

С. В. МАРКОВА

ТРАНСФОРМАЦИЯ БИОМЕХАНИКИ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА В СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Статья посвящена анализу культурно-исторического процесса изменений телесно-ориентированных творческих методов актерского искусства XX века и современности.

Ключевые слова: биомеханика, театральный конструктивизм, сценическое действие.

Изначально понятие «биомеханика» – это раздел физиологии, наука, изучающая механические свойства живых тканей, органов и организма в целом, а также происходящие в них механические явления (при движении, дыхании и т. д.). Но уже в начале XX века оно приобретает второе, более известное значение, связанное с именем В. Э. Мейерхольда, – определенные законы движения актера на сценической площадке, прорабатываемые на основе норм поведения человека тренировочные упражнения игры актера с целью оптимального выполнения режиссерских заданий.

Вдохновившись идеей создания нового пролетарского искусства и конструктивизмом как художественным методом, В. Э. Мейерхольд стремится применить к искусству актера метод научной организации труда, разработанный американским инженером У. Ф. Тейлором. Так, в докладе 12 июня 1922 года В. Э. Мейерхольд утверждает: «Тейлоризация театра даст возможность в один час сыграть столько, сколько сейчас мы можем дать в четыре часа. Для этого актеру необходимо: 1) обладать природной способностью к рефлекторной возбудимости – человек, обладающий этой способностью, сообразно своим физическим данным может претендовать на то или иное амплу; 2) актер должен быть «физически благополучен», то есть должен иметь верный глазомер, обладать устойчивостью, в любой момент знать центр тяжести своего тела» [1].

Далее В. Э. Мейерхольд утверждает, что так как творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве, то он должен изучить механику своего тела. Это ему необходимо, потому что всякое проявление силы, в том числе и в живом организме, подчиняется единым законам механики, а творчество актеров пластических форм в пространстве сцены, конечно, есть проявление силы человеческого организма.

Собственно говоря, это было одно из первых заявлений Мейерхольда о своем творческом методе. Но критики из числа деятелей Пролеткульта воспользовались этими тезисами сообразно своим убеждениям, усмотрев в них и «революционное» уничтожение психологического театра, и полемику с художественной системой К. С. Станиславского, и многое другое, чего в докладе не было. В этой интерпретации получалось, что В. Э. Мейерхольд категорически настаивает на биомеханике актерского творчества как универсальном методе не только обучения, но и непосредственно исполнительского

искусства. Такое неадекватное восприятие создаваемого мастером творческого метода породило множество мифов и сыграло не последнюю роль в позднейшем аресте Мейерхольда.

В настоящее время творческое и теоретическое наследие В. Э. Мейерхольда достаточно изучено, оно вошло в историю мировой театральной культуры. Но нас интересует, прежде всего, тот факт, что именно биомеханика активно позиционирует себя в современной театральной культуре.

Здесь можно сослаться на ставшие классическими зарубежные образцы. Прежде всего, это творчество Ежи Гротовского, использовавшего в своих спектаклях и биомеханику Мейерхольда, и принципы монтажа С. Эйзенштейна. Это и новейшее модное веяние современной театральной культуры – театральная антропология, автор которой, Э. Барба, называет себя последователем В. Э. Мейерхольда. Едва ли не каждый известный зарубежный театральный деятель современности отдает дань эстетике советского конструктивизма 1920-х годов вообще и творчеству В. Э. Мейерхольда в частности. Обобщающим мнением на эту тему выглядит высказывание Томаса Остермайера, который считает, что и во времена Мейерхольда, и особенно в наше время в людях жива вера в то, что все их проблемы проистекают из психологических проблем. «Вера эта наносит огромный вред молодым актерам. Их заставляют поверить, что ключ к профессии в том, чтобы находить чувства в своем подсознании. Потому-то на сцене в их игре пропадает музыка, пластика, ритм, но эти актеры убеждены что “по-настоящему” выражают свои чувства». А далее вполне практичный вывод о том, что думать надо, прежде всего о публике, которая наполняет театр и «которую надо заинтересовать» [2]. Добавим: заинтересовать любой ценой, что и делают сегодня отечественные «биомеханизаторы», творчество которых можно определить лозунгом первых лет советской власти: «Долой стыд!». Здесь следует говорить не о биомеханике, а о «биологическом уровне» большинства произведений современной театральной культуры, преподносящих и превозносящих себя в качестве «нового слова в искусстве». Долой психологический театр, а заодно и актера, которого все настойчивей именуют «перформером», в широком смысле исполнителем зрелищной акции.

Но при чем здесь биомеханика В. Э. Мейерхольда? И почему она так активно противопоставляется

методу физических действий К. С. Станиславского? При разнице подходов, заметим, что в творчестве этих режиссеров, во многом определивших мировую театральную культуру XX века и современности, всегда присутствовала телесно-ориентированная природа существования актера.

Иными словами, и в спектаклях Вс. Э. Мейерхольда, и в спектаклях К. С. Станиславского пластическая партитура действий каждого персонажа развивалась, изменяясь в полном соответствии с законами биомеханики, где именно психологические мотивы, эмоциональное наполнение, внутренняя энергия актера провоцируют изменение телесного ракурса. Великий актер М. А. Чехов, в своей творческой практике осваивавший и биомеханику, и метод физических действий, очень точно объединяет их в понятии «психологический жест». Заметим, именно через М. А. Чехова Европа и Америка получили изустные сведения как о биомеханике, так и о методе физических действий.

Однако по настоящему ознакомиться с наследием Вс. Э. Мейерхольда (как и К. С. Станиславского) имели возможность лишь немногие зарубежные театроведы. Между тем в лекции, прочитанной в Голливуде в 1955 году, М. А. Чехов говорил следующее: «Благодаря удивительной способности фантазировать Мейерхольд видел такие вещи, каких не мог увидеть никто на свете. Он все видел по-своему и старался воплотить в сценических образах свое видение действительности. Итак, я хочу сказать, что Мейерхольд преувеличивал

(в хорошем смысле этого слова) роль воображения. Станиславский ее преуменьшал. Но, несмотря ни на что, эти два великих мастера любили друг друга, восхищались друг другом, и не просто по-человечески, а как художник художником, были способны оценить работу друг друга» [3].

Более того, если обратиться не к поверхностному прочтению «манифестов», а к более поздним разработкам Вс. Э. Мейерхольда в области биомеханики, то вполне актуально и востребовано для пластической культуры актера его положение: «Всякое психологическое состояние обуславливается известными физиологическими процессами. Найдя правильное разрешение своего физического состояния, актер приходит в то положение, когда у него появляется “возбудимость”, заражающая зрителей, втягивающая их в игру актера (то, что мы раньше называли “захватом”) и составляющая сущность его игры. При такой системе “возникновения чувства” у актера всегда имеется прочный фундамент: физическая предпосылка» [4].

Литература

1. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 т. Т. 2. М., 1968. С. 489.
2. Кузина Е. Е., Сакаев И. Р. Апология биомеханики // Петербургский театральный журнал. 2009. № 2 (56). С. 51–57.
3. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. Т. 1. М., 1995. С. 367.
4. Мейерхольд В. Э. Лекции. М., 2001. С. 257.

S. V. MARKOVA. TRANSFORMATION OF VS. E. MEYERHOLD'S BIOMECHANIC IN MODERN THEATRICAL CULTURE

The article is devoted to the analysis of cultural-historical process of change in body-oriented creative methods acting art of XX century and modernity.

Key words: *biomechanics, theatre constructivism, dramatic action.*

Э. В. ВЫБЫВАНЕЦ

ФЕНОМЕН АУДИОВИЗУАЛИЗАЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ

В статье представлен опыт осмысления визуальной интерпретации «Болеро» М. Равеля, открывающей новые возможности выявления его смыслов.

Ключевые слова: *музыка, визуальность, композиция, переосмысление, цирковой номер.*

Композиторы прошлого, создавая свои опусы, вероятно, даже не задумывались над тем, сколь непредсказуемой окажется жизнь их творений в будущем. Речь идет о новом явлении в области интерпретации музыкального произведения, изначально предназначенного для концертного исполнения – о своего рода исполнительском Gesamtkunstwerk, в котором интегрируются разного типа художественные тексты. Чаще всего полномасштабному

звучанию музыкального произведения сопутствует видеоряд – театрално-сценический или создаваемый средствами экранных искусств. В результате взаимодействия зрелищного и музыкального начал, «при котором они не совпадают и тем более не иллюстрируют по содержанию друг друга», рождается особый образ – аудиовизуальный, что отражает всеобщий «сдвиг в меняющемся художественном мышлении» эпохи постмодерна [1].