

Георгий Коваленко

Чешский театральный конструктивизм: Йиржи Фрейка

В истории чешского театрального конструктивизма значительную роль сыграл Йиржи Фрейка.

У него не было никакой революционной биографии. Он прожил свои ранние годы в идиллии Южной Чехии, где его род занимал положение свободных охотников. Его отношение к искусству сформировали сотни книг из семейной театральной библиотеки. Потом – годы учения в Праге, знакомство с профессиональным театром, влюбленность в Карела Гилара, работа статистом в «Зорях» на Виноградах...

Дебют Фрейки состоялся 15 мая 1923 г. в пражской Мещанской беседе. Девятнадцатилетний Фрейка предстал там как главный исполнитель, поэт, драматург, режиссер, сценограф и, по всей видимости, автор вступительного реферата – «Путь к театру», который прочитал Зденек Калиста. Пьеса повествовала о жизни острова, со скалы которого афиняне сбрасывали дефективных и недоразвитых детей.

От оформления, собственноручно выполненного Фрейкой, ничего не сохранилось – нет ни одной фотографии, а эскизов, по всей видимости, не было вовсе. Известно лишь, что декорации, равно как и сценические детали различных симметричных и асимметричных форм, были выполнены из бумаги. Ота Радл в своей статье «История “Освобожденного театра”» писал о странных бумажных лохмотьях и призмах, сквозь которые протискивались участники спектакля.

Совершенно очевидно, что Фрейка с самого начала провозгласил неприятие сценической иллюзии. Оформление, думается, не слишком помогало актерам, но странное ощущение от пьесы ему удалось умножить.

Два следующих спектакля – «Любви игра роковая» братьев Чапек и «Веселая смерть» Н. Евреинова – поставлены Фрейкой в 1924 г.

Пьеса Евреинова написана в стиле комедии дель арте. Значение этого спектакля Фрейки заключалось не столько в исключительности режиссерского подхода или актерских исполнений, сколько в сотрудничестве с живописцем Йозефом Шимой.

Шима полностью освободил сцену, темный горизонт заменил светлым. Посередине разместил простой станок, покрытый тканью, на которую были нанесены четыре темные полосы, а в центре располагалась более темная плоскость, представляющая собой постель в кубистической перспективе. Рядом со станком стояли низкие темные веерообразные стойки. Никакой мебели, никакого реквизита, только две подушки и гитара. Так возникала простая игровая площадка, предоставлявшая актеру максимальные возможности движения. Таким образом на практике проверялись принципы упрощенного театра, который был предвестником театра конструктивистского.



Й. Фрейка

Насколько спектакль удался, сегодня трудно судить, критики на него не было никакой. Единственное свидетельство – дневник Ярмилы Гораковой, ведущей актрисы молодого коллектива: «Я играла Коломбину в Евреинове. Постель нам Шима нарисовал на полу, но это было лучше, чем тоска в консерватории»¹.

В это же время Фрейка думает о создании новой современной театральной труппы, та же Ярмила Горакова пишет своей подруге из Студии Владимира Гамзы Эмили Грасской: «Большая новость. Готовится новая идеальная группа, какой хотели быть вы – только театр совершенно современный и в Праге, чтобы быть в контакте со всем современным искусством. Это еще тайна – детали никому не рассказывай... Организует все и режиссером будет Фрейка, художник Гейтум, вторая примадонна Гольцбахова»².

В идеале Фрейка не хотел никакой сугубо театральной драматургии. Как и Йиндржих Гонзл, он в своих теоретических статьях отрицал литературный театр и не хотел, чтобы новый небольшой ансамбль гонялся за модернистскими новинками. Главное, считал он, – сценическая реализация: важно не столько «что», сколько «как».

В комментариях к дневнику Ярмилы Гораковой он писал: «Эта группа, вскоре пришедшая к “Деветсилу” как его самостоятельная секция резко отвернулась от отживающего импрессионизма Квапила и экспрессионизма Гилара и Достала – стилей, которые были единственными вымученными проявлениями нашего театра, тем более от остатков художественных стилей, довольствовавшихся загрязненным реализмом. Стиль – это было первое, о чем мы тогда думали. Первым рабочим лозунгом был конструктивизм, вторым – поэтизм (после 1926 г.), так основали сцену, названную вскоре после выхода книги Таирова “Освобожденным театром”. Постепенно объединяются все, чьи имена, в сущности, имеют отношение к конструктивистскому театру...»³.

Ровно через три месяца после «Веселой смерти» Фрейка ставит в «Лиге молодежи» свой следующий спектакль – «Страхование против самоубийства» Ивана Голля (премьера состоялась 31 марта 1925 г.). В качестве художника приглашен молодой архитектор Антонин Гейтум, Фрейка видел в нем шефа сценографии нового театра.

Хотя Гейтум был всего на три года старше Фрейки, у него имелся уже достаточно большой театральный опыт. Ко времени начала его сотрудничества с авангардным театром он успел оформить пятнадцать постановок. Начинать он в остравском театре, но вскоре перебрался в Прагу и не куда-нибудь, а в Национальный театр, где с ним сотрудничает Карел Достал.

По сделанному на официальной сцене можно судить о том, что Гейтум тонко чувствовал архитектуру театрального пространства, а его зрительное восприятие было предельно анти-иллюзионистским. Доказательством тому служили, прежде всего, его интерьеры, где более всего ощущалось подавление иллюзорности. Плюс к этому нельзя было не заметить увлечение Гейтума необработанными материалами, они не выдавали себя ни за что иное, чем были на самом деле. В его оформлениях чаще всего присутствовало необработанное дерево.

Гротеск Голля «Страхование от самоубийства» оказался первой встречей Иржи Фрейки и Антонина Гейтума. Об этом спектакле, к сожалению, не известны никакие подробности. Не сохранились даже

фотографии. Однако с большой степенью определенности можно сказать, что здесь еще отсутствовало принципиально конструктивистское решение. Из воспоминаний Берджиха Радла, статьи Оты Радла и текста Витезслава Незвала ясно одно: более радикальным в своих стремлениях был все-таки Фрейка, а не Гейтум, который создал в этом спектакле пространство отеля, разместив полукругом ряд гостиничных дверей – никаких стен, никаких намеков на реальность интерьера.

Фрейка ставил своей задачей отделить слово, произносимое актером, от его движений. Он заставил исполнителей ездить на тележках, скользить по наклонному пандусу. В. Незвал писал об изобретательности Фрейки и Гейтума и высоко оценивал их стремление создать антитрадиционный, современный театр: «Фрейка в двух пьесах («Страхование...» и «Веселая смерть») доказал, что он подлинный режиссер, наделенный тонким пониманием модерности, театральной фантазией, позволившими ему воплотить эти две пьесы, такие необычные и трудные. От его режиссуры в будущем следует многого ожидать. В Чехии, где до сих пор нет ни одной современной сцены, нужно приветствовать эти интересные и смелые попытки молодых адептов и необходимо возражать всем, кто захочет их судить с предвзятостью академической супер-критичности, поскольку один подлинно современный эксперимент для будущего значит значительно больше, чем вся рутинерская официальная культура. Если этот ансамбль продержится в своих современных устремлениях, его ожидает множество прекрасных и новых театральных возможностей»⁴.

После «Страхования...» 10 мая 1925 г. состоялась премьера мольеровского «Жоржа Дандена» под названием «Цирк Данден».

«Цирк Данден» был показан как спектакль «Учебной сцены» в зале Масарика на Жижкове. Взгляды критиков оказались полярными: Антонин Дворжак и Вацлав Гольцкнехт спектаклю не уделили сколько-нибудь серьезного внимания, Йозеф Трегер, наоборот, усматривал в спектакле первые проявления новой художественной генерации. Сам Фрейка во вступлении к дневнику Ярмилы Гораковой писал, что премьера «Жоржа Дандена» была тем спектаклем, который предопределил индивидуальные черты творчества поколения. Бесспорным был тот факт, что Фрейка и Гейтум впервые в своей совместной работе осуществили подлинно конструктивистское оформление спектакля.

Конечно, на первый взгляд сцена совершенно не была похожа на конструктивизм советских сцен. В противоположность серой строгости

русских конструктивистов перед зрителем представало цветное и формальное разнообразие. В отличие от смысловой беспредметности – признаки реального пространства.

В центре сценического пространства Гейтумом было повешено большое табло с надписью красными буквами: «Цирк Данден». Его поддерживали с одной стороны приставная лестница, а с другой – две рейки и простое сооружение, отдаленно напоминающее цирковую повозку. Внутри этого «интерьера» не было никакой мебели, только два плаката, имевшие отдаленное сходство с цирковыми афишами. Приблизительно посередине высоты пространства сцены была натянута занавеска с маленьким окошком. У края сцены справа приставлена вторая лестница, там же размещены несколько деревянных переключателей – они необходимы действию.

Спектакль выразительно использовал весь объем сцены: актеры взбирались по лестницам, ходили по мостику между ними, как акробаты использовали переключатели-шесты.

Вертикальное членение пространства подтвердили и Йиндржих Гонзл и Йиндржих Водак: в своих рецензиях они писали о «системе плоскостей» и «головокружительном перелезании через мостики и лестницы». Вертикальное членение пространства, система лестниц и обнаженная, никак не скрываемая фактура материалов (дерева, в первую очередь) – все это Гейтум, безусловно, заимствовал у советского конструктивизма. Хотя при всем этом художником была сохранена определенная живописность сцены, изобразительный эффект достигался не одной только конструкцией, но комбинацией разных элементов и их расположением в пространстве.

В оформлении «Цирка Данден» Гейтум не надеялся на художественные возможности «чистой» конструкции, прибегнув к спасительным дополнениям. Красный транспарант с надписью, цирковые афиши, занавеска в фургоне – элементы другой, не конструктивистской природы.

Да и костюмы героев мало чем напоминали прозодежду исполнителей, например, из мейерхольдовского «Великодушного рогоносца»: «несчастный обманутый муж крестьянин Данден должен выступать в облике напудренного клоуна в широкой белой блузе и колпаке, Кли-тандр наряжен в косоугольный костюм арлекина и фуражку портье. Господин де Сотанвиль надел серый летний цилиндр к мундиру австрийского майора, госпожа де Сотанвиль похожа на офицера Армии Спасения, а слуга Любен стал рыжим пражским пеппиком из старого

Подскалья. Только мадам Анжелика и горничная Клодина посмели быть одетыми хоть немного соответственно времени...»⁵.

Принципиальным в спектакле было взаимодействие конструкции и актеров. Вот как описывает в своем дневнике актриса Ярмила Горакова, игравшая роль Клодины, ощущения актера в непривычном пространстве:

«Я вижу лестницу, дом на канате и еще один такой дом, где я живу, такой летний домик, сбитый наскоро из нескольких досок... Мы должны играть в раскрепленном дворце с мраморными ступенями... и смотреть, чтобы не загнать занозу. И все-таки мы во дворце, вероятно даже в лучшем, самом красивом из тех, что существуют; мы строим его в воображении, которое способно на большее, чем реальность; такими же [наделенными воображением. – Г.К.] должны быть и зрители. Они должны одеть [в воображении. – Г.К.] эти станки, рейки и конструкции, чтобы они были для них тем же, чем являются для меня, – нереально занятой реальностью и очень любимой средой. Для каждого в соответствии с его вкусом. Как мне в этой среде играется? Замечательно... Увереннее, чем возле неподвижных кулис, ограничивающих мои движения... Я хватаюсь за лестницу и могу ее сильно стиснуть, опереться; в кулисе я бы сделала дырку и выпала со сцены. Играется мне хорошо, потому что конструкция дает мне массу идей, движений, их я могу выбрать в последний момент – каждое будет естественным. Малейшее изменение в конструкции меняет движущую шкалу. Актер находится в предельном напряжении в каждом спектакле... Зритель мгновенно реагирует, даже если не согласен... Получал ли он удовольствие, не знаю, но он становился более внимательным и более возбужденным, когда Матушка с корзиной шла на прогулку по лестнице, чем на спектакле “Мельник и его дети” [пьеса Э. Раупаха. – Г.К.], где духи ходят по подмосткам, по кладбищу из папье-маше... Сегодня я знаю: лучше быть мятежником, чем гнить... Да здравствует наш театр»⁶.

«Цирк Данден» оказался первым спектаклем чешского конструктивизма по своему характеру, по своей энергии и природе, по тем отношениям, которые существовали между действием и сценографией.

Фрейка строил спектакль, как цирковое ревю. Его совершенно не волновало, что события пьесы «происходят перед домом Жоржа Дандена, в деревне». Все совершалось здесь: среди натянутых канатов, лестниц, перекладин, рядом с этим как будто наспех сколоченным каркасом.

Каждый выход актера напоминал цирковой трюк, каждое движение – акробатический номер. Не было бытовой логики в том, что Жорж Данден или Клодина бесконечно взбирались, взлетали, спускались и скатывались по лестницам, что каждое слово и любой диалог сопровождалось балансированием на перекладинах, прыжками, кувырканиями.

О биомеханике Вс. Мейерхольда Фрейка в это время знал лишь приблизительно из прессы и рассказов К. Тенге и И. Гонзла, сам он не видел ни «Великодушного роконосца», ни «Смерть Тарелкина», но в поисках нового театра ощущал потребность в актере, физически совершенном, владеющем каждым мускулом своего тела и чувствующем пространство: его ширину, длину, а главное – высоту, связанном с материальными проявлениями пространства самым кровным, самым естественным образом.

Совершенно новую природу существования актера в спектакле Фрейки отмечали буквально все. Йиндржих Гонзл писал об этом не раз, возвращаясь к этому факту снова и снова: «Сценическая конструкция, система лестниц, голых реек и плоскостей была причиной иного и интересного движения актеров и удивления зрителей. За это особое впечатление следует благодарить архитектора Гейтума и режиссера Фрейку, они своим убежденным мужеством и остроумием претворяют на деле у нас то, что русский театр возвел в свой принцип и гениально разработал до мирового уровня. На спектакле можно понять, что для этой новой работы означает быстрый актер, молодая и красивая актриса, суставы которой не заржавели, не стали осторожными и скучными движения, как у актеров официальных сцен, улыбка живой красоты так же сопровождается восторгом зрителей, как и акробатика упругого тела актера...»⁷.

Все это напоминает спектакль «Мудрец» Сергея Эйзенштейна в Театре Пролеткульта (1924) и в плане сценографии и в плане единого для этих спектаклей тона действия.

И «Мудрец», и спектакль Фрейки по своей природе ближе к цирку, чем к театру, во всяком случае к театру в том понимании, которое установил XIX в. Причастность к цирку постановка Фрейки провозглашала еще до начала спектакля – своим названием. В «Мудреце» тоже «персонажам пьесы были приданы функции клоунов и акробатов. Все слуги, которых играл один актер, <...> значились в программке – “у ковра”»⁸. Были в зрелище и чисто цирковые персонажи: «униформа», «акт в кольце (кокаду)... И еще: «в представлении были такие цирковые номера,

как ходьба по проволоке, натянутой параллельно полу, и по проволоке, натянутой наклонно, <...> как полеты»⁹.

Что же касается сценографии этих спектаклей, то и в ней аналогии красноречивы.

«Цирк Данден» сопровождала очень активная критика. Разная – от восторженных текстов до скептических, иронизирующих фельетонов. Тем не менее, во всех статьях присутствовало понимание того, что Фрейка стремился освободить актера от привязанности к сценическому полу, превратить его движения в непрекращающийся каскад трюков, круговорот непривычных взлетов, верчений, акробатических номеров. Конечно, Фрейка столкнулся с неопытностью актеров, что отмечали многие, и своей собственной неопытностью, но все-таки свои основные идеи он воплотил. Воплотил вопреки техническим недостаткам и недоброжелательности многих коллег. Правда, «Цирк Данден» обрел и многих верных сторонников, зрителей, истосковавшихся по современному духу в театре.

Несмотря на недостаток средств и ужасную, в общем-то, сцену, «Цирк Данден» сплотил небольшой коллектив; со многими у Фрейки в дальнейшем будут связаны интереснейшие достижения в искусстве.

В октябре 1925 г. спектакль был показан в Братиславе. Важно одно обстоятельство: спектакль не просто игрался, ему предшествовала большая (почти часовая) и обстоятельная лекция режиссера. Фрейка подчеркнул необходимость воспитания не только нового актерского коллектива, но одновременно и нового зрителя. Современный театр, по его словам, должен стремиться к созданию нового мира, подчиненного исключительно (!) законам фантазии – совсем не законам повседневной жизни.

«Актер нового театра вновь дает возможность возродиться старой радости от игры, которую заменило глубокомысленно пассивное вживание в различные душевные состояния фиктивных героев; повторяю, актер должен провозглашать искусство, а не только проживать [биографии и судьбы героев. – Г.К.]. Провозглашать непосредственно, физиологическим способом, чтобы зритель был увлечен сердцем, глазами и мозгом. Театр не должен делать видимым состояния души, вообще не должен изображать; театр творит новую жизнь, новую реальность, куда должен включаться и зритель; зритель, который то смеется, то гневается, ощущает коллективную чистую радость, чистое движение, чистую мысль или цвет... На иллюзорной сцене вчерашнего дня, где

отстаивалось жизнеподобие, речь шла об использовании лирического творческого метода, который был рассчитан на одного слушателя, на одинокого наблюдателя. Театр, однако, это коллективное наслаждение – как спорт, где также воздействует психика места, дня и возбужденности окружения; невозможно играть (театр) для одного зрителя»¹⁰.

Многое, о чем говорил Фрейка, отчасти было высказано Йиндржихом Гонзлом в его статьях о русском театре, да и вообще в связи с его пониманием природы современных сценических проявлений. Значение речи Фрейки заключалось в том, что у него эти идеи не оставались лишь сформулированными принципами, но воплотились в его спектакле.

¹ Déník Jarmily Horákové. Praha, 1940. S. 133.

² Там же.

³ Déník Jarmily Horákové. Praha, 1940. S. 140.

⁴ Nezval V. Pátý dramatický večer žáků konservatoře // Rudé právo. 05.04.1925.

⁵ Vodák J. Jubileum, Delerize, Dandin // České slovo. 12.05.1925.

⁶ Déník Jarmily Horákové. Praha, 1940. S. 40.

⁷ Honzl J. Z divadel // Rudé právo. 12.05.1925.

⁸ Гвоздев А.А. Театр им. В.Э. Мейерхольда. Л.: Academia, 1927. С. 28.

⁹ Февральский А. Театральная молодость // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1974. С. 122.

¹⁰ Radl B. Mé vzpomínky na osvobozené divadlo. Praha, 1948. S. 144.