

Н. И. Лесакова

**Пограничность искусств в творчестве Вс. Мейерхольда**

В статье доказывается, что в творчестве режиссера Вс. Э. Мейерхольда обнаруживается пограничность музыкального и драматического искусств. Сопредельность, смежность двух видов искусств выступают проявлением оригинального творческого метода Мастера, его режиссерской оптикой. Одним из первых русских драматических режиссеров, ощутившим потребность в содержательном контакте музыки с действием, стал К. С. Станиславский. В его постановках роль музыки заключалась не только в эмоциональном соответствии действию. Неординарное применение музыки в спектакле «Снегурочка» оставило неизгладимый след в душе Мейерхольда, молодого актера Художественного театра. Музыка у Мейерхольда, режиссера драматического театра, займет особое место в «табели о рангах» выразительных средств театра. В статье дается как исторический ракурс проблемы, так и аналитическое осмысление ее на примере спектакля Мейерхольда «Дама с камелиями». Режиссер смотрел на драматический театр глазами музыканта, спектакль «Дама с камелиями» волей Мастера превратился в стройную симфоническую партитуру. Мейерхольд, постановщик оперных спектаклей, создал систему нового построения оперы, определив ее как «музыкальную драму». Открытия режиссера – достояние мирового театра, как драматического, так и музыкального.

Ключевые слова: искусство, пограничность, Мейерхольд, драматический спектакль, режиссер, музыка, синтез искусств, жанр, структура спектакля, режиссерская концепция.

N. I. Lesakova

**The Borderline of Arts in Vsevolod Meyerhold's Works**

The article aims to prove that in Vsevolod Meyerhold's art the borderline between Music and Drama Art can be found. Contiguity, adjacency of these two art forms are manifestation of Meyerhold's original creative method, the director's ocular.

Constantine Stanislavsky was one of the first Russian directors, who felt the need for a meaningful contact between music and action. The role of music in his performances was not only to keep up with the emotional attitude of acting. Stanislavsky's extraordinary usage of music in his «Snow Maiden» left an indelible mark on the soul of the young actor of the Art Theatre Meyerhold. When Meyerhold became a director, he put the music on a special place in his «Table of Ranks» of expressive means. The article revises the director's attitude to music not only from historical perspective, but also on the analysis of Meyerhold's «The Lady of the Camellias». The director looked at the Drama Theatre through the eyes of the musician; with Master's will «The Lady of the Camellias» became a metaphorical symphony score. As a director of Opera performances, Meyerhold developed the system of constructing a new kind of Opera, defining it as «Musical Drama». Director's discoveries are property of the global theater as Drama and Musical ones.

Keywords: art, a dramatic play, a director, Vsevolod Meyerhold, music, synthesis of arts, a genre, a play structure, a director's concept.

Драматический спектакль – сложный организм, жизнеспособность которого зависит от всех его составляющих.

В современном российском театре наблюдается «наводнение» драматической сцены музыкой. Увы, «омузыкаливание» драматических спектаклей подчас становится заигрыванием с публикой, желанием «соответствовать потребностям <...> рынка» [6, с. 288], который сегодня апеллирует к воздействию на все органы чувств. Натиск музыки, таким образом, ниспровергает завоеванный в начале XX в. русской эстетикой театра содержательный контакт музыки с действием.

К. С. Станиславский ощутил потребность в музыкальном элементе в первых же своих постановках, он использовал способность музыки эмоционально соответствовать происходящему

на сцене: музыка создавала настроение и усиливала сценическое воздействие.

Но роль музыки заключалась не только в эмоциональном соответствии действию. Музыка подчас вставала едва ли не в один ряд с героями драмы, она... лицедействовала. Молодой Мейерхольд, актер Художественного театра, пишет А. П. Чехову о таком эксперименте в постановке «Снегурочки» (музыку к спектаклю написал А. Гречанинов): «Есть в музыке места, когда публика вдруг раздражается гомерическим хохотом. И, заметьте, такое впечатление на публику производят не слова, а только музыка» [9, с. 80].

Возможно, это открытие неординарного применения музыки на драматической сцене оставило неизгладимый след в душе будущего режиссера. Так или иначе, музыка в творчестве Мейерхо-

льда завоюет качественно (и количественно) новое место в его постановках.

В начале XX в., наряду с культом музыки, в воздухе буквально витала идея синтеза искусств. Достаточно вспомнить М. Булгакова и его роман-симфонию «Мастер и Маргарита», полифонию и симфонизм пьес А. Чехова, творчество А. Скрябина, который не желал иметь ничего общего с оперой, но мечтал создать грандиозное массовое действо – «Мистерию», где произошло бы слияние звуков, красок, запахов, движений и даже звучащей и текучей архитектуры; С. Прокофьева, создавшего оперу «Игрок», вызвавшую бунт в Мариинском театре тем, что музыка исключала всякое сходство с оперой; «Мистерию-Буфф» В. Маяковского. Молодой Таиров поставил «Чайку», пронизав весь спектакль музыкой, звучащей без перерыва. Для синтеза искусств начала XX в. характерно доминирование музыки, в первую очередь симфонизма как явления авангарда.

Мейерхольд, ярчайший представитель авангарда, лелеял мечту создать синтетический театр, в котором соединились бы все виды искусств, а музыка, как высочайшее из искусств, гармонизовала бы эти концепции.

Музыка у Мейерхольда занимала «особое место в «табели о рангах» выразительных средств театра» [6, с. 108]. В многочисленных высказываниях о музыке он отдает ей главенствующее место среди других искусств. Мейерхольд мог стать музыкантом-профессионалом: обучался игре на фортепиано и скрипке. Поступив на юридический факультет Московского университета, будущий режиссер держит экзамен на зачисление в студенческий оркестр, но терпит фиаско. Спустя четыре десятилетия он скажет: «Я когда-то играл на скрипке, но потом бросил. Все, что я знал на скрипке, я принес в театр» [9, с. 413].

Особый интерес испытывал Мейерхольд к искусству дирижера. Всю жизнь он старался не пропускать выступления видных дирижеров-гастролеров. По свидетельству Л. Арнштама, на репетициях Мейерхольда атмосфера была «совершенно такой же, что и на оркестровых репетициях знаменитых дирижеров» [1, с. 25].

И. Соллертинский назвал Мейерхольда режиссером-музыкантом. А вот слова главного дирижера Малого оперного театра С. А. Самосуда: «Мейерхольд – замечательный музыкант, его чувство музыки – поразительно, его способность

сценически раскрывать музыкальные образы – безошибочна» [5, с. 296].

Поэтому, увидев в «Снегурочке» Станиславского-Гречанинова неслыханную раньше значимость музыки, ее самостоятельность, интуитивно почувствовав широкую амплитуду использования ее в драматическом театре, Мейерхольд на протяжении всего своего творческого пути мастерски использует возможности музыкального искусства в своих режиссерских концепциях.

Услышав «симфонически» третий акт «Вишневого сада» еще на заре своей режиссерской деятельности, Мейерхольд «утвердил применительно к своим спектаклям понятие “музыкального реализма” и строил свои спектакли последних двух десятилетий своей жизни по принципу контрапункта» [6, с. 108].

И. Соллертинский назвал постановку Мейерхольда «Маскарад» (1917) «оперой без музыки», жанр спектакля «Учитель Бубус» (1925) сам режиссер определил как «спектакль на музыке», «всего Гоголя» в «Ревизоре» (1926) Мейерхольд ставит в им же разработанной эстетике «музыкального реализма». Рецензируя постановку «Горе уму» (1928), А. Гвоздев говорит о новом театре, созданном Мейерхольдом, – «театре музыкальной драмы» [8, с. 270].

Итак, режиссер смотрел на драматический театр глазами музыканта, спектакль «Дама с камелиями» (1934) волей режиссера превратился в стройную симфоническую партитуру.

В 1917 г. режиссер выстроил композицию «Маскарада» в нетипичной для драматического спектакля форме, которая представляла собой десять картин, то есть форме, которая распространена в музыке под названием сюита (в переводе – «ряд», «чередование»). Такая композиция не явилась единичным случаем, спектакли «Ревизор», «Горе уму» имеют идентичное строение. «Дама с камелиями» на момент создания по структуре не имела аналогов в драматическом театральном искусстве: руководствуясь намерением выстроить спектакль по законам музыки, Мейерхольд каждый акт пьесы, подобно симфонии, разделил на части и внутри каждой части дал ряд музыкальных определений в зависимости от характера сцен, темпа, настроения эпизодов. Эту систему делений режиссер даже опубликовал в программах спектакля, вот так, к примеру, выглядела программа первого и второго актов:

Часть первая – «После [оперы] и прогулки <...>»:  
Andante;  
Allegro grazioso;

Grave.  
 Часть вторая – «Одна из ночей»:  
 Lento.  
 Часть вторая. «Одна из ночей»:  
 Capriccioso;  
 Lento;  
 Scherzando;  
 Largo e mesto.  
 Часть третья. «Встреча»:  
 Adagio;  
 Coda. Strepitoso.

По такому принципу были размечены все пять актов драмы. Мейерхольд целиком руководствовался этим делением, вытекающим из содержания пьесы, и в то же время своей музыкальной интерпретацией спектакля он, несомненно, «влился» на пьесу. Он говорил, что «спектакль “Дама с камелиями” построен как музыкальное произведение. Дело не только в насыщении музыкой (в постановке звучало сорок семь музыкальных пьес), написанной композитором Шебалиным, структура спектакля основана на сложной смене ритмов, воздействующих на зрителя через внутреннее музыкальное восприятие» [2, с. 341–342].

Используя материалы статьи Варпаховского «О театральности музыки и музыкальности театра», а также опубликованную переписку режиссера с композитором В. Шебалиным, сегодня возможно погрузиться в атмосферу репетиций, которые представляли собой не менее захватывающие явления, чем сами спектакли Мастера, и это неудивительно: Мейерхольд подчеркивал, что работу над постановками он считал для себя едва ли не более важной, чем результат.

Режиссер переносит пьесу Дюма из 40–50 гг. в конец 70-х – время расцвета канкана. Галопы, польки, вальсы, марши, мазурки, песни, салонные фортепианные пьесы, французская народная музыка – все эти легкомысленные музыкальные штучки выбирались Мейерхольдом крайне придирчиво. Но иначе и быть не могло, ведь музыкальная партитура постановки стала органичной частью целого, более того, *музыкальная структура служила основой для построения сценического действия.*

На первые же репетиции были приглашены дирижер театра и концертмейстеры, которые получили задание принести как можно больше нотного материала. Часами проигрывались все имеющиеся в запасе концертмейстеров музыкальные варианты (в материалах ЦГАЛИ хранится папка музыкальных репетиций, собранных Варпаховским, состоящая из 250 страниц нотного текста). На этих первых репетициях режиссер

выверял общую партитуру спектакля, *выстраивая структуру не столько по событиям, сколько по музыкальному ощущению, по законам музыкальной композиции.* Весь репетиционный процесс шел под звучание музыки, концертмейстеры становились не только исполнителями, но и соавторами сцены. По воспоминаниям, режиссер буквально замучил на репетициях пианистов. Из-за необходимости Мастеру какой-нибудь польки или мазурки могла прекратиться репетиция, это при том, что концертмейстеры приносили невероятное количество музыкальных сборников. Режиссер «браковал» иногда, например, все предлагавшиеся вальсы, а нужен был лишь номер для выхода какого-либо персонажа, и вдруг при наигрывании какого-нибудь мотивчика, по совершенно никому неведомой причине, звучало знаменитое мейерхольдовское «Хорошо!».

Надо отметить, что вальсы в спектакле занимали особое место: они сопутствовали всем репетициям драмы. Вальсов было семь (внутренняя цифра для одного спектакля), и все они строго регламентировались Мейерхольдом. Задания-характеристики, которые режиссер давал Шебалину, выглядели так:

*«1. Вальс грубоватый, несколько приподнятый. На этом вальсе Сен-Годан напевает (может быть, в манере итальянских певцов) слово “Аманда”, вклинивая его в музыку, и выпевает его, вырывая мелодию его из того, что играет Варвиль.*

*2. Вальс очень прозрачный, мягкий, нежный, значительно изящнее первого. Тема – “Арман”... Как будто играющий зацепил момент зарождения предстоящих любовных отношений Арман – Маргарита.*

*3. Вальс con brio, бравурный, черте что, расчитанный на танец в два па (вихревой).*

*4. Вальс бойкий, нервный, порывистый. Длительность 1 мин. 50 сек. ... На фоне вальса идет сцена Арман – Прюданс.*

*5. Вальс второй. Длительность 2 мин. 50 сек. Вальс нежно-лиричный, эдакий покачивающийся, сосредоточенно-глубокомысленный» [2, с. 87].*

Мейерхольд «поручает» музыке не только характеристику образов, подчеркивание настроения как мизансцены («черте что»), так и персонажей («сосредоточенно-глубокомысленный»), но и «момент зарождения предстоящих любовных отношений»!

Следующий пример показывает, насколько для режиссера-музыканта близок, понятен музыкальный язык:

«IV Акт.

*Акт начинается музыкой. Канкан (галоп). Для разгона, перед тем как будет дан свет на сцену, короткое вступление (очень короткое). Музыка по характеру должна напоминать финал (традиционный) оперетты какой-нибудь. То, что наши музыканты тт. Паппе и Мускатблит играли нам на репетициях, выразилось такой схемой:*

*8 тактов forte, мажор*

*16 тактов piano, мажор*

*8 тактов f, мажор*

*16 тактов p, минор*

*<...>*

*8 тактов fff, мажор» [2, с. 87]*

Исследование материалов переписки с В. Шебалиным дает возможность оценить необыкновенную детализированность и точность поставленной перед композитором задачи: общий хронометраж сцены (до секунд), чередование мажора и минора, высчитанное по тактам, метр, темп, динамические оттенки, характер музыки и жанровые наклонения. Несомненно, режиссер владел принципами создания музыкального произведения.

Однако, подчеркивал Варпаховский, как бы талантливо ни подбирался музыкальный ряд, на репетициях создавалось некое ощущение «чере-сполосицы» [2, с. 323.]. И вдруг на генеральной репетиции происходило чудо: музыкальная партитура звучала в единой манере, а несмотря на яркую индивидуальность композиторского почерка, «вся она до такта, до акцента ложилась на выстроенное сценическое действие» [2, с. 323] и становилась составной частью спектакля.

«Какое-то особое восприятие музыки, помогавшее режиссеру улавливать среди множества, казалось бы, однородных произведений музыку, подходящую <...> к той или иной сцене» [2, с. 324], помогало создать гармоничную, необыкновенно стройную структуру спектакля.

Мейерхольд почти никогда не менял музыкальную структуру спектакля, созданную им на первых же репетициях, однако мог перестроить сцену, актерскую партию, чтобы сделать их «созвучными» музыкальному материалу<sup>1</sup>.

К сожалению, не представляется возможным узнать, насколько гармонично «звучал» «спектакль-романс» [6, с. 108], так как критики (Вс. Вишневский, А. Гвоздев, Ю. Юзовский, [8, с. 410–414]) «проходятся» исключительно по идеологическому решению спектакля, отмечая,

однако, что спектакль сделан прочно. Лишь Ю. Юзовский пишет: «Весь спектакль сделан как музыкальное произведение. Музыка мизансцен, все эти *andante*, *grave*, *capriccioso*, *molto*, *appassionato*, *lacrimoso*, составляет самую ткань спектакля, и вот через это внутреннее восприятие зритель должен воспринять любовь, страдание, смерть Маргерит» [8, с. 417]. Это замечание Юзовского дорогого стоит, оно дает основания утверждать пограничность драматического и музыкального искусств в спектакле «Дама с камелиями».

Эту гипотезу подтверждает и описание репетиционного процесса, раскрывающее, насколько важна была Мейерхольду согласованность музыки и сцены – удивительная, незабываемая, новая, невиданная ранее ни на отечественных, ни на зарубежных подмостках. Музыка действительно является составной частью спектакля, сцены строятся исходя из музыки. Метро-ритмическое и эмоциональное содержание ее для режиссера так же важно, как музыкальная партитура для балетмейстеров.

«Режиссер-организатор целостного сценического произведения, Мейерхольд видел в музыке структурирующий потенциал и строил свои произведения по полифоническому принципу, опирался на музыкальные традиции, сближал спектакли с музыкальными жанрами» [6, с. 108]. Известно, что свои спектакли по общепринятой композиторской терминологии он именовал «опусами», сближая тем самым режиссерскую работу с работой автора-музыканта.

В качестве финального аккорда необходимо указать на деятельность режиссера в музыкальном театре. Мейерхольд поставил восемь оперных спектаклей и создал систему нового построения оперы, определив ее как «музыкальную драму». Оставаясь верным своей теории синтеза искусств, или их пограничности, Вс. Э. Мейерхольд создал сценические произведения, проникнутые высокой театральной культурой, мощной пульсацией режиссерской мысли. Открытия, сделанные Мастером, – достояние мирового театра, как драматического, так и музыкального.

#### Библиографический список

1. Арнштам, Л. Музыка героического [Текст] / Л. Арнштам – М. : Искусство, 1977. – 294 с.
2. Варпаховский, Л. В. О театральности музыки и о музыкальности театра. Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда [Текст] : сборник / ред. Л. Д. Вендеровская, А. В. Февральский. – М. : ВТО, 1978. – 302 с.

3. Встречи с Мейерхольдом : Сборник воспоминаний [Текст] / ред. кол. М. А. Валентейн, П. А. Марков, Б. И. Ростовский, А. В. Февральский, Н. Н. Чушкин ; ред.-сост. Л. Д. Вендеровская. – М. : ВТО, 1967. – 622 с.

4. Гликман, И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр [Текст] / И. Д. Гликман. – Л. : Советский композитор, 1989. – 349 с.

5. Елагин, Ю. Б. Всеволод Мейерхольд темный геній [Текст] / Ю. Б. Елагин. – М. : Вагриус, 1998. – 370 с.

6. Злотникова, Т. С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век [Текст] : научная монография / Т. С. Злотникова. – Ярославль, 2012. – 303 с.

7. Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919 [Текст] / Вс. Э. Мейерхольд ; сост. О. М. Фельдман. – М. : ОГИ, 2001. – 280 с.

8. Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938 [Текст] / сост. и комм. Т. В. Ланиной. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 665 с.

9. Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. 1917–1939 [Текст] / Вс. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – 643 с.

10. Таршиш, Н. А. Музыка драматического спектакля [Текст] / Н. А. Таршиш. – СПб. : СПбГАТИ, 2010. – 163 с.

#### **Bibliograficheskij spisok**

1. Arnshtam, L. Muzyka geroicheskogo [Текст] / L. Arnshtam – М. : Iskusstvo, 1977. – 294 s.

2. Varpahovskij, L. V. O teatral'nosti muzyki i o muzykal'nosti teatra. Tvorcheskoe nasledie V. Je. Mejer-

hol'da [Текст] : sbornik / red. L. D. Venderovskaja, A. V. Fevral'skij. – М. : VTO, 1978. – 302 s.

3. Vstrechi s Mejerhol'dom : Sbornik vospominanij [Текст] / red. kol. M. A. Valentejn, P. A. Markov, B. I. Rostockij, A. V. Fevral'skij, N. N. Chushkin ; red.-sost. L. D. Venderovskaja. – М. : VTO, 1967. – 622 s.

4. Glikman, I. D. Mejerhol'd i muzykal'nyj teatr [Текст] / I. D. Glikman. – Л. : Sovetskij kompozitor, 1989. – 349 s.

5. Elagin, Ju. B. Vsevolod Mejerhol'd temnyj genij [Текст] / Ju. B. Elagin. – М. : Vagrius, 1998. – 370 s.

6. Zlotnikova, T. S. Jesteticheskie paradoksy rezhissury: Rossija, HH vek [Текст] : nauchnaja monografija / T. S. Zlotnikova. – Jaroslavl', 2012. – 303 s.

7. Mejerhol'd V. Je. Lekcii: 1918–1919 [Текст] / Vs. Je. Mejerhol'd ; sost. O. M. Fel'dman. – М. : OGI, 2001. – 280 s.

8. Mejerhol'd v russkoj teatral'noj kritike: 1920–1938 [Текст] / sost. i komm. T. V. Laninoj. – М. : Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. – 665 s.

9. Mejerhol'd Vs. Je. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy. Chast' vtoraia. 1917–1939 [Текст] / Vs. Je. Mejerhol'd. – М. : Iskusstvo, 1968. – 643 s.

10. Tarshis, N. A. Muzyka dramaticheskogo spektaklja [Текст] / N. A. Tarshis. – SPb. : SPbGATI, 2010. – 163 s.

---

<sup>1</sup> Так произошло почти перед самой премьерой: В. Шебалин принес свое виолончельное соло, оно совпадало с репетиционной пьесой хронометражно и по настроению, однако это была другая музыка, и режиссер, подчиняясь ей, переставил финальную сцену.