДЦАТЫЕ И ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ ДВАДЦАТОГО СТОЛЕТИЯ

MUSIC IN THE PLAYS OF V.A. MEYERHOLD IN THE 20'S AND 30'S OF THE
XXth CENTURY

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

*The performances, that V.A. Meyerhold made after Gogol's *Ревизор*, were staged on Liszt's and Chopin's music, only several scenes were accompanied by a jazz-band. In the play *Учитель Бубус*, the stage-director introduced elements of melodic declamations, ballet and dumb show. In general, the base and manner of the scenic creation depended on sounds.*

*The elements of musical arrangements of this play found their evolution later in *Лес* by Ostrovsky, *Горе от ума* by Griboedov, and *Дама с камельями* by Al. Dumas the son. These performances ended up with a great scenic symphony, which could only interest the audience.*

*During the staging of *Ревизор*, Meyerhold was to solve a problem: to perform a present day play to clean it from chrestomathy, to build a more interesting form, which was very characteristic of Meyerhold and his theatre, at that moment. That is why commenting on these works became very hard.*

But we might state two basic elements of the musical design of this stage show

- *The symphony of the action*
- *Performance design*

All the elements used by Meyerhold, in his staging, led to the creation of a dramatic editing with complicated, increased rhythmic organization.

*During this work, he mentioned that music was not a musical and emotional amplifier of the action. *Ревизор* was not an exception, because in this performance all actions were calculated.*

Проблему взаимосвязи музыки и действия в драматическом спектакле на примере спектаклей В.Э. Мейерхольда мы будем рассматривать с учетом выразительной природы музыки, ее специфики как одного из видов искусств. Материалом для исследования послужила творческая деятельность ГОСТИМа (Государственного театра имени В.Э. Мейерхольда).

Музыка, - считал Мейерхольд - это ведь не только симфо-

нические концерты или опера; музыка всегда с нами: дома, на улицах, ночью. Послушайте тишину и вы услышите ее, услышите изумительную кантату о покое и радости или мятеже и страдании; послушайте и посмотрите внимательно, что происходит на улице, когда проходит с песней рота солдат. Прохожие бессознательно объединяются в общем движении: в разных ритмических рисунках, но в общем ритме песни, музыки. Какое

удовольствие слушать, как поют птицы, как в деревне перекликаются петухи под аккомпанемент кудахтающих куриц! Какой ритм жизни в перекличке паровозных гудков, в перекличке заводов, в цокоте копыт конницы. Везде музыка. Во всем слышишь музыку. Пушкинские стихи-музыка. Гоголевская проза - музыка... Музыка - это организация, порядок, гармония порядка. Если хаос улицы мгновенно преобразуется в изумительную стройность, когда по мостовой идут солдаты, идут и поют свою песню, то каким же чудесным становится действие на сцене, развивающееся в порядке и по закону Музыка». [1]

Мейерхольд интересовала возможность максимального соединения текста с музыкой. Мейерхольд один из первых обнаружил внутреннюю музыку чеховских пьес, в частности “Вишневого сада”, организующее начало ее музыкальных образов. «Ваша пьеса, - писал Мейерхольд Чехову, - абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом, прежде всего.» [2]

Великий реформатор русского театра XX века считал, что драматический театр должен быть внутренне музыкален, а сама музыка должна звучать даже тогда, когда ее нет внутри актера. Когда же музыка в его спектаклях давала фон, на котором разворачивалось действие, она тем самым отражала и усиливала определенную мысль, акцент, эмоцию, которая шла через актеров.

Одной из главных задач, которая стояла перед актерами ГОСТИМА, было максимально пластическое раскрытие характе-

ров и психологического состояния действующих лиц драматических столкновений. Это, видимо, и определило особенности режиссерского почерка. В.С. Мейерхольда: скульптурность мизансцен, выпуклость, подчеркнутость. В работе над словом Мейерхольд, как и другой его соотечественник А. Таиров, придавал большое значение мелодии речи, ее ритму, раскрытию подтекстов, “внутреннего течения”; он выстраивал речь актера, музыкально, при этом виртуозно выстраивал мизансцены в динамике и всевозможных ракурсах:

Ритмическое развитие спектаклей в ГОСТИМе подчеркивало динамику развития пьесы. Через мелодику речи актеры передавали мысль, особенности поступков персонажей.

Мейерхольд отмечал: «У каждой фразы есть своя мелодия и свой тембр. Можно подобрать такую мелодию, что она будет абсолютно не соответствовать тому, какое содержание вложено в эту фразу. Когда вы подберете неправильную мелодию, - замечал Мейерхольд, - фраза зазвучит неискренне, то есть просто неправильно. Теперь тембр: вы можете выбрать верную мелодию, но придать неверный тембр голосу, тогда получается фальшь, то есть получается неискренность. Искренность получается, когда верно стембрируете... Когда верна мелодия? Веселая фраза стремится в высоту, трагическая же фраза имеет тяготение мелодии вниз. В отношении тембра - веселая фраза стремится к подъему, она очень прозрачна, очень светла, фраза же стремится к трагическому содержанию, как будто на инструмент

надевается сурдина, этим придается большая заглушенность, и притом, что мелодия тяготеет вниз, она вуалируется.».[3]

Видимо исходя из таких требований к искусству актера, Мейерхольду в театре был необходим оркестр отличающийся высоким профессионализмом, который не только сопровождал бы драматические спектакли, а смог бы и самостоятельно рождать во время действия новые яркие ассоциации. Мейерхольд мечтал о Театре будущего, где сцена была бы технически оснащена в совершенстве, рождая тем самым новую сценическую клавиатуру выраженную через свет-цвет-музыку-звук. На современном этапе в русском театре есть всего лишь...две столь технически оснащенные, как мечтал Мейерхольд, сцены на всю страну: это МХАТ, сцена в проезде Художественного театра и сцена театра драмы и комедии на Таганке.

Придавая огромное значение музыке в своих спектаклях, Мейерхольд начинает привлекать к работе талантливых композиторов, поэтов, драматургов рассчитывая в совместном творчестве найти новые пути дальнейшего развития драматического искусства. Чаще всего в спектаклях мастеров русского театра музыка создавалась непосредственно в процессе репетиций. Рождалась особая музыка, которая предназначалась специально для театрального спектакля. Интересно высказывание В.Я. Щербалина о работе с В.Э. Мейерхольдом: «С конца двадцатых годов, - пишет Щербалин,- я начал писать музыку для драматических спектаклей. Писал много для разных театров, и с увлечением. Особенно

интересно и поучительно было работать с В.Э.Мейерхольдом. Он придавал серьезное значение музыке, как активному компоненту действия. Деятельность в этом жанре помогла мне ощутить законы театра, воспитывала чутье музыкально сценического эффекта...».[4]

Опираясь в нашем исследовании на конкретные примеры из драматических спектаклей и опер, поставленных В.С. Мейерхольдом, изучив многочисленные воспоминания, высказывания, письма, документы, режиссерские экспликации этого режиссера, попытаемся выявить главные принципы и его творчества, принципы, использования музыки в драматическом спектакле, принципы, которые, на наш взгляд сохранили не только теоретическую значимость, но и являются как нельзя современными для развития сегодняшнего театрального искусства, основанного на синтезе многих искусств, главной из которых после драматургии и сценического искусства является м у з ы к а.

На рубеже XIX/XX веков сама жизнь требовала коренных перемен на драматической сцене как в драматургии, так и в сценическом искусстве. И такие перемены принесла с собой новая драма /Чехов, Горький, Л.Андреев, Ибсен и др./, в которой логика сюжета и самоценность поступка уступили место "алогизму" чувства и спонтанной силе переживаний. То, что обычно было при старом театре на втором плане, вышло на первый, стало управлять действием героя на сцене. Об этом писал известный театровед Б.И. Зингерман: «Если с традиционной точки

зрения различались античная трагедия как общая необходимость в трагедии и ренессансная трагедия, которая тяготела к индивидуальному началу, то трагизм повседневной жизни, открытый новой драмой, заключался постоянно действующем и глубоко осознанным конфликте между развитым индивидуальным началом и объективной необходимостью. Этот конфликт, конечно, свидетельствовал о кризисе буржуазного общества. Наиболее проницательные из критиков начала века заметили, что если в старом театре говорилось о трагедии в жизни, то в новом - о трагедии самой жизни.

История театральной культуры того периода ее, плюсы и минусы сформировались на основе использования средств и традиций мирового театра, начиная с античного, комедии дель арте, японского театра. “Но” и “Кабуки”; пантомима, танец, музыка по существу были программой театрального синкретизма. Тем не менее, эстетика нового театра требовала мобилизации не только всего фонда театрально-художественной культуры, но и поиска новых форм в театральном мире. Требовались новые реформы в театре, которые подняли бы искусство на новый исторический виток». [5]

Становление и утверждение Мейерхольда, как одного из самых крупных деятелей театра XX века, совпало по времени с большими социальными сдвигами, революционным подъемом, преобразованиями всего общества в результате революции. Для русского театра это был один из наиболее интересных периодов, время радикальных перемен, когда парал-

лельно развивались, взаимно влияя и обогащая друг друга, различные театральные течения. Можно назвать такие имена в театральном мире как Станиславский, Немирович-Данченко во МХАТЕ, Вахтангов в третьей студии, Марджанов и Таиров сначала в Свободном, затем в Камерном театре, Мейерхольд в его студиях, а затем в театре РСФСР и ГОСТИМ. Эти имена свидетельствуют о богатстве палитры русского театра.

С первых его спектаклей одним из важных компонентов в театральной системе Мейерхольда, стала музыка, живой интерес к которой был обусловлен богатой одаренностью режиссера в этой области, а также и эстетикой символизма, но главным все же было осознание музыкального начала как одного из наиболее сильных драматических факторов театра вообще, а условного в частности.

Музыка была использована Мейерхольдом в системе условного театра «не как момент иллюстративный или аккомпанирующий, а как ритмическая основа пластического движения». [6]

Зрители требуют от театра, чтобы в нем действовали все элементы, характерные для античных времен. В театре всегда нужно было созвучие музыки с действием.

Значительное влияние на формирование эстетической платформы Мейерхольда оказали традиции японского театра “Но” и “Кабуки”.

Так, в спектаклях театра “Но” все было подчинено друг другу.

Но прежде всего в спектаклях Мейерхольда преобладала музыка, а значительная часть текста

произносилась солистами в хоре, сопровождаемая маленьким оркестром, состоящим из флейты и двух барабанов. Нужно отметить, что оркестр также находился на сцене, что еще больше подчеркивало его слияние с происходящим. В спектаклях театра “Но” также присутствовала и хореография. Кульминационные моменты в спектакле выражаются танцем главного героя, исполняемым в сопровождении музыкального оркестра и пения хора. В спектаклях театра “Но” присутствует обычная разговорная речь, пение, ритмизированная проза, стихи.

Мы охарактеризовали театральную эстетику японского театра “Но” элемент который встречаем в творчестве Мейерхольда.

Из музыкального искусства Мейерхольд взял применение организационно полифонического принципа. Часто также Мейерхольд создавал особую полифонию в действиях персонажей с введением большого числа немых действующих лиц, поведение которых уподоблялось музыкально имитационному развитию своего рода полифонических подголосков в драматическом действии.

Все эти основные принципы “музыкального реализма” дают нам возможность рассматривать творчество Мейерхольда как стремление сблизить музыкальное и драматическое искусство, говорят о точном ощущении сходства многих форм сценического и музыкального искусства.

Мейерхольд отмечал: «Когда мы изучаем музыкальные формы, то видим много общего с тем, как строится драматический материал. Понимание этого придает

особую стройность, особую организацию, умение рубить целое на части и объединять их в единстве».[7]

«Признать за музыкой право открывать внутренний смысл произведения, оставляя вне поля зрения подробности и мелочи быта... Музыка, определяющая время всего происходящего на сцене, дает ритм, не имеющий ничего общего с повседневностью. Жизнь музыки - не жизнь повседневной действительности. Жизнь не такая, как она есть, не такая, какой должна быть, а как она представляется в лилиных.».[8] Это одно из последних изречение Чехова, которое Мейерхольд любил повторять на репетициях.

В своем творчестве Мейерхольд также опирался и на опыты обучения драматических актеров прошлого мастерству ритмики и музыкального речитатива. Понимая музыкальность актёра в самом широком смысле слова (сюда входит тембр, голос, умение владеть его динамикой, способность к сложной ритмической декламации, музыкальному речитативу и т.д.) Мейерхольд в первой студии совместно с композитором М.Гнесиным стремился развить и расширить возможности драматического актера, следовательно, и раздвинуть рамки самого драматического театра. Мейерхольд изучал также культуру стран Ближнего Востока, Итальянского театра XVI-XVIII веков, проявлял глубокий интерес к истории итальянской комедии масок. От народного, площадного театра в творчество Мейерхольда приходит гротеск, от итальянского театра, комеди дель арте возрождение нового по своей форме те-

атра, зрелища и представления. (Видимо, отсюда и активное привлечение в действие спектакля зрителя как одного из активных компонентов спектакля).

Опираясь на принципы актерской игры, игры импровизации, на искусство владения выразительностью движения физического аппарата, пластики и ритма, стремительной реакции на все события, происходящие на сцене, Мейерхольд видел развитие своего театра в стиле подчеркнутого гротеска, преувеличенной пародии.

Мейерхольд также выстраивал драматический спектакль по принципу музыкальной симфонии, выделяя при этом в каждом поставленном спектакле определенную главную тему, передавая с помощью всевозможных выразительных средств атмосферу, настрой на определенные акценты, которые часто подчеркивались музыкой шумовым и музыкально-световым оформлением. Тем самым Мейерхольд старался каждым своим спектаклем как бы сблизить два, казалось, разных и в то же время близких по своей форме древние искусства - музыку и драму.

Взяв при этом за основу в своей практике подчинение сценического действия строгому темпоритму, динамике музыкального оформления, Мейерхольд изменил и саму технику актерской игры. Придавал ей более условный характер, развивая у "своих" актеров определенные навыки сценической ритмо-речи, сочетающей в себе сам драматический текст, актерскую игру, сценическое действие с спрессованным ритмичным пульсом драматического спектакля.

Но помимо сравнении: «спектакль - это не что иное, как музыкальная симфония», - Мейерхольд привносит в свои спектакли и другие особенности (элементы) музыкального искусства, порою отождествляя (сравнивая) контрасты актерской игры с контрастами музыкальных тем в симфонии или в оперном искусстве. Принцип обобщенности, встречаемый в музыкальных произведениях, характеризуется в спектаклях Мейерхольда созданием укрупненных образов - масок, отражающих определенное время, идею, мысль.

Само театральное действие Мейерхольд стремился поднять до уровня самой напряженной точки симфонии в музыке, при этом жертвуя порой сценической драматургией, разбивая по своему усмотрению динамику драматургического действия. При всей положительной стороне этих поисков, нужно отметить и их минусы. Все это привело к тому, что Мейерхольд относился к драматургии как к своему рода сырью для создания своих сценических полотен.

Тем не менее, почти во всех своих спектаклях Мейерхольд оставался верен самому себе и своим творческим принципам. Сценическое действие фокусировалось на непрерывности внутреннего диалога, данного в подтексте, в музыке, человеческих движениях, а внешний образ спектакля чаще всего оказывался в прямой зависимости от умения комбинировать разнообразные театральные компоненты и подчинить их общему тону, единой атмосфере действия.

В практике Мейерхольда встречается и принцип неподвижного театра, тесно связанного с

проблемой времени - пространства (особенно это мы наблюдаем в оперных спектаклях, поставленных Мейерхольдом); этот сценический прием, названный еще и приемом барельефа, найдет себя в спектаклях, где мастер будет искать сочетания пластической партитуры с музыкальной.

Идея приближения к синтетическому театру, соединение различных видов искусства ради создания подлинно художественного произведения привели Мейерхольда к постановке “Смерти Тентажиля” по Метерлингу осуществленной в студии на Поварской. Спектакль, где он впервые использовал музыку более широко, не только как музыкальный фон или оформление, но и выделяя ей одно из важнейших мест в спектакле наряду со словом, актерским искусством, сценографией, цветом и светом.

Перед И.Сацем, композитором спектакля, была поставлена задача: посредством музыки не только создать на сцене атмосферу приближающейся смерти, но и предопределить музыкой ритм пьесы, определенный эмоциональный настрой, а также при помощи оркестра и хоровых средств “стилизовать” вой ветра, эхо, шум прибоя и т.д. Вместе с Сацем Мейерхольд придал музыке новое звучание, когда звук как бы потерял свою материальность, приобретая взамен эффект таинственности. К примеру, использовал различные приемы применения оркестровых тарелок и гонгов, присоединял к хору шуршание брезента.

Р.М.Глиер писал: «... кто бывал на репетициях “Тентажиля”, тот помнит жуткую красоту как

самой музыки, сливающейся в одно целое с драмой и декорациями, так и необычное звучание, впервые найденное Сацем». [9]

Музыка в “Смерти Тентажиля” так удачно входила в спектакль, создавая, то неповторимое “метерлинковское” настроение, к которому в своих постановочных решениях стремились Мейерхольд и Сац. Эта первая совместная работа Мейерхольда и Саца в дальнейшем повлияла на творчество обоих.

Музыка в спектакле “Смерть Тентажиля” давала абстрактные импульсы актеру, вносила строгую упорядочность в действие, ритмизировала его, а главное, поднимала пластический образ над обыденной действительностью. Одно из главных свойств музыки в этом спектакле, отличающей ее функции от функций других театров заключалось в том, что здесь музыка переводила житейскую прозу в поэтическую реальность, открывала дорогу обобщению, что было неподвластно театру, копирующему только жизнь. Абстрагируя зрителя от конкретной жизненной реальности, музыка брала на себя роль поэтического символа.

В “Смерти Тентажиля” мы встречаем еще одно новшество в творчестве Мейерхольда. Помимо музыкальной партитуры, разработанной совместно с Сацем, Мейерхольдом была до подробностей разработана пластическая партитура, в которой исполнители при помощи движений тела реагировали на разделенные голоса или на другие искусственные эффекты. Замедленным движением на сцене Мейерхольд подчеркивал тревож-

ную настороженность метерлинковской драмы. Иногда действие на сцене и вовсе останавливалось, заставляя актеров в статичных мизансценах на фоне живописного задника. Многие находки Мейерхольда в этом спектакле как бы подготавливали дорогу к другим вершинам театрального олимпа, он искал такой промежуточный синтетический жанр, с помощью которого смог бы в дальнейшем продолжить поиски в области как драматического, так и музыкального театра.

«Для меня, - пишет Мейерхольд, - было личной драмой то, что Станиславский закрыл в 1905 году студию на Поварской, но, в сущности, он был прав. По свойственным мне торопливости и безоглядности я стремился там соединить в одно целое самые разнородные элементы: символическую драматургию, художников - стилизаторов и актерскую молодежь, воспитанную на школе раннего художественного театра. Какими бы ни были задачи, это все вместе не соединилось, грубо говоря, напоминало басню “Лебедь, Рак и Щука”...».[10]

Первая работа В.Мейерхольда “Смерть Тентажиля” в 1905 году была по преимуществу режиссурой “звуковой” и “пластической”.

Опыт, накопленный в спектаклях студии на Поварской, заставит Мейерхольда задуматься о роли музыки как некоего объединяющего в единую логику развития компонентов театрального зрелища.

В другом спектакле “Сестра Беатриса”, поставленном в театре на Офицерской совместно с

великой русской актрисой В.Ф. Комиссаржевской в Петрограде в 1906 году, Мейерхольд впервые использовал хоровую духовную музыку. Как известно, впоследствии хор Архангельского прозвучит у Мейерхольда и в “Маскараде”.

В 1908 году совместно с М.Ф.Гнесиным Мейерхольд организует - другую драматическую студию - на Жуковской. Нужно отметить, что это была больше чем учебной студией. С первых занятий работа здесь велась по развитию у исполнителей вокала, пластики, сценического движения, танца, умения импровизировать на сцене, акробатики, совершенства своего тела. Во время этюдов и драматических отрывков музыка становилась, на ряду с перечисленных ранее сценических выразителей, организатором сценического действия наряду с другими средствами создающими сценическую выразительность.

Кроме этого в этюдах и отрывках, исполняемые студийцами, широко использовались различные театральные шумы, эффекты, звон разбитого стекла, звон колоколов, шум поезда, ветра, дождя, палочные удары, нарочито громкие оплеухи, гомерический хохот и т.д. Нужно только отметить что все эти звуки на сцене звучали в четкой последовательности, подчиняясь ритму и актерской игре на сцене. Чередование на сцене (впрочем, как и в жизни) трагического и комического, смешного и ужасного, кошмара и клоунады, фа также другие приемы рожденные в студии на Жуковской, найдут применение в театральных спектаклях поставленных в дальнейшем Мейерхольдом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н. *Мейерхольд*. Т.1, Л., 1929, с. 297.
2. *Выступление Мейерхольда перед участниками художественной самодеятельности, 1932* // Материалы Центрального театрального музея им. А.Вахрушина
3. Зингерман Б.И. *Очерки истории драмы XX века*. М. Наука, 1979, СЛ9.
4. Илья Сац, *Воспоминания современников*. М. Искусство, 1868. С.192.
5. Каплан Э.Н. *Жизнь в музыкальном театре*, М., Музыка, 1969, Сб. 5
6. Мейерхольд В.Э. *В записки А.К.Гладкова* // *Новый Мир*, 1961. №8, Стр.27.
7. Мейерхольд В.Э., *Переписка*. М., 1976, С. 45
8. Там же
9. Мейерхольд В, Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч.11, М. 1968, с. 76.
10. *Творческое наследие Мейерхольда*. М. ВТО.1978, С.306

Маи, 2007

