

Кашуба Ганна Вікторівна

Аспірантка кафедри «Культурологія та мистецтвознавство» ОНПУ

Шлях до умовного театру

Дана стаття присвячена віддаленню Мейєрхольда від натуралістичних традицій Московського художнього театру і прагненню сформувати їх протилежність. Прийоми нового театру – умовного – почали формуватися на провінційній херсонській сцені.

Ключові слова: театр, натуралізм, умовність.

Данная статья посвящена отдалению Мейерхольда от натуралистических традиций Московского художественного театра и стремлению сформировать их противоположность. Приемы нового театра - условного - начали формироваться на провинциальной херсонской сцене.

Ключевые слова: театр, натурализм, условность.

This article focuses on removal of the naturalistic tradition of Meyerhold's Moscow Art Theater and the desire to form their opposites. Tricks of the new theater - conditional - began to form on the provincial scene Kherson.

Keywords: theater, naturalism convention.

Всеволод Мейєрхольд є ключовою фігурою театрального життя 20 століття. Комусь його творчість подобалась, в декого викликала нерозуміння і навіть неприйняття, проте нікого не залишала байдужим. Спори про творчість Мейєрхольда, про його роль в нашій театральній культурі зберігають свою гостроту і по теперішній час.

Деякі з дослідників режисера намагалися охопити все життя Мейєрхольда, від народження і до смерті (М.Волков, К.Рудницький, О.Гладков), а деякі публікували роботи локальні, конкретні, з ретельним опрацюванням конкретного питання (М.Тарабукін, В.Гудкова, Г.Титова). Більш ретельно розробляли питання, пов'язані з провінційними сезонами Т.Пересунько[8] та Н.Звенигородська[3].

У 1902 р. Мейєрхольд залишає МХТ і з цього часу в якості режисера очолює мандруючу російською провінцією групу молодих акторів. Першим на шляху підкорення постало місто Херсон, на який припали театральні сезони 1902/1903 та 1903/1904 років. Спочатку організований захід носив назву «Група російських драматичних артистів під управлінням О.С.Кошеверова і Вс.Е.Мейєрхольда» до тих пір, поки Кошеваров не залишив Херсона заради Києва. Відтоді Товариство нової драми стало постійною назвою театральної трупі на всі роки її існування включно по 1907 рік.

В період з 1902 по 1907 рр. було поставлено близько 200 спектаклів, серед них вистави чужих до того Росії драматургів: Метерлінка, Гофмансталя, Пшибишевського, Верхарія, Тетмайера, Рашільд та ін. П'єси під керівництвом Мейєрхольда йшли «по мізансценам МХТ», що було своєрідним знаком якості і підігрівало інтерес глядачів. Однак, не завжди вдавалося притримуватися наміченого і бажаного шляху: умови провінції вносили свої корективи. Постійний поспіх, адже відносно невелике за кількістю населення місто необхідно було якимось чином «заманювати» до театру, звідси - понад п'ятдесят прем'єр за один сезон, часта напруга з грошима, відсутність декорацій змушували трупу відступати від наміченої лінії. Більш того, провінційна публіка, яка звикла до водевілю й фарсів і про яку місцева критика писала, що вона любить «п'єси з кров'ю»[10] далеко не завжди приймала і, тим більше, розуміла занадто складні в цьому відношенні п'єси Гауптмана, Ібсена, Чехова. Доводилося йти на компроміс:

поряд із «серйозними» п'єсами грали і більш зрозумілі глядачам драми з властивими їм старими театральними «ефектами», до яких була більш звичною провінційна публіка. Але поступово Мейєрхольд знаходив нові прийоми, створюючи власну театральну мову. Тут в його практичних експериментах формувалися принципи майбутньої системи Мейєрхольда, так званого «умовного театру».

Театр того часу переживав істотні зміни: з'явилася і проходила етап свого становлення нова театральна професія - режисер, задачею якого було об'єднати і сформувані всі численні компоненти вистави, підвести всі окремі частини під загальний знаменник. А Мейєрхольд першим відкрив режисуру, як багатогранну, вільну експериментальну професію в перші роки 20 століття. Це був час найрізноманітніших і енергійних режисерських експериментів, пошуків, різкої полеміки, крайніх висловлювань і постановочних рішень. Тільки за умови зосередження влади в руках режисера, окремі компоненти умовної мови, так чи інакше властиві театру спочатку, змогли скластися в конкретну естетичну парадигму, за допомогою якої той чи інший зміст вистави міг приймати не тільки максимально наближений до життя вигляд, але і цілеспрямовано бути перетвореним у форми, нетотожні реальності.

Доки театр сприймався як «наслідування природі», зображення або перетворення її, все було порівняно просто і ясно. Натуралістичні надмірності посилювалися декораціями і бутафорськими предметами, автори продовжували створювати людей, актори зображували людські пристрасті. Але як тільки ця формула почала викликати незадоволення, так стало необхідним створити і нову театральну естетику, і переробити весь театральний механізм і заразом перетворити актора.

Свого часу Московський художній театр став своєрідним символом реалістичної картини, яка розгорталася на сцені, а за К.С.Станіславським вже закріпилася світова популярність в якості режисера реалістичного напрямку. В

роботах Станіславського відчувався вплив панівної на той час театральної течії – мейнінгенства. Суттю театрального мистецтва воно вважало правдиве і натуралістичне відтворення життя, але намагання представників цієї течії зводилися до зовнішніх ефектів в душі автора п'єси, а не в душі глядачів. Загалом, їхні вистави виходили художньо-закінченими, але не завжди залишали по собі глибокі духовні враження, тому що в погоні за зовнішньою красою деталі та психологічні тонкощі залишалися поза увагою і режисера, а тим більше актора, тому й залишалися недоступними глядачеві. Тим не менше, Станіславський був одним із багатьох режисерів, на творчу діяльність якого мейнінгейці виявили вагомий вплив[1;396]. Однак, менш ніж через десятиліття МХТ сам почав зазнавати на собі згубний вплив своїх же штампів. Як записав Мейерхольд у своєму щоденнику, що якби зібрати всі рецензії на МХТ з дня його відкриття і до 1905 року і прочитати це «залпом», то червоною ниткою палає одне – гоніння проти натуралізму [6], гоніння проти віддзеркалення життя, яке зводилося лише до його натуралістичного відображення. І Мейерхольд один із перших відчув цю кризу. Сумніви, що «всі шляхи Художнього театру вірні»[7;320] з кожним сезоном укріплювалися. Творча і особистісна незадоволеність бунтівника Мейерхольда, творчого антиподу своїх вчителів, в стінах МХТ стала - ні більше ні менше - умовою народження нової театральної мови. Але якщо реалізм – це один із полюсів, то мав існувати і протилежний йому. Вихід із кризи Мейерхольд вбачав у розробці цього іншого театрального «полюса»: не треба, щоб було схоже на життя. А це загальне положення тягло за собою цілу систему нових заперечень, що базувалися на тій критиці натуралістичного театру, яка змусила Мейерхольда покинути Московський Художній театр і проміняти спокійну роботу у столиці на бездомні блукання по провінції. А в новому методі будуть, як покаже майбутнє, прийоми театру, віддаленого від видимої «картини життя» і свідоме використання трансформованих прийомів «старого» театру, елементи умовної мови якого наполегливо долалися мхатівцями. Техніка цього театру буде боятися навіть

зайвих рухів, щоб ними не відвертати уваги глядача від складних внутрішніх переживань, які можна буде прочитати лише в шурхоті, в паузі, в тремтячому голосі актора.

Цікавим є те, що думки про умовність театру не полишали Мейєрхольда ще з часів репетицій «Чайки», а це була осінь 1898 року, тобто перші місяці його перебування в якості актора трупі Московського художнього театру. В усвідомленні ним протилежності «умовного» і «натурального» не обійшлося без чехівського висловлювання, що «сцена вимагає певної умовності»[1;115], яким настільки перейнявся молодий актор і дотримувався цього принципу все своє подальше творче життя. Але і не рахуватися з неординарністю світосприйняття Мейєрхольда так само не варто. Вважати, що лише слова Чехова визначили особливість творчості майбутнього режисера, було б не зовсім вірно. Просто вони потрапили, як насіння, у відповідний ґрунт і дали свій урожай. Пристрасть молодого режисера до винаходу і запозичення всіх нових форм, прийомів, ефектів, пафосу, вигадливого змішання стилів, дух протесту проти сформованих канонів буття все життя не давали йому спокою і прирекли на нескінченну естетичну погоню, в якій він не знав перепочинку.

Звертаючись до значення терміну «умовний» розрізняють його тлумачення в широкому і вузькому аспекті. У широкому сенсі під умовністю розуміється притаманна театру видова властивість, тобто глядач, прийшовши в театр, приймає умову «обману», проте, будучи «введеним» в систему, перетворює код образного ряду вистави в зрозумілі йому смисли і цінності [5; 374-375]. У більш вузькому значенні, умовність в театрі – цілеспрямоване використання прийомів, системи образів, сюжетів, композиційних рішень з метою деформації «картини життя» і перенесення її в іншу площину, коли образ сприймається не як реальність, а як нереальність, але який таким чином акцентує увагу глядача на необхідному творцям вистави моменті - темі, проблемі, конфлікті, окремому персонажу і т.д. Однак той чи інший образ,

формально належачи сфері нереальності, не випадає з самої реальності. Навпаки, за допомогою умовності він, «освітлений променями епохи», набуває необхідного масштабу та сили [4].

Умовність була властива театру від самого моменту його народження. Вона є видовою ознакою будь-якого театру: античного, з його масками та іншими пристроями[9;170]; середньовічного релігійного; ритуально-обрядового східного (Кабукі зі складним гримом та костюмами з великим символічним навантаженням, Ваянг зі світом тіней та ін.); театру драматичного, музичного, лялькового; містерії, буфонади і мелодрами і т.д. Якою б реалістичною не була вистава, і актори, і глядачі не вірять беззастережно у повну реальність того, що відбувається на сцені. Вони розуміють, що після закінчення вистави актори знімуть грим і розійдуться по домівках. Але ця обставина анітрохи не заважає глядачеві зануритися в світ переживань героїв і перейматися їх долею повною мірою. Це ніби гра, де існують певні умови і учасники діють за певними правилами, а усвідомлення цього дає глядачеві можливість адекватно сприймати те, що відбувається на сцені.

Однак з багатовіковим розвитком театру виникла закономірна тенденція до подолання умовності з тим, щоб «наблизити» сцену до дійсності, показати життя у всіх її складнощах і суперечностях. Копія життя неминуче призводить до бажання все сказати, нічого не залишити недоговореним. Сцена наповнюється безліччю предметів, які відтворюють дрібниці життя. Якщо дійова особа говорить про те, що цвірінькають птахи, треба відтворити це цвірінькання. Якщо йдеться про пейзаж, треба його показати; коли хто їде, треба зобразити тупіт ніг та інші ознаки. В кінцевому результаті - все сказано і все показано, і глядачеві залишається тільки дивитися і слухати, але фантазія його мовчить, тому що домислювати йому вже нічого, здогадуватися та продовжувати історію не має ніякого сенсу.

Найважливішим компонентом в концепції умовного театру для Мейєрхольда ставав глядач - його творча уява, яка на основі натяків, знакових і символічних зображень здатна продовжити, добудувати загальну об'ємну картину, додавати уявою недомовлене, і сприйняти думку і ідею вистави. «Можна не доказати багато чого, глядач сам докаже і іноді внаслідок цього в ньому ще посилиться ілюзія, - згадує Мейєрхольд слова Льва Толстого. - Але сказати зайве, все одно, що, штовхнувши, розсипати складену з шматочків статую або вийняти лампу з чарівного ліхтаря» [6]. Таким чином, якщо до цього говорили про існування трьох творців вистави – автора, режисера та актора, то тепер глядачеві відводилася не менш важлива роль у створенні вистави.

Головним естетичним засобом умовного театру стає його зоровий образ, втілений у декорації, костюми, грим, у пластичній виразності актора і ритмі сценічної дії. Головним «ворогом» умовного театру стає життєподібність; ні глядач, ні актор не повинен забувати, що перед ним - не сколок життя, але театральне видовище, не докладно відтворений муляж місця дії, але - декорації, побудовані на підмостках сцени. Важливі в умовному театрі діалоги – зовнішній, слова якого супроводжують дію, і внутрішній – сенс якого глядачі вловлюють в паузах, в жестах, в мовчанні, в рухах. Останньому відводиться важлива роль, тому що сценічне слово для Мейєрхольда стає вторинним, допоміжним засобом зображення. Саме такий підхід, на думку режисера, здатний вберегти виставу від ілюстративності, залишити нерозкритою таємницю театру[6]. В подальшому Мейєрхольд обґрунтує більш детально концепцію «умовного театру» у своїй книзі «Про театр», яка вийде в 1913 році.

Херсонська провінційна сцена стає контекстом його духовного і професійного становлення. Саме в провінції з'явилися перші паростки нових театральних прийомів. Мейєрхольд сміливо підвів актора до самого краю рампи і змусив звертатися безпосередньо до публіки; вдавався до всіляких

звукових ефектів, вводив безліч реплік "в сторону", грубих фарсових колізій, тим самим руйнуючи ілюзію правдоподібності і роблячи кроки у бік умовного театру. Експериментував зі сценічним майданчиком: в оформленні сцени показував не одну кімнату, а всю квартиру, що складається з анфілади кімнат. Можна сміливо сказати, що херсонська, чи яка інша провінційна сцена, були творчою лабораторією в якій молодий режисер сміливо міг експериментувати, виправляти, на його погляд, недоліки столичних вистав або просто піддавати редагуванню вже поставлені ним вистави.

Умовність завжди була, є і буде притаманна мистецтву взагалі, і театральному зокрема. В контексті творчості Мейєрхольда умовність набуває особливого звучання, забарвлюється новими засобами і прийомами, які в своєму поєднанні дозволять назвати це явище Умовний театр Мейєрхольда.

Список використаних джерел

1. Волков Н. Мейерхольд: В 2-х т. – М.: Академия, 1929. – Т. 1. – 404 с.
2. Гладков А.К. Мейерхольд: В 2-х т.— М.: Союз театр, деятелей РСФСР, 1990. — Т. 1. — 287 с.
3. Звенигородская Н. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. – М.: Едиториал УРСС, 2004, - 256с.
4. Колесникова А. Динамика условности в культурных текстах В. Э. Мейерхольда в период до 1917 года. [Электронный ресурс] / А.Колесникова // «Аналитика культурологии». - 2012. - №1(22). - Режим доступа: <http://analiculturolog.ru/journal/new-number/item/804-14.html>
5. Лотман Ю. М. Об искусстве. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 1998. - 704 с.
6. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2-х т. Т. 1. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text

7. Мейерхольд говорит. Записи 1934-1939 годов // А. К. Гладков. Мейерхольд: В 2-х т. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. – М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990.- Т. 2. - 473 с

8. Пересунько Т. Гений и злодейство. – Николаев: Гудым, 2008, - 112с.

9. Радциг С. История древнегреческой литературы Учебник. — 5-е изд. — М.: Высш. школа, 1982. - 487 с.

10. Юг, 1902, 12 сентября