

САРИЕВА Е.А.

«Пантомимы Серебряного века» Рецензия на книгу Вадима Щербакова

«Театры всех стран, восточных и западных, возникли и развились (пусть даже развитие обернулось упадком) из движения – движения человеческого тела», – писал Гордон Крэг [Крэг 1988, с. 210]. Сложные взаимоотношения слова и жеста на сцене волновали не одно поколение режиссеров, актеров. Многие из них изложили свое отношение к этому вопросу в манифестах, воплотили в постановках. Это в первую очередь режиссеры-реформаторы Вс. Мейерхольд, А. Таиров, Н. Евреинов, Е. Вахтангов, А. Аппиа, Г. Крэг, А. Арто, Е. Гротовский, П. Брук, Дж. Стреллер. Повышенный интерес к пластике в первой четверти XX века вылился в целый поток проблемных статей и теорий, посвященных пантомиме, свободному танцу А. Дункан, «новым» балетам М. Фокина и А. Горского, мимодрамам. Были созданы теории пластической статуарности, а позже – теории «биомеханики» Вс. Мейерхольда, ритмического воспитания Ж. Далькроза – С.М. Волконского, психологического жеста М. Чехова, театра «органического молчания» А. Таирова. Именно в 1911–1912 гг. МХТ начал проявлять повышенный интерес к воспитанию актерской пластики, к ее выразительным возможностям. Эти опыты обогатили театральное искусство, раскрыли новые горизонты в выражении внутреннего мира человека, позволили глубже понять природу «несказанного».

Интерес к пластике, движению, «безмолвию» на сцене, синтетической технике актера не утрачивался на протяжении всего XX века. Язык театральной пластики постоянно находился и находится в процессе формирования, переосмысления и заимствования приемов у других визуальных искусств. Особенно заметно это стало в последние годы, когда резко возросла потребность в зрелищности на сцене. В поисках синтетических форм зрелища современные режиссеры все больше

обращаются к пластике как наиболее мощному средству воздействия на зрителя. В последние десятилетия эксперименты с человеческим телом не только значительно расширили выразительные возможности актерского существования, но и обнаружили разнообразие эстетических систем пластического театра – театр пластической драмы Г. Мацкявичюса, пластической импровизации О. Киселева, «Русский инженерный театр АХЕ», клоун-мим-театр «Лицедеи», перформтеатр «черноеНебобелое», авангардный театр «Дерево», мим-театр «За двумя зайцами», театр-студия современной пластики и пантомимы «АзАрт», театр пластики рук «Hand Made» и др.

В поисках истоков пластического начала на драматической сцене историки театра справедливо отсылают к началу века. В 2014 г. в издательстве «Петербургский театральный журнал» вышла увлекательно написанная и богато иллюстрированная книга В.А. Щербакова «Пантомимы Серебряного века», посвященная возрождению жанра пантомимы на театральных сценах в первой четверти XX столетия. Автор рассматривает пластические спектакли как важнейшие события процесса становления режиссерского театра в России. Опираясь на малоизученные и архивные источники, В.А. Щербаков провел сложную и трудоемкую работу по восстановлению и осмыслению новаторских начинаний первых отечественных режиссеров, их попыток освоить таинственные закономерности и неограниченные возможности, которые открывает театру пантомима. Однако спектр вопросов, затрагиваемых в работе, гораздо шире: в книге выявляется проблемное поле, связанное с постижением эстетической природы театра через его первоэлементы (маску, жест, движение), с обретением нового выразительного языка сценического искусства, освоением опыта итальянской комедии масок как живого источника подлинной театральности.

Интерес к бессловесным спектаклям реформаторов театра автор связывает с духовным климатом начала XX века, «одной из самых утонченных эпох в истории русской культуры» (Н. Бердяев). Завладевшие умами идеи преобразования жизни средствами искусства, появление «новой драмы», поэзии и драматургии символистов заставляли режиссеров (даже прошедших школу МХТ) экспериментировать с выразительными средствами, принципами актерской игры в поисках новой зрелищности, новой образности, обращаться к извечным маскам балаганных пантомим. Немалую

роль в этом сыграло тотальное недоверие к произносимому слову, кризис литературы, затронувший и драматургию. От себя добавлю, что рост популярности кинематографа, который в это время стал превращаться из «вертепа для черни» (Н. Евреинов) в «важнейшее из искусств», значительно подогревал интерес к пластической оснащенности актера. «Электрический театр» виделся конкурентом театру традиционному, что не исключало возможности их взаимодействия, не мешало перетеканию сюжетов, жанров, форм, переманиванию актеров и т.д. В книге даны замечательные примеры, иллюстрирующие связи немого кино и пантомимы. Мимодрама «Слезы» К.А. Марджанова – А.С. Вознесенского, поставленная по принципу «органического молчания», была перенесена студией А. Ханжонкова на кинополотно. Опубликованный в книге неосуществленный сценарий будущих кинорежиссеров С. Эйзенштейна и С. Юткевича «Подвязка Коломбины» написан по законам немого кино, где содержание соседствует с видеорядом в форме пантомимы и представляет собой не что иное, как пародию на кинобоевики. Можно сказать, что балаганные феерии и арлекинады на протяжении XIX века приучали зрителей к восприятию представления без слов (в том числе и на экране немого кино). В свою очередь, «великий немой» способствовал расширению на театральной сцене «зоны молчания».

Новаторство в напряженных поисках пластических принципов режиссуры автор справедливо связывает с именем Вс. Мейерхольда. Эволюция взаимоотношений слова и жеста в спектаклях Мастера прослеживается от эстетики «неподвижного театра» в постановке символистских драм Метерлинка, через «Балаганчик» А. Блока к пантомиме А. Шницлера «Шарф Коломбины». Если в «Балаганчике» движение служило лишь комментарием к звучащему слову, то пантомима «Шарф Коломбины» стала «традиционной точкой отсчета в истории пластической режиссуры на русской сцене» (с. 39). В.А. Щербаков делает важный вывод о том, что «жест в этом спектакле впервые в практике русской пантомимы... становится не *изобразительным*, но *выразительным* средством» (с. 64), а связь пластического действия с идеей сценического гротеска называет «несомненной» для доктора Дапергутто. И убедительно доказывает, что эти постановки придали законченность программе условного театра, основанной на стилизации и подчинении сценического действия живописно-

му и музыкальному началу, на умении создать «внешний рисунок внутреннего переживания».

Признанный режиссер «малой формы» Н. Евреинов не раз обращался к пантомиме в спектаклях и отдельных номерах (достаточно вспомнить «Сумурун», «Коломбина сегодня», «Вечная танцовщица» и др.). Не столько желание «ответить» Мейерхольду, сколько «воля к игре» и увлеченность итальянской комедией масок привели Евреинова к пантомиме «Четыре мертвеца Фьяметты». Поставленная как «милый пустячок», не лишенный, к слову сказать, «скепсиса и отрицания», она позволяет увидеть разницу в «отношении к игре» у Евреинова и Мейерхольда. Впервые проведенная по рукописям и архивным материалам реконструкция этого спектакля, поставленного в 1911 г. в «Кривом зеркале», является безусловной заслугой автора.

Обращением А. Таирова к тому же источнику – пантомиме «Шарф Коломбины» (спектакль назывался «Покрывало Пьеретты») – двигала отнюдь не «воля к игре», а усмотренные им в пластике возможности преодоления кризиса актерского ремесла. Не принимая пантомиму как жанр, А. Таиров считал, что жест и движение необходимы актерам (носителям страстей), когда чувства и переживания не подвластны слову. В пантомиме «Покрывало Пьеретты» впервые был найден принцип «эмоционального жеста», когда подчеркнут не эксцентрический гротескный характер масок, но общечеловеческий строй чувств и переживаний действующих лиц.

Утверждение принципов пластической режиссуры, неразрывно связанной с идеей синтеза искусств, приводило режиссеров к поиску своего метода воспитания и образования синтетической техники актеров. Большой интерес в этом отношении представляет глава «Тайна маски», целиком посвященная студийной работе Мейерхольда. Опираясь на традиции итальянской комедии масок, Мастер стремился воспитать актера нового режиссерского театра и найти ответ на вопрос, «в чем должна состоять свобода творчества такого актера и как эта свобода должна сочетаться с заранее выстроенной партитурой спектакля» (с. 179). Автор подчеркивает, что студийное изучение движения и маски, их взаимоотношений между собой приводит Мейерхольда к важнейшему открытию – «маска есть прежде всего поведение» (с. 185). В.А. Щербаков считает, что дореволюционные открытия повлияли на постановку послереволюционных спектаклей

Мастера «Мистерия-Буфф» и «Великодушный рогоносец». Новая эпоха в 1920-е годы породила единство движения и слова, а маски приняли на себя функции политической сатиры. Для последующего развития пластического начала в русском театре важную роль сыграла провозглашенная Мейерхольдом «циркизация театра», впервые опробованная в «Мистерии-буфф». А «Великодушный рогоносец» стал спектаклем, где биомеханическая актерская игра получила первое признание.

Последние страницы книги посвящены невоплощенной пантомиме «Подвязка Коломбины». Спектакль, в котором герои пантомимы А. Шницлера последний раз «меняют лики и принимают новую форму»⁽¹⁾, планировали показать в театре Мастфор (Мастерская Н.М. Форрегера) в 1922 г. Спектакль задумывался как эксцентричная пародия, насыщенная сценическими аттракционами. Сценарии С. Эйзенштейна и С. Юткевича (первоначальный – «Фата Коломбины» и окончательный – «Подвязка Коломбины»), снабженные рисунками С. Эйзенштейна, сохранились в архивах и мемуарах будущих кинорежиссеров.

Позволю себе высказать некоторые замечания, которые могут дополнить комментарии и пригодиться автору в ходе дальнейшей работы. Скорее всего, Нэд Рокер (с. 264) является пародией на героя американских бульварных романов, детектива Ника Картера. Серия фильмов «Ник Картер, король сыщиков» начала сниматься в 1908 г. французским режиссером Виктореном Жассе. Интересно, что Викторен Жассе снял фильмы, непосредственно повлиявшие на культовые картины Л. Фейада о Фантомасе – «Доктор Фантом» (1909) и «Зигомар» (1910). Слово «tanglefoot» (с. 269) – американское жаргонное слово, означает любой крепкий алкоголь, виски. Авторы сценария, видимо, именно это имели в виду.

Книга Вадима Щербакова выявила важные тенденции и закономерности в развитии отечественного пластического театра в 1910–1920-е годы, обогатила наши представления о творчестве и исканиях выдающихся режиссеров-реформаторов. Ярко и увлеченно написанная, она, бесспорно, будет интересна не только искусствоведам, но и любителям искусства.

(1) Мейерхольд писал: «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму...» [Мейерхольд 1968, с. 222].

Список литературы

- 1 Крэг Э. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988.
- 2 Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 ч.