



В. Мейерхольд - 1995 - № 1 - С. 21

В. МЕЙЕРХОЛЬД: "Может быть, мы повесим здесь трапеции и постараемся заставить наших акробатов так работать, чтобы вся сущность нашего революционного театра через тело акробата напоминала нам, что мы веселимся, потому что мы боремся".

УБЕЖДЕННОСТЬ великого реформатора театра, что через тело акробата можно передать на сцене революционный дух эпохи, в 20-е годы разделяли многие режиссеры-новаторы. С.Радлов, С.Эйзенштейн, Ю.Анненков, Г.Козинцев, Л.Трауберг... Они решительно выступали против эстетики натуралистического театра, против рабской имитации жизни на сцене, против грубого внешнего правдоподобия и идеалистического психологизма образов.

Артисты цирка работают на манеже с настоящими аппаратами: проволока, трапеция, канат, турник, велосипед, столы, стулья и другие предметы реквизита. Работают по-настоящему, часто рискуя жизнью. Они работают так, как работают на заводе на станках и у машин. Тогда говорили, что "вдохновение в цирке - мозолистое вдохновение". А известный критик И.Соколов утверждал: "Циркач - это тейлоризированный актер. Он работает по принципу НОТа: минимум движения - максимум действия".

Мейерхольда цирк привлекал прежде всего своей художественной стороной: романтичностью образов, праздничностью и сказочной фантастикой представлений. Этот ореол - сказочности и фантастики - цирковое представление обретает благодаря качествам художественного языка цирка - трюка. Мейерхольд в цирковом трюке видел яркую сценическую гиперболу, в которой воедино сплелись фантастика и жизнь, художественный вымысел и реальное мастерство артиста. С другой стороны, именно благодаря универсальному характеру трюка в фантастическом и сказочном мире цирка раскрываются черты реальной жизни.

Еще одно обстоятельство сближало В.Мейерхольда с искусством цирка. В борьбе за новый зрелищный театр он приходил к обоснованию метода театральной условности, в достижении которого заметная роль отводилась использованию в действии самых разнообразных и неожиданных средств выразительности, в том числе и циркового трюка. Будущий театр представляется ему в образе Театра-Балагана. Центральное место в таком театре занимает "искусство лицедея-виртуоза совершенной актерской техники". "Не в том ли искусство человека на сцене, - говорил Всеволод Эмильевич, - чтобы, сбросив с себя покровы окружающей среды, умело выбрать маску, декоративный наряд и шеголять перед публикой блеском техники - то танцора, то интригана, как на маскарадном балу, то простака старорусской комедии, то жонглера?"

Великолепным образцом актерской техники В.Мейерхольд считал искусство странствующих артистов итальянской комедии масок. Их игра изобилвала всевозможными акробатическими прыжками, веселыми драками, чудесными превращениями на глазах у публики, приемами грубой буффонады и блеском импровизации.

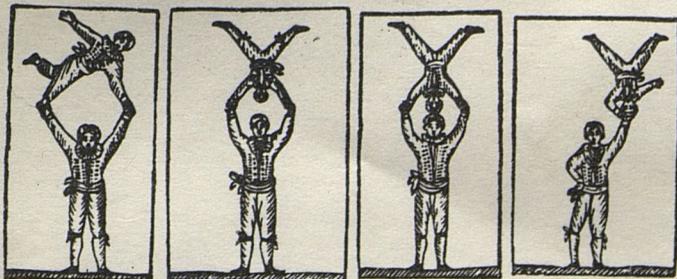
В.Мейерхольд и многие другие режиссеры тех лет нередко прибегали к помощи цирковых артистов. Им поручали играть в драматических спектаклях роли, связанные с исполнением сложных акробатических или эквилибристических трюков. В.Мейерхольд по рекомендации В.Маяковского на роль одного из черт в спектакле "Мистерия-буфф" пригласил популярного циркового клоуна-прыгуна Виталия Лазаренко.

По ходу действия спектакля Лазаренко-черт вместе с другими чертями пел, танцевал, исполнял акробатические прыжки, выгодно отличаясь от остальных выразительной пластикой тела и отменным чувством ритма. В.Мейерхольд во время репетиций спектакля нередко обращал внимание артистов труппы на эти замечательные качества циркового клоуна. Он говорил им: "Вот такой актер нужен театру - с таким чувством ритма, с такой пластикой тела!" А В.Маяковский, которого также восхищали трюки Лазаренко-черта, после премьеры благодарно жал ему руку со словами: "Чертовски хорошо!"

Если работа В.Лазаренко в театре Мейерхольда ограничилась лишь участием в одном спектакле, то на сцене Петроградского театра "Новая комедия" С.Радлова в течение продолжительного времени выступали известные цирковые наездники-акробаты А.Серж, Г. Дельвари и японский жонглер Такашима. Они даже входили в состав труппы.

Однако среди режиссеров, считавших тогда необходимым лечить театр цирком, было немало и таких, которые вопреки смыслу переносили действие драматических спектаклей демонстрацией цирковых номеров. Например, совершенно утратила свое содержание, идею пьесы А.Н.Островского "На всякого мудреца довольно простоты" в постановке С.Эйзенштейна на сцене Первого рабочего театра Московского Пролеткульта. Ученик Мейерхольда решал эту классическую пьесу как от-

CIRQUE GYMNASIQUE in der Weigenschen Reitbahn



Клоунынский париж Аркашки Счастливцева

CIRCUS GYMNASTICUS.



NEUTRA. Mit Bewilligung der hohen k. k. Landesstelle... heute mit einer großen Vorstellung in der edlen Reitkunst probieren wir.

Der Schauplatz ist beim goldenen Fische... Täglich werden fünf Vorstellungen abgehalten, jedoch keine Vorstellungen abends.

кровенно политическую буффонаду. Привычное драматургическое действие было заменено "монтажом аттракционов". А очень важные для раскрытия содержания пьесы диалоги актеры произносили, передвигаясь по проволоке, как цирковые эквилибристы.

В 1922 году на сцене театра ФЭКСа была осуществлена постановка комедии Гоголя "Женитьба", представляющая собой нагромождение цирковых номеров, чередовавшихся с репликами, произносимыми актерами на украинском языке.

В.Мейерхольд решительно выступал против подобного рода трюкачества, которое он самокритично назвал "мейерхольдовщиной". Он говорил: "Думают, что монолог "Быть или не быть" надо читать так: сделать салто-мортале, потом несколько фраз сказать, потом лечь посередине сцены, походить на четырех ногах, как медведь, потом встать и читать дальше!" И резюмировал: "Я считаю, что акробатика, как тренинг, обязательна, но нельзя сам тренинг переносить на сцену и показывать как какую-то деталь мизансцены".

Ошибка С.Эйзенштейна, по мнению В.Мейерхольда, заключалась в том, что тот экспериментировал на зрителе и тем самым дискредитировал художественное начало в театре. Определенные ошибки Мейерхольд видел и у себя. К их числу он относил зеленый клоунынский парик Аркашки Счастливцева в "Лесе" Островского, от которого впоследствии сам отказался.

Влияние эстетики цирка на творчество Мейерхольда и его сторонников выразилось не только в использовании в сценическом действии приемов акробатики, экцентрики, буффонады, жонглирования... Проявлялось оно также в стремлении разрушить традиционную сценическую коробку и создать вместо нее такое сценическое пространство, которое способствовало бы более тесному контакту актеров со зрителями. Мейерхольд считал, что публика в театре так же, как в цирке, должна принимать активное участие в спектакле. В.Мейерхольд очень часто переносил действие на авансцену и в зрительный зал. Он также требовал, чтобы в зрительном зале постоянно горел яркий свет и актеры могли видеть выражение лиц зрителей. Видя улыбки публики, актеры начинают "любоваться собой, как перед зеркалом", - говорил В.Мейерхольд.

В цирке есть прием, который профессионалы называют словом "подсадка". Происходит это, когда артист под видом зрителя "неожиданно" выходит в манеж и включается в работу того или иного циркового номера. Делается это для усиления зрительского интереса к выступлению и внесения в действие комического элемента.

Подобный прием использует В.Мейерхольд в постановке пьесы "Последний решительный" В.Вишневого. В прологе к спектаклю из зрительного зала на сцену неожиданно врываются краснофлотцы. Они прогоняют со сцены балетных матросиков и сами начинают разыгрывать пьесу.

Но бывало и так, когда отдельные художественные приемы и находки В.Мейерхольда с театральной сцены переносились на цирковую манеж. В спектакле "Лес" по пьесе А.Н.Островского в сцене объяснения Петра с Ахсией Мейерхольд заставил артистов кататься на настоящих "Гигантских шагах". На манеже цирка эта популярная народная игра появилась в 1944 году. Знаменитые русские артисты Павловы тогда впервые использовали "Гигантские шаги" в качестве реквизита в акробатическом номере.

Увы, не все понимали эстетическую природу циркового искусства. Одно время в манеж ринулись внешне правдоподобные шахтеры, красноармейцы, колхозники, летчики, монтеры, комсомольцы и даже беспризорники. Но что они делали на манеже? По-прежнему ходили на руках, стояли на голове, балансировали на канате, жонглировали, прыгали, показывали фокусы... Традиционная работа, исполняемая артистами, вступала в резкое противоречие с их внешним обликом.

В.Мейерхольд одним из первых осудил подобное реформаторство в цирке: "Цирк не должен перестраиваться по чужой указке. Реформа должна сложиться внутри цирка усилиями самих цирковых артистов, ибо театра-цирка нет и его не должно быть, а есть и должны быть каждый сам по себе: и цирк, и театр... Если современному театру надо напитываться элементами акробатики, отсюда вовсе не следует, что надо сливать представления цирка и театра в зрелище нового типа, в зрелище фореттеровского театра-цирка".

...Мейерхольд знал искусство мастеров арены не только в теории. Валентин Плутчек вспоминал, как однажды он и Александр Гладков прогуливались по фойе театра вместе с Всеволодом Эмильевичем. Последний увлеченно рассказывал им о чем-то очень интересном. Мастер курил. Докурив папиросу, он неожиданно "прицелился и щелчком послал ее в урну - окуроч, описав красивую дугу, попал прямо туда. Мейерхольд был артистичен в каждое мгновение и это проделал столь же артистично".

Виктор КОШКИН