

A HERANÇA DE V. E. MEIERHOLD NA TEORIA DO TEATRO E NA PEDAGOGIA TEATRAL ESTRANGEIROS

F. Djaf

A questão central do simpósio, segundo Fevrálski, foi: o que aprender com Meierhold? Essa questão liga diretamente a obra de Meierhold com as necessidades do teatro e da pedagogia contemporâneas, seguindo um dos preceitos do diretor de que o papel da crítica era de sugerir e indicar.

Os estudiosos de língua inglesa têm um peso considerável neste trabalho. A partir dos anos 70 nestes países o interesse na obra de Meierhold cresceu muito e adquiriu um caráter de estudo sistêmico. O seu exemplo demonstra uma interação entre os esforços de estudiosos, diretores teatrais e pedagogos. E são esses estudos tema do presente trabalho. Um lugar especial é destinado aos problemas da biomecânica, que começou a ser estudada pelos ocidentais antes dos russos, mas eles apoiaram-se nos estudos russos dos anos 20.

Nos anos após a morte de Meierhold instaurou-se um silêncio sobre o artista. Mas já nos anos seguintes à sua reabilitação, Gassner lança o livro 'Forma e Idéia no Teatro Contemporâneo', examinando a cronologia das etapas da luta de Meierhold contra o naturalismo, ressuscitando a cronologia estabelecida em 1929 por Carter no livro 'Novas tendências no teatro russo'. Este destaca o início dos experimentos de Meierhold muito antes da Revolução e dá uma importância fundamental à influência do construtivismo na obra do artista.

O interesse pela obra de Meierhold aumentou ainda mais depois da publicação na Rússia do estudo de K. L. Rudnitski. A primeira grande antologia no exterior dos trabalhos de Meierhold foi publicada em 1969 em Londres ('Meyerhold on Theatre'). Um outro livro importante foi 'Meyerhold at Work' (manchester, 1981), que se apoiou no livro "Encontros com Meierhold" e na "Correspondência" de Meierhold, ambos publicados na Rússia. Alguns livros publicados no Ocidente levantavam certas questões antes dos russos. Assim o livro "Meierhold. O Teatro do Grotesco" (1968) de [Simonsen], apesar de não ter grande profundidade, destaca o grotesco como um das bases da obra do diretor.

Os trabalhos fundamentais em língua inglesa são 'Meierhold. A Arte do Teatro Consciente' (1974), 'Meierhold e seus Pintores' (1988), ambos de Marjorie Hoover, e 'Teatro de Meierhold. A Revolução da Cena Contemporânea' (1979) e 'Diretor e a Cena' (1982) de Edward Brawn. "Os dois estudiosos dão uma forte atenção à ligação do perfil estético do teatro de Meierhold com a metodologia de educação do seu ator. Hoover até considera a abordagem biomecânica uma chave universal falsa da técnica do ator. "A concepção da representação como uma arte consciente - eis, talvez, a única base correta e compreensível sobre a qual se pode fundamentar o treinamento do ator".

Nos seus dois livros a autora praticamente ignora o conteúdo político da arte de Meierhold, concentrando-se na questão do método no sistema de Meierhold, chegando à conclusão que, já que o tetarô de Meierhold é 'consciente', o método é fundamental na sua organização.

O trabalho de Robert Leach 'Vsiévolod Meierhold' (1989) foi escrito, na opinião do autor, por uma pessoa com uma criatividade sintética do tipo que era educado no Estúdio da Borodínskaia.

"A Europa e a América do pós-guerra conheceram Meierhold através do Brecht, por isso os paralelos entre os dois tornaram-se lugar-comum até em trabalhos não dedicados especialmente a eles. Muito em particular foi dito sobre a prioridade de Meierhold na descoberta do efeito brechtiano de 'distanciamento'". O autor considera que em Meierhold, ao contrário do distanciamento épico de Brecht, ocorria o distanciamento da personalidade poética da personalidade dramática.

O segundo capítulo da presente dissertação é dedicado ao problema da biomecânica. A atual teoria teatral russa, ao contrário do que ocorreu nas três décadas depois da reabilitação de Meierhold, não nega a existência de um sistema de representação que lhe é própria. Qualquer sistema de representação pressupõe uma técnica cênica, uma metodologia pedagógica, uma idéia sobre a relação ator-personagem correspondentes. A forte atenção à biomecânica desviou o olhar destes outros aspectos. Por isso o autor irá antes conceituar a biomecânica cientificamente e historicamente.

Na época de seu aparecimento a biomecânica foi vista não como um sistema de Meierhold, mas como um certo treinamento do ator com características bio-físicas. Supunha-se que meierhold tinha descoberto as leis gerais do movimento que poderiam ser utilizados em qualquer teatro, e não apenas no seu, e depois serem reaproveitadas pela ciência, assim como o sistema de Stanislavski tinha sido aproveitado pela [psicologia - ?]. Ao mesmo tempo surgiam vozes questionando as bases científicas da biomecânica, ao que Meierhold respondia que ela tinha bases científicas especificamente teatrais. Mas já no início dos anos 30 a biomecânica começou a ser entendida como um extremismo errôneo do diretor. Ele ainda era chamado por inércia de 'grande diretor', mas era sempre acusado pela visão mecanicista do mundo, enquanto o homem soviético era muito mais harmonioso e profundo. Ainda nesse anos foi a fase final do enraizamento do sistema de Stanislavski, que acabou excluindo definitivamente a biomecânica.

"Após a reabilitação de Meierhold o olhar dos estudiosos russos sobre a biomecânica permaneceu por muito tempo ou mesmo, negativo (B. I. Rostótski), ou cauteloso". A causa disso era que o sistema de Stanislavski permanecia sendo o único verdadeiro, aquele que definia a criação de qualquer tipologia. Mesmo Rudnitski ('O diretor Meierhold') não escapa desta posição. Ao comparar o

sistema de Stanislavski com a biomecânica, a chama de um treinamento útil, mas nega ao Meierhold uma abordagem sistêmica da arte do ator.

A quebra desta situação ocorreu no início dos anos 80 com as dissertações de Iu. M. Krassóvski e N. V. Pessochinski. No trabalho deste a biomecânica é vista como um outro sistema de atuação, polêmico ao sistema de Stanislavski e que possui os mesmos direitos.

Ao contrário dos russos, os estudiosos estrangeiros nunca evitaram a biomecânica, comparando-a com Stanislavski e Brecht. Assim, Mel Gordon no artigo "A biomecânica de Meierhold" (1974) sequer coloca a questão sobre a existência de um sistema de Meierhold, considerando isso um fato. Destaca também o fato de que a biomecânica é uma condensação de verdades já descobertas. Ao falar dos "16 estudos biomecânicos", "Gordon afirma corretamente que eles surgiram ainda no estúdio na Borodínskaia e representavam a síntese de muitas convenções teatrais tradicionais - ao assimilá-los, a biomecânica dos anos 20 tentava revelar a sua dominante universal ativa".

O autor da dissertação considera a biomecânica um estudo com todas as características de um sistema teatral. Isso significa que é impossível montar um espetáculo meierholdiano com atores treinados pelo sistema de Stanislavski, assim como é impossível avaliar Meierhold fora da biomecânica. "A existência de um sistema de direção é definida pela própria concepção do trabalho do ator"

A biomecânica representou uma síntese dos achados anteriores. "A arte do ator era pensada como a organização do material. A sua particularidade era vista no fato de que o criador e o material encontram-se na mesma pessoa. Com a ajuda do treinamento biomecânico o ator devia aprender a ver o personagem que ele solta em cena". Toda a biomecânica está voltada para o desenvolvimento da racionalidade artística do movimento, o qual, segundo Meierhold, continha, além dele mesmo, a emoção e a palavra.

No terceiro capítulo da dissertação são analisados alguns empreendimentos contemporâneos na pedagogia baseada em Meierhold. ... [sobre o treinamento do teatro "Sherazade"] "... O acompanhamento dos tambores em 'Katakali' era análogo às batidas de bambus que acompanhavam os esquetes teatrais no estúdio na Borodínskaia".

'Na opinião do autor da dissertação R. Leach foi o primeiro dos estudiosos ocidentais a ver em Meierhold um pedagogo teatral extraordinário".

Leach começa o ensino da biomecânica a partir do segundo curso, ensinando no primeiro o sistema de Stanislavski, que ainda considera ser a base de tudo. Para o autor tal abordagem é permissível, dada a personalidade eclética de Leach.

No que diz respeito à atividade pedagógica e artística do próprio autor, ele queria demonstrar a importância que teve no seu trabalho a concepção de teatro de convenção e concluir que Meierhold pertence àquele pequeno grupo de artistas

do teatro a importância dos quais apenas aumenta com o tempo e cuja obra tende a influir em muitas gerações futuras.

Азар, Фадия наследие В.Э. Мейерхольда в
Зарубежном театроведении и
Театральной педагогике. лекция
С. Петербург. Санкт-Петербургского
государственного Академия Театраль-
ного искусства.

IV, 33
3 154 (A)

В феврале 1981 года в Стокгольме проходил международный сим-
позиум "Мейерхольд". На симпозиуме были прочитаны следующие до-
клады:

1. А.Февральский, СССР. Театральное искусство Мейерхольда.
2. Б.Пикон-Валлен, Франция. Музыка и актерская игра в театре Мейерхольда.
3. М.Хувер, США. Мейерхольд и сценография А.Я.Головина к "Орфею"
4. Е.Кёнг, Польша. "Театральный Октябрь".
5. А.Лоу, США. Биомеханика и "Великодушный рогоносец".
6. К.Амон, Франция. Мейерхольд и конструктивизм.
7. Э.Браун, Англия. Иностраные параллели к ранней теории и практике Мейерхольда.
8. Ф.Мальковатти, Италия. "Дама с камелиями".
9. К.Майланд-Хансен, Дания. Мейерхольд в кино.
10. Ж.Абансур, Франция. Мейерхольд и актерская игра.
11. Д.Клеберг, Швеция. Театр Мейерхольда и зрители.

Не вдаваясь в характеристику и оценку перечисленных докладов, нельзя не отметить, что сами их названия свидетельствуют о том, что к началу 1980-х годов западное театроведение достигло той стадии изучения наследия В.Э.Мейерхольда, которая характеризуется углубленным вниманием к конкретным и специальным аспектам его творчества. Тематика симпозиума впечатляет не только широтой охвата различных сторон театральной практики Мейерхольда, но и наличием таких подходов к его творчеству, которые для современного русского мейерхольдоведения оставались еще близлежащей задачей - Мейерхольд и биомеханика, Мейерхольд и конструктивизм...

Знаменательным представляется и то, что в центре развернувшейся на симпозиуме дискуссии был, по словам А.В.Февральского, вопрос "чему учиться у Мейерхольда?", напрямую связанный науч

ответственной

и культуры

1994 г.
ного Совета
ра наук при
еатрального
овал, д. 35,

1994 г.

Гельникова

ные разработки с потребностями современного театра и сценической педагогики. Руководствуясь давней идеей Мейерхольда о "подсказывающей" роли критики (и шире - театральной мысли) в создании нового театра, зарубежное театроведение ставит изучение наследия режиссера в живой контекст современного театрального процесса, стимулируя творческий потенциал П.Брука и Е.Гротовского, Д.Стрелера и П.Шайны, давая обильный материал для экспериментов в сфере театральной педагогики.

Особенно весом вклад в это общее дело англоязычного театроведения. Начиная с 1970-х годов, рост интереса к творчеству Мейерхольда в англоязычном театральном мире, имевший место и в предыдущие десятилетия, не просто усиливается, но приобретает характер системного изучения - от публикаций наследия режиссера к монографиям общего характера о его деятельности, от них - к постановке специальных теоретических проблем. Пример англоязычного мейерхольдоведения показателен и научно предоставителен, он зримо демонстрирует координацию творческих усилий ученых, театральных деятелей и педагогов-практиков, иногда, как в случае с Робертом Личем, счастливо представленных в одном лице.

Наглядная последовательность изучения наследия Мейерхольда англоязычными театроведами характеризует исторически детерминированный процесс пребывания феномена его личности и искусства в мировой театральной культуре XX века. Общность закономерностей этого процесса подтверждается сознательной соотнесенностью англоязычного мейерхольдоведения с русским - сходными научными задачами на разных исторических этапах, иногда прямой оглядкой на достижения русских коллег, иногда опережением их в постановке новых проблем исследования.

Сказанное предопределило выбор англоязычного театроведения как главного объекта диссертационного изучения. В диссертации

впервые поэтапно рассматриваются труды крупнейших ученых, складывающие картину англоязычного мейерхольдоведения; к анализу привлекаются также книги, выводящие творчество Мейерхольда в сферу общеэстетических направлений, таких как авангардизм, конструктивизм, политический и эпический театр.

Особое место в диссертации уделено проблемам изучения биомеханики. Очевидно, что приоритет в постановке вопроса принадлежит здесь западным ученым. Они заговорили о биомеханике в полновесный голос раньше, чем их русские коллеги. Однако, как показывает проведенный в диссертации анализ, не была здесь ни настоящими первооткрывателями (ибо опирались на русские исследования 1920-х годов), ни, за редкими исключениями, глубокими толкователями, зачастую подменяя эстетическую новизну актерской системы Мейерхольда истолкованием биомеханики в собственных научных рамках - как раздела биофизики.

Изучение проблем биомеханики привело автора диссертации к попытке проанализировать некоторые известные ему опыты современной экспериментальной педагогики по Мейерхольду. Материалом для исследования здесь послужили интервью автора диссертации с главным режиссером шведского театра "Шахразад" Вильямом Карлсоном, ведущим актером этого театра Томом Фьёрдсфальком, драматургом театра Бу Перссоном. Другие источники - материалы по истории театра "Шахразад", хранящиеся в театральном музее "Дротнингхольм", а также исследование Марии Стейнерт "Движение в пространстве" (Стокгольм, 1988), собравшей большой фактический материал о театре "Шахразад". В характеристике театрально-педагогических новаций Р.Лича использовано интервью с ним автора диссертации, который счел возможным рассказать также и о собственном театрально-педагогическом опыте.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и

списка литературы.

Во Введении дается постановка проблемы, мотивируется отбор материала для исследования, высказываются некоторые предварительные соображения.

Первая глава - "Мейерхольд: проблемы творчества" - посвящена историко-теоретическому анализу наследия В.Э.Мейерхольда англоязычным театроведением. Она состоит из пяти разделов.

Глава открывается разделом "Первые впечатления", в котором рассказывается о всплеске интереса к творчеству Мейерхольда со стороны посещавших Россию в 1920-е годы театральных деятелей Запада. Английский режиссер Б.Дин и немецкий драматург Э.Толлер, американцы - профессор Х.Дана и режиссер Ли Симонсон; Э.Пискатор и Х.Картер, которого называли "английским специалистом русского театра", - вот далеко не полный перечень лиц, посетивших советскую Россию и оставивших свои воспоминания о Мейерхольде, основанные на личных контактах и встречах. Написанные на скорую руку, в журналистской манере, эти описания еще целиком находятся в рамках эмпирики, хотя и содержат богатый материал, фиксирующий опыт общения со многими русскими режиссерами, помогавшими зарубежным коллегам различать обилие школ и теоретических подходов, родившихся, по их мнению, в "золотой век" русского театра, то есть в 1920-е годы.

Здесь наличествовала заметная аберрация представлений о реалиях театрального процесса в России первой четверти XX века, сказавшаяся позднее и в более серьезных и фундаментальных трудах англоязычных театроведов. Большинство зарубежных посетителей советской России видело в личности Мейерхольда и его театре символ Революции, чему немало способствовал сам Мейерхольд и его окружение. Это искажало как представление о действительной сути революционных перемен, так и о творческом пути Мейерхольда, который

виделся начинателем "золотого века" русского театра, начавшегося в 1920-е годы вследствие революционного взрыва. О "серебряном веке" не вспоминали.

Этой установки, близкой сходным тенденциям в советском театроведении (советский театр начинался как бы с "пустого пространства") долгое время придерживалось англоязычное театроведение, в котором было принято делить творчество Мейерхольда не на собственно театральные этапы развития, а, по-советски, на дореволюционный и послереволюционный.

Во втором разделе первой главы речь идет о книгах 1920-1930-х годов, написанных по непосредственным впечатлениям от знакомства их авторов с советской Россией и театром Мейерхольда. Анализ этих книг подтверждает, что идеологическая позиция авторов, их отношение к революции по-прежнему являются решающим фактором в оценке искусства Мейерхольда. Так, пионер англоязычного мейерхольдоведения, Хантли Картер ("Новые театр и кино в Советской России", 1924; Новые веяния в русском театре: 1917 - 1928, 1929), будучи писателем "левого" направления, концентрируется в основном на политическом аспекте театра Мейерхольда, уделяя собственно художественной стороне дела - истокам, стилистической характеристике, смене творческих этапов - значительно меньшее место (хотя фактография его книг имеет неустаревающую научную ценность). Напротив, Норрис Хотон в книге "Московские репетиции: Золотой век советского театра" (1936, предисловие Ли Симонсона) выступает как исследователь, способный адекватно передать специфику репетиционного процесса в театре Мейерхольда, зафиксировать особенности актерской техники, представляющей сложнейшую композицию движений и ритмических пауз. Но, в конце концов, и Хотон сводит свой разговор к политике. Проявляя большую, нежели Картер, гибкость и даже определенную проницательность в характеристике личности Мейерхольда

и его постреволюционного творчества, Хэтон считает режиссера не глашатаем масс, а законченным индивидуалистом. "Я не касаюсь его политических взглядов и не говорю, что он плохой коммунист. Все, что я утверждаю, это то, что его искусство развивалось бы в любое время и в любом обществе, где бы он ни оказался"¹. Это другая крайность - несводимое к революционной пропаганде искусство Мейерхольда все-таки немислимо вне общественных и театральных реалий России как до-, так и послеоктябрьской эпохи.

Третий раздел первой главы посвящен анализу публикаций наследия Мейерхольда и книг о его творчестве.

Годы после гибели Мейерхольда не дали никаких серьезных исследований о нем в Европе и Америке. В России воцарилось полное молчание о Мейерхольде. Но сразу после его реабилитации на родине англоязычное театроведение обращается к изучению его творчества. В 1956 году известный американский театровед, профессор Йельского университета Джон Гасснер выпускает книгу "Форма и идея в современном театре", в которой восстанавливает хронологию этапов борьбы Мейерхольда со сценическим натурализмом, сформулированную в 1929 году Хантли Картером в книге "Новые веяния в русском театре". Хронология Картера выходит за пределы обозначенного в его книге периода - 1917-1928 гг.; он справедливо находил начало экспериментов Мейерхольда задолго до Октября. По существу периодизация Картера, откомментированная Гасснером, отвечает (за вычетом устаревших дефиниций) современным научным представлениям. Особо следует отметить ту роль, которую Картер, а вслед за ним Гасснер, отводят в творчестве Мейерхольда конструктивизму, рассматривая его как решающую стадию творческого развития режиссера.

¹ Naughton H. Moscow Rehearsals. New York, 1936. P.98.

В англоязычном театроведении интерес к Мейерхольду возростал по мере того, как изучение его творчества все более углублялось после публикации в России значительной доли теоретического наследия режиссера, воспоминаний о нем и появления фундаментального труда К.Л.Рудницкого¹.

Первая антология трудов Мейерхольда ("Meyerhold on Theatre", London, 1969), представляющая собой в основном перепечатку материалов изданного в России двухтомника, была выполнена Э.Брауном и сделалась образцовой источниковедческой работой для ученых англоязычного мира. Опорой для другой крупнейшей публикации ("Meyerhold at Work", Manchester, 1981), предпринятой П.Шиндтом, стала книга "Встречи с Мейерхольдом", а также вышедшая в России в 1974 году "Переписка" В.Э.Мейерхольда.

Естественно следуя в публикации наследия Мейерхольда за отечественным театроведением, англоязычное - иногда опережало его в изучении кардинальных проблем творчества режиссера. Так книга "Мейерхольд. Театр гротеска", написанная Д.Симонсом (Кембридж, 1968), вышла в свет еще до появления первых публикаций о творчестве режиссера на английском языке. Не отличаясь значительной глубиной, книга тем не менее выдвигает гротеск как основу методологии Мейерхольда.

В указанном разделе анализируются фундаментальные труды англоязычного театроведения - книги Маршора Хувер "Мейерхольд. Искусство сознательного театра" (1974), "Мейерхольд и его художники" (1988) и Эдварда Брауна "Театр Мейерхольда. Революция современной сцены" (1979), "Режиссер и сцена" (1982).

¹ См.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967; Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 т. М., 1968; Рудницкий К.Л., Режиссер Мейерхольд. М., 1969.

Оба ученых обращают самое пристальное внимание на связь эстетического профиля театра Мейерхольда с методологией воспитания своего актера. Хувер даже считает биомеханический подход универсальной отличительной актерской техникой. "Концепция актерской игры как сознательного искусства - это, может быть, единственно верная и понятная база, на которой можно основывать актерский тренинг"¹.

На сконцентрированном материале первой книги и обширном, исторически разветвленном второй Хувер дает высокую академическую оценку мейерхольдовского театра, практически игнорируя его политическую начинку. В обоих случаях автор сосредоточивает свое внимание на проблеме метода в системе Мейерхольда. Часто возвращаясь к этому вопросу, она приходит к выводу, что поскольку театр Мейерхольда есть "сознательный театр" - метод является ведущим в его организации.

Э.Браун создает свои работы на основании строго научного подхода, позволяющего осуществлять разностороннее исследование театра Мейерхольда. Необходимо, однако, отметить, что в изложении политической установки Мейерхольда он не всегда бывает объективен, рассматривая революционную устремленность режиссера как вид дешевой пропаганды и не учитывая то, что и эта сфера его творчества создала возможности для открытия и использования новых приемов и новой актерской техники, повлияв на эстетику политического театра (Пискалов, Брехт).

Четвертый раздел первой главы целиком посвящен анализу книги Роберта Лича "Всеволод Мейерхольд" (1989). Это не просто последняя по времени монография о режиссере - она, на взгляд автора диссертации, принадлежит ученому духовного склада, весьма близко-

¹ Hoover M. Meyerhold: The Art of Conscious Theatre. Univ. of Mass. Press. Amherst, 1974. P. 110.

*и переводчик по
этим документам
департамент*

го тем синтетическим творческим личностям, которых воспитывали в свое время Студия на Бородинской. В анализе книги Лича используются впечатления от личных бесед с ним.

Показательно, что вполне в духе 1920-х годов, авангардистская установка Лича-художника неотрывна от конкретности социальной жизни общества и несвободна от утопического пафоса. Несмотря на явно выраженный "лефовский" уклон художественных устремлений Р.Лича, его тягу к искусству-жизнестроению и к политическому театру, он, на взгляд диссертанта, оказывается способным почувствовать и передать читателю образный мир Мейерхольда во всей его многоаспектной целостности и глубине. В отличие от Станиславского, создавшего психологический театр, Мейерхольд, по убеждению Лича, сотворил поэтический, обладающий безграничным потенциалом метафоры. И сегодня он интересует тех, кто понимает ограниченность натуралистического подхода и устал от утилитарной целеустремленности эстетики Брехта. "Лиризм Мейерхольда, - пишет Р.Лич, - простирается от гротеска до патетики; он может быть горьким и едким, хотя чаще несет маску иронической улыбки; он может быть широким, ликующим, излучающим соки жизни - всегда это квинтэссенция театра"¹.

Пятый раздел главы характеризует изучение таких проблем, как "Мейерхольд и эпический театр", "Мейерхольд и авангард".

В разделе анализируется книга К.-Б. Итон "Театр Мейерхольда и Брехта" (1985), Д.Уиллета "Театр Эрвина Пискалова" (1986), работы о конструктивизме - "Великий эксперимент в русском искусстве" К.Грей (1962) и "Русский конструктивизм" К.Лоддер (1983), сборник статей "Театр в революции. Русский авангард на сцене: 1913 - 1935" (1991) и др.

¹ Leach R. Vsevolod Meyerhold. Univ. Press. Cambridge, 1989. P. 174.

Послевоенные Европа и Америка знакомились с Мейерхольдом через Брехта, в связи с чем параллели между ними стали общим местом даже не специально посвященных им работ. Особенно много сказано о приоритете Мейерхольда в открытии брехтовского эффекта острания. Комментируя подобные высказывания, автор диссертации полагает, что у Мейерхольда, в отличие от эпического острания Брехта, имело место острание личностное - поэтическое и участвующее в игре - драматическое.

В 1960-е, 1970-е, 1980-е годы русский авангард привлекает внимание Европы и Америки. Художественный радикализм рассматривается в неразрывной связи с радикализмом политическим, с непосредственными революционными устремлениями. Однако существуют и более глубокие подходы. Так, К. Кебузьянская в своем семиотическом исследовании пишет: "Более всего Мейерхольд пытался использовать театр как средство выражения нового восприятия реальности, революционизируя формы, в которых это происходило обычно. Мейерхольд не стремился вызвать дебаты, политические по своей природе, он просто хотел создать шоковый эффект, чтобы показать противоречия внутри общества. В наименьшей степени Мейерхольд хотел подменить реальность революционным оптимизмом, который отражался в создании положительных героев, как того требовала идеология. Вот почему творческий период Мейерхольда в Советском театре кончился так скоро"¹.

Вторая глава диссертации - "Биомеханика" - целиком посвящена проблемам изучения актерской системы Мейерхольда и попытке автора определить собственную научную позицию в отношении биомеханики.

¹ Ciebuszinska Ch. Revolutionaries in the Theater: Meyerhold, Brecht and Witkiewicz. London, 1988. P. 74.

Современное русское театроведение, в отличие от 1930-х годов, а также почти трех десятилетий, последовавших после реабилитации Мейерхольда, не отказывает ему в наличии собственной актерской системы.

Любая цельная актерская система основывается, на взгляд диссертанта, на определенной концепции актерского творчества, предполагает соответствующую сценическую технику, методологию воспитания, наличие специфических представлений о связи "актер-образ". Ажиотаж споров вокруг системы Мейерхольда, возникший в 1920-е годы, сразу после ее презентации, был в некоторой степени спровоцирован самим Мейерхольдом, назвавшим ее "биомеханикой" и обратившим тем самым внимание прежде всего на ее технологическую часть.

Поэтому, прежде чем говорить о своем понимании принципов биомеханики Мейерхольда, диссертант считает необходимым проанализировать ее собственно научную субстанцию, связанную с той областью в биофизике, которая изучает механические движения человека, а также все, что механически выражается, все внутренние процессы, которые могут быть осмыслены механически.

Автору представляется необходимой также характеристика исторического бытования понятия "биомеханика" в театральной культуре России и за рубежом.

Во времена презентации Мейерхольдом биомеханики ("Великий ушный рогоносец", 1922) она воспринималась не столько как актерская система Мейерхольда, сколько в виде некоего тренинга биофизического свойства, который может быть научно укреплен в этом широком смысле. Предполагалось, что Мейерхольдом открыты беззастенчивые законы движения, которые могут быть использованы не только в его театре, но и в любом другом, а затем возращены в науку, дав ей то же, что система Станиславского дала, например,

элогии. Однако уже в это время раздавались голоса, утверждающие, что актерский тренинг Мейерхольда научно не обоснован, что вовсе не тейлоризм, а приспособленная к театру цирковая клоунада. Фетишизация науки в 1920-е годы понуждала Мейерхольда опровергать подобные упреки, заявлять, что его "биомеханика" имеет специальные, собственно театральные научные основы, и ссылаться на идеи Б.-К. Коклена, отмечавшего двойственность творческой личности актера (ср. с формулой актерской игры, принятой в театре Мейерхольда - $M = A_1 + A_2$).

Но уже к началу 1930-х годов биомеханика стала восприниматься как ошибочная крайность Мейерхольда. Его еще по инерции называли иногда великим режиссером, но неизменно ставили в вину "механистический" взгляд на мир, а советский человек - де столь глубок и гармоничен, что всякие аналитико-расчленяющие подходы к нему граничат с вылазкой классового врага.

Одновременно в 1930-е годы как официальная стала утверждаться система Станиславского и, чем больше она внедрялась, тем глубже попадала в опалу биомеханика. Говорить о ней становилось просто опасно.

После реабилитации Мейерхольда отношение к биомеханике в исследованиях русских ученых долгое время оставалось либо прежним, негативным (Б.И.Ростоцкий), либо осмысленно осторожным. Это было вызвано тем, что не просто главенствующей, но и единственно верной по-прежнему считалась система Станиславского, что отношение к ней как к учению, определяющему законы актерского мироздания театра любой типологии, устойчиво сохранялось и оберегалось. Даже К.Д.Рудницкий ("Режиссер Мейерхольд") вынужден был придерживаться подобной позиции. Сравнивая систему Станиславского с биомеханикой Мейерхольда, отмечая своеобразие последней, он называет ее всего лишь полезным: актерским тренингом, тем самым, что

называя Мейерхольду в системном подходе к актерскому творчеству.

Перелом в отношении к биомеханике произошел в начале 1980-х годов, после появления диссертаций Ю.М.Красовского и Н.В.Песочинского¹. В диссертации последнего, а также в последующих публикациях ученого биомеханика Мейерхольда рассматривается как другая актерская система, способная действовать наравне с системой Станиславского, полемичная по отношению к ней.

Зарубежные исследователи, в отличие от советских, никогда не избегали разговора о биомеханике. И Хувер, и Браун, и Лич, и многие другие свободно сравнивали ее со Станиславским и Брехтом, излагали свои трактовки.

Существуют в англоязычном театроведении и специальные работы, посвященные биомеханике. Так, Мел Гордон в статье 1974 года "Биомеханика Мейерхольда" даже не ставит вопрос о том, была ли у Мейерхольда своя, отличная от других, система актерской игры - это для него непреложный факт. Заслугой М.Гордона является то, что, давая синхронный обзор театральных достижений начала века, он указывает тем самым на источники творческих и педагогических новаций Мейерхольда. Важным представляется также понимание Гордоном исторически сформировавшейся целостности актерской системы Мейерхольда, для которой название "биомеханика" стало закреплением уже открытых истин. Характеризуя известные ему "16 биомеханических этюдов", Гордон верно говорит, что они возникли еще

1. См.: Красовский Ю.М. Из опыта театральной педагогики В.Э.Мейерхольда: 1906-1919 гг. // Автореферат диссертации на соиск. учен.степени кандидата искусствоведения. Л., 1981.
Песочинский Н.В. Проблемы актерского искусства в театральной концепции В.Э.Мейерхольда: 1920 - 1930 годы // Автореферат дисс. на соиск. учен.степени кандидата искусствоведения. Л., 1983.

В студии на Бородинской и представляли собой синтез многих традиционных театральных условностей - ассимилируя их, биомеханика 1920-х годов пыталась обнаружить лежащую в их основе универсальную действенную доминанту. В то же время М.Гордона, как и других англоязычных театроведов, увлекает мысль укрепить биомеханический тренинг Мейерхольда на общенаучной базе, привлекая труды Ф.-У.Тейлора, У.Джеймса, В.Бехтерева.

Анализируя, в свою очередь, труды этих ученых в связи с проблемой "биомеханики", не отрицая их воздействия на теоретические установки Мейерхольда, автор диссертации настаивает на эстетическом происхождении и содержания актерской системы Мейерхольда. Диссертанту импонирует такой подход к биомеханике Мейерхольда, в котором учитывается прежде всего собственно театральная субстанция.

Биомеханика Мейерхольда представляется диссертанту учением, обладающим всеми признаками театральной системности. Это значит, что поставить спектакль с актерами, воспитанными по системе Станиславского, и достичь адекватного мейерхольдовской эстетике результата невозможно, как невозможно по-настоящему понять и оценить самого Мейерхольда вне его биомеханики. Наличие режиссерской системы определяется собственной концепцией актерского творчества.

Существуют определенные законы пребывания человека на сцене, которые открываются каждой системой - и Станиславским, и Мейерхольдом, и Брехтом, и Гротовским, и которые в своей общезначимости образуют пересечение их театральных эстетик. Но есть еще и та специфичность, которая складывает свой театр, реализуемый через собственную систему.

Излагая в начале 1920-х годов основные положения биомеханики, Мейерхольд подводил итог дореволюционных исканий в сфере актерской техники. Творчество актера, как и любое творчество, вы-

лилось как организация материала. Особенность же его виделась в том, что творец и материал сосуществуют в одном лице. С помощью биомеханического тренинга актер должен был научиться видеть того персонажа, которого он выпускает на сцену (в аналогичном направлении формировался тренинг у Мих.Чехова). Кардинальной считалась тренировка движения (все биомеханические этюды построены на разработке осмысленного и художественно целесообразного движений).

Диссертанту кажется наиболее убедительной и отвечающей эстетическим заданиям Мейерхольда биомеханическая цепочка, обнаруженная и сформулированная Н.В.Песочинским: задание - мысль, которая лежит в основе процесса творчества; движение, которое эту мысль реализует, и реакция - слово и эмоция. Все биомеханические этюды направлены на разработку художественной целесообразности движения. Мейерхольд считал, что на сцене - все движение, не только оно само, но и эмоция, и слово. В этом видится основа биомеханики.

В Третьей главе диссертации - "Экспериментальная педагогика по Мейерхольду", - состоящей из трех разделов, анализируются некоторые современные начинания в названной области.

Первый раздел рассказывает об опыте театра "Шахразад". Этот коллектив рассматривается в диссертации как первый экспериментальный театр Швеции, построенный на пластической выразительности актерского мастерства, основанной на опыте театра Е.Гротовского, датского театра "Одн" и, через них, - на биомеханике Мейерхольда. По свидетельству главного режиссера театра Вильяма Карлсона к биомеханике его коллектив пришел через анализ и учет всех исторических и современных металик "физической экспрессивности" актерской игры¹. Подобно Мейерхольду, Карлсон считает

¹ Из интервью автора с В.Карлсоном от 10 сентября 1988 года. Стокгольм

физический тренинг актера основополагающей базой его мастерства.

В разделе поэтапно рассматриваются периоды работы "Шахразад" в связи с анализируемой проблемой. Первый период практики театра, открывшегося в 1976 году, прошел "под знаком Гротовского", у которого была заимствована идея актерского тренинга, не связанного непосредственно с работой над тем или иным спектаклем, помещавшего актера как бы в "пустое пространство" общефизической подготовки.

Второй период "Шахразад", начавшийся после перерыва в 1979 году, присоединил к тренингу по Гротовскому индийскую школу танца "Катакали", основанную на мифах из Рамаяны и Махабхараты и привнесенную в "Шахразад" Томом Фьёрдефальком, пришедшим из театра "Один". Танец-миф подсказал идею тренировки жестов, исполнение женских ролей мужчинами, актерскую трансформацию, ритмический фон для игры (аккомпанемент барабанов в "Катакали" был аналогичен постукиванию бамбуковыми палочками, которое сопровождало театрализованные этюды в Студии на Бородинской).

В этот период был создан курс, называвшийся "Актер в группе", смысл которого виделся в помещении актера в центр безостановочного движения; была разработана также система тренинга "композиций", возникшая под влиянием экспериментов Ю. Барон в театре "Один", в которых была активно задействована биомеханика Мейерхольда. Но, в отличие от Барон, создававшего "коллективные ситуации" на основе индивидуального тренинга каждого актера, самостоятельно разрабатывавшего свой "материал", строившего собственные импровизации, композиции Фьёрдефалька в "Шахразад" создавались коллективно.

Актер сразу начинал работать с партнерами без какого бы то ни было предварительного плана - только импровизационно возникающая ситуация подсказывала ему дальнейшие движения, затем проис-

ходило их осмысление и систематизация. По словам Фьёрдефалька, "стремление достичь максимальной точности, выразительности движений было главной идеей, заимствованной из биомеханики"¹.

Исследуя опыт "Шахразад" в использовании биомеханического тренинга, автор приходит к выводу, что В. Карлсон видел главную задачу биомеханики в том, чтобы сделать тело актера "действующим", "работающим" в спектакле - физическая субстанция актера должна соответствовать драматическим задачам. Чтобы достичь этой цели, актер должен основываться не на зрительском опыте, а находить художественно осмысленные движения. Пластический ряд образа нельзя ни у кого заимствовать, подражательно реконструировать - он должен соответствовать собственной творческой мысли актера.

В период увлечения "Шахразад" биомеханикой возникла идея постановки спектакля о Мейерхольде - "Доктор Дапертутто", показанного в дни симпозиума о творчестве режиссера в феврале 1981 года. В этом спектакле демонстрировалась, в частности, система биомеханического тренинга - преследовалась не задача реконструкции, а преломление биомеханики сквозь призму собственного восприятия.

Воссоздавая спектакль "Доктор Дапертутто", автор диссертации стремится показать, что элегантно сконструированное треугольное сценическое пространство было использовано для монтажа лаконичных эпизодов, в которых актеры легко и четко переходили от сатиры к патетике, от "шутки, свойственной театру" к трагедии, от тщательно отобранной детали к символу - т.е. действовали гротескно, в духе самого Мейерхольда.

Второй раздел третьей главы посвящен анализу театральной педагогики Р. Лича.

¹ Из интервью автора с Т. Фьёрдефальком от 15 окт. 1993 г.,

По мнению автора диссертации, Р.Лич был первым из западных исследователей, увидевших в Мейерхольде выдающегося театрального педагога. Знаменитый спектакль "Великодушный рогоносец" он справедливо считает учебной работой - "но это было настолько блестящее упражнение, что Мейерхольд выпустил его на публику"^I.

Обучение своих учеников биомеханике Р.Лич начинает со второго курса - первый "базовый" курс строится на системе Станиславского, которая, по словам Лича, "остается основным критерием для всего". Эклектика такого подхода представляется автору вполне допустимой, хотя в анализе биомеханических этюдов Лича он стремится показать, что изобразительный подход к движению циклу, идущий от Станиславского, искажает целевую установку этюда.

Характеризуя многоаспектность театрально-педагогической деятельности Р.Лича, автор диссертации полагает, что эстетический эклектизм и политизированное мировоззрение - неотъемлемые свойства этой интересной творческой личности.

В последнем разделе третьей главы автор рассказывает о собственном театрально-педагогическом опыте.

Театральная Академия в Багдаде, которую закончил автор, основывала в 1970-е годы свою работу исключительно на системе Станиславского, понимаемой педагогами, учившимися как на Западе, так и в социалистических странах, по-разному, подчас со значительными отклонениями от оригинала, хотя и с неперенными клятвенными заверениями в верности ему. Но одновременно с середины 1970-х годов усиливается влияние Б.Брехта, переводятся его сочинения и книги о нем, появляется ряд новых журналов, пропагандирующих авангардные театральные идеи.

^I Из интервью автора с Р.Личем от 8 марта 1993 г., Бирмингем.

Узкое и искаженное толкование системы Станиславского неизбежно толкало театральных деятелей к Брехту и через него - к Мейерхольду.

Автор диссертации стремится показать, как открытая им для себя концепция Условного театра Мейерхольда способствовала его профессиональному становлению. Описание собственных постановок, осуществленных с 1976 по 1980 год в Курдистане, а затем в Швеции (в детском театре, для которого автор написал ряд пьес, и экспериментальной студии, издававшей свой театральный журнал), сделано с тем, чтобы показать, как путь к изучению наследия В.Э.Мейерхольда начался для автора с практического постижения его театральной методологии.

Подводя в **З а к л ю ч е н и я** итоги исследования, автор диссертации утверждает, что В.Э.Мейерхольд относится к тем немногим театральным деятелям, значение которых с течением времени не убывает, а заслуги перед театром становятся все более очевидными. Живое воздействие его наследия проявляется в том, что каждое из последующих поколений творческих работников сцен всякий раз открывают его для себя вновь, заново оценивают то, что он сделал, и понимают, как кардинально изменял он само представление об искусстве театра.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Об Антоне Чехове // Баян. 1974. № 8. (1 авт. л.) На курдском языке.
2. Брехт // Хаукари. 1974. № 574, 575. (0,75 авт. л.) На курдском языке.
3. Театр С.Беккета // Хаукари. 1975. № 601. (0,3 авт. л.) На курдском языке.

4. Мейерхольд. // Баян. 1979. № 5. (0,5 авт.л.). На курдском языке.
5. Актерское мастерство в театре Брехта // Шамо Курдиотан. 1981. № 2. (1 авт.л.). На курдском языке.
6. Редактура журнала "Шамо", издаваемого Экспериментальным театром - студией под руководством автора. 1988 - 1989. На курдском языке.

Бесплатно
СПбГЛК. Зак. 152.
Тир. 100. 25.4.1994.

Гос. Театр Биб-ка
им. Лу. Марсиного **ИНВ. № 254995**