

Параллели в развитии науки и театра первого революционного десятилетия позволяют взглянуть в день сегодняшний, во взаимоотношения современного театрального искусства и передовой научной мысли.

Александр Чепалов

Театр есть пространство неевклидово...

Есть один способ выбраться из закрытого помещения — вернуться в то время, когда вас еще там не было. Эта известная шутка в духе Л. Кэрлла популярно объясняет теорию относительности А. Эйнштейна. Аналогичная, но уже вполне серьезная задача стоит перед театроведом, изучающим искусство прошедших времен. В его труде совмещаются искусство и наука, точнее — их методы освоения действительности, в чем-то схожие, в чем-то полярные.

Чувствуется странная асимметрия с 20-ми годами. Тогда век начинался, сейчас кончается. Нас с тобой в музее окружают вещи 30-х годов...

Из диалога А. Вознесенского и У.-Дж. Смита в Музее В. В. Маяковского

Почти все науки в разные периоды перенимали Игру и подражали ей, то есть приспосабливали её к своему предмету знаний.

Г. Гессе. «Игра в бисер»

Известно, что вечный двигатель невозможен, но никто еще не назвал нелепостью машину времени, хотя и ее создание противоречит физическим законам. Из ничего и выйдет ничего, время необратимо, но идеи прощают утопичность, если она сопряжена с искусством.

«Он говорил, что искусство должно равняться по науке и технике, ремеслу с большой буквы. Но разве не был за тысячелетия до воздухоплавания сказочный ковер-самолет?.. Так ли уж художник должен стоять на запятках у науки, быта, события, а где ему место для предвидения, для пророчества?..»¹ — писал Велимир Хлебников, быть может, один из самых удивительных провозвестников нового в свою удивительную эпоху.

В ретроспективе связь искусства и науки обнаруживает себя более определенно. Возможно, что главная причина тому — чередование «революционных» и экстенсивных периодов всякой человеческой деятельности. Наука как передовая ее область во многом определяет и законы развития человеческого общества. Искусство (и, разумеется, театр) идут параллельными ей путями. В на-

ибольшей степени это касается послереволюционной эпохи в молодой Советской республике. Поразителен энтузиазм наркома и ученого, солдата и артиста, живших на голодном пайке, с мечтой о грандиозном преобразовании страны. Характерны в этом смысле воспоминания современников — физика и театрального режиссера. «Масштаб революционных идей, новаторский дух Октября разбудили самые яркие дарования... Достаточно вспомнить Маяковского, Есенина, Пастернака — в поэзии; Малевича, Татлина, Филонова, Фалька, Кузнецова, Альтмана — в живописи; Эйзенштейна, Мейерхольда, Вахтангова, Хмелева, Щукина — в театре и кино. В физике поражает беспримерная... плотность талантов, скопление могучих сил»². Не менее показательно и другое свидетельство: «Замечательное было время! Вся Россия изнемогала от двух бедствий: сыпняка и повальной театромании»³.

Превосходный эпитет во второй цитате кажется на первый взгляд инородным. Но в самом деле, как еще определить время, когда страна, испытывавшая тяготы гражданской войны, блокаду и разруху, устремляла взгляды на театральные подмостки! Вероятно, можно найти этому и логическое объяснение. Театр в ту пору обходился самым скромным оформлением, при этом сохраняя всю силу воздействия на аудиторию. Он не требовал ни технической оснастки кинематографа, ни особой художественной атмосферы и неизменных атрибутов концертных или выставочных залов. Но главной причиной тому, что театр стал ведущим жанром художественной культуры, была способность вести лицом к лицу живой и активный разговор с современниками. Яркая и пе-

Театр, № 11 ноябрь, 1986, 11

ременчивая картина послереволюционного театра во многом отражала характер и картину эпохи. Актер на подмостках был и персонажем, объектом для подражания либо осмеяния, но был и человеком, предметом для изучения в самых разнообразных аспектах.

Отступление первое. О вкусах

Казалось бы, дерзкие открытия в науке предполагают у их авторов аналогичные склонности и в искусстве. На самом деле Л. Ландау, например, в живописи любил «не дальше Левитана», сохранив и в живописи, и в литературе, и в кинематографе «пристрастие к сюжетности»⁴.

Иными привязанностями в искусстве отличался другой выдающийся физик, А. Иоффе. Интерес к эксцентрическому искусству неоднократно приводил его в кинематограф на комедии с участием Гарольда Ллойда и в театр на «Тетку Чарлея» — там в 20-е годы блистал комедийным даром Степан Кузнецов⁵.

Позднее Иоффе, признанный патриарх отечественной физики, заметил в диспуте о связи между литературой и наукой: «Я думаю, что нам интересны такие произведения, в которых мы чувствуем постановку задач, где мы можем предугадать решения, где в развивающейся проблеме мы можем принять активное участие... Скажем прямо, именно сейчас мы находимся в таком периоде развития, когда приходится покончить с так называемым здравым смыслом как конденсированным результатом опыта прошлого, потому что он вошел в конфликт с совершенно новыми представлениями»⁶.

Искусство, способствующее культуре мышления, выполняющее эвристическую функцию по отношению к науке, стимулирующее художественную интуицию, часто выделяется учеными в их научных биографиях. Правда, реже всего в этом смысле вспоминается театр. Одно из немногих исключений, к тому же затрагивающих тему театра в необычном аспекте, — речь выдающегося советского ученого П. Л. Капицы на международном симпозиуме по планированию науки. И хотя произнесена она была в 1959 году, размышления ученого относятся к эпохе становления режиссуры, равно как и к организационным процессам молодой советской науки. «Некогда театр состоял только из труппы актеров, и режиссер был незаметной фигурой. Теперь же, — говорил Капица, — главная роль, определяющая успех постановки, перешла к режиссерам.

При большой коллективной работе режиссер стал теперь необходим также и в науке... Главное требование то, что его роль должна быть творческой, а не чисто административной. Он должен понимать цель научной работы и должен правильно оценивать творческие возможности исполнителей, распределять роли по талантности и так целесообразно расставить силы, чтобы все сто-

роны решаемой проблемы развивались гармонично»⁷.

При всем разнообразии вкусов ученых, их склонности к тем или иным художественным стилям, жанрам искусства и отдельным произведениям «Фауст» Гёте ценится ими, пожалуй, выше всего. Возможно, что здесь ученых привлекает динамика духовной и материальной жизни, свобода движения во времени и пространстве.

Но едва ли пристрастия ученых обнаруживаются лишь к произведениям, наполненным возвышающим пафосом, верой в разумность всего сущего. Заметна их склонность к скепсису, если он несет в себе определенный философско-диалектический заряд: «Есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам». Эту фразу из «Гамлета» П. Капица комментирует следующим образом: «Так было триста лет назад, во времена Шекспира, и так будет всегда. В сущности, здесь идет речь не о чем-либо, как о законе непрерывного диалектического развития познания человеком природы»⁸.

Можно ли, когда перекраивается мир, в масштабах ранее не слыханных, когда Риман, Лобачевский, Эйнштейн лишают опоры столь абсолютные истины, как «время» и «пространство», — цепляться за домашнее, за правду вчерашнего дня?

Н. Фореггер (1922)

Послереволюционное десятилетие будто вместило в себя несколько эпох. У граждан молодой Советской страны представления о пространстве и времени менялись на глазах. Эйнштейн был прав, и это чувствовали не только физики. В декабре 1922 года российская Академия наук избрала Альберта Эйнштейна своим членом-корреспондентом. Рекомендации представили академики А. Иоффе, П. Лазарев и В. Стеклов. Годом раньше С. Вавилов перевел с немецкого общедоступное изложение специальной и общей теории относительности. Его читал Мейерхольд. В зале Политехнического музея, где гремел голос Маяковского, на лекции о теории Эйнштейна сидел и сам великий поэт, вдумываясь в смысл идей великого физика. Сохранились воспоминания современницы Маяковского о том, как у них зашел разговор о литературе, и на ее вопрос, что почитать, Владимир Владимирович взял с полки книгу Эйнштейна и подал ей. Возможно, под влиянием этой книги потом были написаны и сцены перенесения в век будущего в «Бане», и сцена размораживания Присыпкина через 50 лет в «Клопе»⁹.

Эйнштейн был уже почти классиком, когда стали получать распространение постулаты его младшего современника Нильса Бора, выведенные датским ученым еще в 1913 году. Допущения в квантовой теории атома по тем временам могли казаться футуристическими выходками в духе Маринетти или элементами живописи кубистов. «Квантовую физику стыдили прозвищем Пикассо-физика»¹⁰, — пишет Д. Данин в книге о Резерфорде.

«Пикассо театра»¹¹, но уже с оттенком благодарного восхищения называл Мейерхольда младший соратник по левому фронту искусств, режиссер и балетмейстер Н. Фореггер.

К этим аналогиям, неожиданным образом смыкающимся на имени Пикассо, есть один интересный ключ. Он обнаруживается, если рассматривать поиски в естественных науках и в искусстве применительно ко всеобщему и наиболее характерному принципу эпохи — динамизации процессов человеческой деятельности. Любопытно, что эта тенденция в наиболее «статичном» из искусств — живописи и даже в рамках одного стилевого направления выражалась по-разному: «Заметная слабость моторной формы в кубистской живописи Брака резко контрастирует с последовательно унифицированными, моторными переживаниями Пикассо»¹², — пишет зарубежный исследователь в заметках о пространственном опыте в искусстве.

Обобщения, касающиеся динамической природы искусства, принадлежат не только искусствоведам, но и вдумчивым художникам слова, писателям-философам, каким был, например, Герман Гессе. «Вся наша жизнь, как физическая, так и духовная, — есть некий динамический феномен, из полноты которого Игра схватывает лишь эстетическую сторону и притом преимущественно в виде ритмических процессов»¹³.

По своей природе динамична и Игра, лежащая в основе театрального искусства. Аналогии с Гессе при всей их условности здесь достаточно правомерны. Ведь в театральном процессе 20-х годов эстетический изыск был явлением более чем распространенным. Но значит ли это, что эстетизация театра, равно как и противоположная по смыслу попытка навязать ему утилитарные функции, сыграла лишь отрицательную роль в становлении социалистического искусства? Нет, это лишь наглядно показывает, как изменчив был идеал общественно полезного театра, как по-разному он воспринимался художниками той эпохи.

Вглядимся же в одну из наиболее характерных черт театрального процесса 20-х годов, выбрав ее в согласии с заданной темой. Начнем с Мейерхольда. Проблема сценического движения — одна из наиболее существенных в его творчестве. Петербургская студия на Бородинской, по определению Б. Алперса, в 1915 году уже «была опытной лабораторией по движению»¹⁴. Проблема сценического движения волновала и постоянного оппонента Мейерхольда — Таирова. Она рассматривалась руководителем Камерного театра как «слагаемое, равноправное со всеми прочими явлениями театральной выразительности»¹⁵. В вахтанговской «Принцессе Турандот» «вихрь эмоций напывал на зал, и зрители безотчетно поддавались ритму, аплодируя возникающему образу движения»¹⁶. С. М. Эйзенштейн признавался в склонности и симпатии к учениям, «провозглашающим динамику движения и становления своими основополагающими принципами»¹⁷. М. Строева пишет в исследовании о послереволюционной работе К. С. Ста-

ниславского, что режиссер, принимая участие в одной из постановок, «от культа чувства перешел к культу действия»¹⁸. Примеры можно умножить, тем более что проблема движения увлекала и других режиссеров, не столь выдающихся, но сыгравших примечательную роль в общей картине театральной жизни 20-х годов. Здесь прежде всего памятные опыты Н. Фореггера, С. Радлова, В. Мчедлова, Б. Фердинандова, К. Хохлова, А. Мгеброва.

Всякая идея, научное направление неизбежно проходят разные стадии развития. Бывает, что на определенном этапе идея обнаруживает несостоятельность, требует иного подхода. Для некоторых творческих работников (или ученых, что в данном случае не суть важно) исход опыта ясен задолго до его окончания, они прерывают его или вводят в ход работы новую экспериментальную задачу. К таким творцам принадлежал Мейерхольд, о котором тот же Фореггер, неплохо знавший и особо почитавший Мастера (что не мешало ему едко пародировать некоторые спектакли Мейерхольда), сказал следующее: «Смешно с доктринальным видом упрекать: «В таком-то году вы писали так-то, а теперь отрекаетесь от своих слов». Мейерхольд стремится вперед, забывая о том, что было вчера»¹⁹.

Сам Фореггер обладал иным складом характера, иными творческими особенностями. Как правило, он доводил свои эксперименты до логического завершения, даже если оно приводило к самоотрицанию, продолжал эксплуатировать идею, показавшую уже свою несостоятельность. Здесь сказывалось вовсе не отсутствие гибкости и образованности — Фореггер был блестящим эрудитом, окончил университет. В определенном смысле он служил идее по-рыцарски, но идея быстрее разочаровывала других, чем его.

Эта инертность театральной практики имела, конечно, отрицательные последствия, но часто в итоге режиссер отходил от первоначальных деклараций. Вот почему на творческом пути Фореггера было и немало заслуживающих изучения или внимания опытов. Их состоятельность во многом реабилитировала или опровергала идею. О подобных случаях говорят ученые: «Отрицательный опыт — тоже опыт». С полным основанием Фореггера можно назвать экспериментатором.

Определяющим был для него динамический принцип подхода к спектаклю, он увлеченно разрабатывал параллельно с биомеханикой Мейерхольда свою систему театрально-физического тренинга и, подобно многим деятелям левого фронта искусства, искал практические пути создания общественно полезного театра, который виделся, главным образом, как выход из круга чисто эстетических проблем.

Об одной из таких утопических идей писал К. Рудницкий: «Предполагалось (речь идет именно о начале 20-х годов. — А. Ч.), что театр ближайшего будущего явится своеобразной школой, дающей зрителям уроки рационального, лаконичного, целесообразного движения. Человек вос-

принимался как машина, которая должна научить себя собою управлять. Сцена, соответственно, принимала на себя скромные функции демонстрирования уже хорошо отрегулированных человеческих «механизмов» — всем другим в пример и в обучение»²⁰.

Так, вскоре после создания Центрального института труда (ЦИТ) был организован, например, любопытный коллектив под названием «Проект-театр», где актеры мыслились как точные исполнители задуманного «проекта». По словам Н. Львова, написанным в ту пору, «Проект-театр» стремился «использовать в своей работе принципы ЦИТа», строить спектакль «на точном учете силы, темпа и амплитуды движения и слова. Постановки «Проект-театра» должны служить демонстрации организованного движения»²¹.

Но наиболее ярким проявлением этой идеи стали «танцы машин» Фореггера и его «механические танцы». Обычно исследователи театра их отождествляют, но разница между этими явлениями была заметная. «Танцы машин» виртуозно имитировали работу различных производственных механизмов, в «механических танцах» студии Мастфора пытались низвести образ того или иного персонажа до уровня послушного устройства.

И когда в «Пасторали» на музыку Б. Бера на сцену выходили два «влюбленных механизма», аналогии уводили, с одной стороны, к урбанистическому искусству Запада, например, к «Пасторалиям» Д. Мийо, написанным на тексты каталогов сельскохозяйственных машин, с другой стороны, танец «читался» как наглядная демонстрация «машинизированного быта» идеальной организации движений человека новой эпохи.

Тяготая одновременно и к танцу, и к физкультуре, но не являясь, собственно, явлением хореографического искусства, «танцы машин» тем не менее дали толчок многим вторичным использованиям этого приема, в том числе в хореографии, стилистике массовых зрелищ и, естественно, воспитании пластической культуры актера, также соответствующей духу времени.

«Кульť движения» потребовал от режиссеров изменений в принципах воспитания актеров, работе над образом и в общем решении спектакля. К этому процессу привлекался опыт не только психологии, но и физиологии, различных школ физподготовки, ритмического воспитания.

Эти выводы и оценки не новы, но и не полны, если их рассматривать только в контексте художественной культуры.

Эксперименты в театре, приобретая различные формы, естественным образом перекликались с научным поиском тех лет, перестройкой организации труда. Так обнаружилась роль театра «как модели и импульса для постижения главных проблем человеческого поведения», как верно охарактеризовал этот процесс Вяч. В. Иванов, открывая дискуссию о современной науке и театре. «Показательно, — писал в этой же связи исследователь, — что наука о человеческих движениях с

самого своего возникновения была соединена с театром связью, которую в кибернетике называют обратной»²².

Отступление второе.

О пользе пространных названий

Распознавание образов (техн.) — научно-техническое направление... для установления принадлежности некоторого объекта (предмета, процесса, явления, ситуации, сигнала) к одному из заранее выделенных классов объектов (образу)...

Советский энциклопедический словарь

В 1948 году Норберт Винер выпустил книгу, которой было суждено стать научным бестселлером XX века. Смысл ее раскрывался уже на обложке издания в несколько пространном названии: «Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине». Советские читатели познакомились с книгой Винера спустя двадцать лет.

«На всех ступенях развития техники, — пишет Винер, — людей интересовала возможность создания машин, подражающих живому организму. Это стремление всегда выражалось на языке существовавшей в данное время техники.

...Во времена Ньютона автомат принимал вид часового музыкального ящика с фигурками на крыше, совершающими чопорные пируэты. В XIX столетии автомат — это прославленный тепловой двигатель, сжигающий горючее подобно тому, как человеческие мышцы сжигают гликоген»²³.

Привыкшие к определению XX века как «атомного», читатели второй половины столетия готовы продолжать аналогии в этом направлении и, пожалуй, упрекнуть Винера в недальновидности — ведь в годы подготовки книги были достаточно ясны перспективы применения атомной энергии. Однако ученый уверенно называет настоящее время веком «управления и связи»²⁴ и, что самое существенное для постижения проблемы, приходит к идее кибернетики после опытов в естественных науках, в частности физиологии. «Сверхбыстрая вычислительная машина, — делает вывод Винер, — в принципе является идеальной центральной нервной системой для устройств автоматического управления»²⁵.

Истоки любой из наук можно обнаружить в далеком и ближайшем прошлом. Некогда Платон остроумно исследовал действия кормчего, тесно связанные с действиями капитана и рулевого. Рулевой воздействует на кормило, его действие имеет конечную цель. Но именно кормчий управляет действиями рулевого так, чтобы судно достигло порта ... Цель же действия определяет капитан, отдающий команду, — писал современный кибернетик. — Мышление кормчего представляет собой пример кибернетического мышления, и слово «кибернетика» происходит от древнегреческого слова, означающего «кормчий»²⁶.

Когда кибернетике уже ничто не мешало стать официально признаной и общественно полезной дисциплиной, обнаружились ее связи со многими исследованиями молодой советской науки в 20-е годы. Редактор перевода книги Н. Винера Г. Поваров считает, что А. Богданов был «по существу во многом предшественником Н. Винера, по крайней мере в системной части кибернетики»²⁷. Выясняется, что у пролеткультистов — автора книги «НОТ» П. Керженцева и того же Богданова, несмотря на некоторые вульгаризаторские тенденции, было рациональное зерно. Со всей очевидностью это обнаруживается в текстах недавно вышедшей книги «История советской психологии труда» (20—30-е годы XX века). Созданный в 1921 году Центральный институт труда (ЦИТ) возглавил, как известно, поэт-пролеткультивец А. Гастев.

«Развивая идеи социальной инженерии, А. К. Гастев, — пишет автор предисловия В. Мунипов, — формулирует целый ряд положений, которые имеют явно кибернетическую направленность. Перспективные подходы к изучению и управлению трудовой деятельностью, намеченные А. К. Гастевым, получили дальнейшее развитие и обоснование в трудах Н. А. Бернштейна, который в 20-е годы заведовал биомеханической лабораторией ЦИТа»²⁸.

Несмотря на внешнее, формальное следование ряду разработанных на Западе научных направлений, молодая советская наука руководствовалась иными социальными задачами. Ее интересовала не «рационализация эксплуатации», а научная организация труда. Весь комплекс прикладных наук был направлен на изучение человека и его деятельности в новую эпоху. Так, вынашивая идею организации ЦИТа, В. И. Ленин определял одну из задач института: изучить все положительное, что есть в тейлоризме, «тщательно выделив все то, что может облегчить рабочему его работу, перекладывая на машину тяжелый физический труд и оставляя за рабочим лишь регулирование работы машин»²⁹.

К общей условности театральной терминологии прибавилась еще одна, которая вот уже несколько десятилетий беспокоит главным образом, как это ни странно, театроведов и критиков³⁰.

Э. Гарин

Теперь у нас в стране шпатогалотатели перевелись, оставив добрую память о себе в виде медицинских инструментов — гастроскопа и эндоскопа. Даже занятно, как порой искусство помогает науке³¹.

Арутюн Акопян

На лекцию Мейерхольда «Актер будущего и биомеханика» 12 июня 1922 года слушателей пришло великое множество. Малый зал Московской консерватории не мог вместить всех желающих услышать Мастера. Актеры, студийцы и просто любопытствующие стояли в проходах, усаживались по двое в креслах, приводя в смятение билетеров, и

даже укладывались на пол перед первым рядом, как для фотосъемки. Лекция Мейерхольда, завершенная показом семи биомеханических упражнений (их демонстрировали студенты ГВЫТМа), была записана и пересказана учениками Мастера. Одна из публикаций, автором которой был Виктор Эрманс, завершилась словами: «Искусство актера — это организация его труда»³².

Другой мейерхольдовец, В. Федоров, еще тщательней фиксировал слова учителя, подчеркивая его мысль о том, что «искусство должно базироваться на научных основаниях» и, сообразно научным представлениям тех лет, провозглашал: «Метод тейлоризации свойствен работе актера точно так же, как и всякой другой работе, где есть стремление достигнуть максимальной продукции»³³.

Многие позднейшие исследователи обходили эти теоретические разработки Мейерхольда и его соратников, если они не укладывались в рамки более или менее стройной концепции. Может быть, им казалось, что они сделают дурную услугу Мастеру, вспомнив о «курьезах» тех лет. Однако в период «Театрального октября», в период всеобщего поклонения научным методам организации всякого труда, всякого производства, «формула актера», выведенная Мейерхольдом, была в духе времени. В двух ее слагаемых подразумевался «конструктор, замысляющий и дающий приказание к реализации замысла», и «исполнитель, реализующий задания конструктора»³⁴. Конечно, «размашистость» теории, свойственная почерку левого фронта искусств, порой уводила Мейерхольда от природы самого театрального представления, когда он говорил: «Тейлоризация театра даст возможность в один час сыграть столько, сколько сейчас мы можем дать в четыре часа»³⁵. Но и этот пассаж был продиктован поисками главного: общественно полезной функции театра.

Мейерхольд тезисно наметил проблему и, как это часто бывало, потерял к ней интерес, переключившись на задачи иного содержания. Но идеи Мастера, сложившиеся импровизационно и во многом противоречивые, тут же были подхвачены и стали разрабатываться собратьями по театральной работе, критиками. Настоящим идеологом тейлоризации на сцене стал Ипполит Соколов. Совсем недавно с таким же рвением пропагандируя Далькроза, он окрасил идею в «салонный цвет».

Но в кабинетном, несколько эстетическом поиске И. Соколов подметил, что театр нового времени был изначально подготовлен к переменам в организационной структуре, иным методам воспитания актера. Вспоминая Крэга, Соколов приводил его слова о том, что «воля режиссера подобна команде капитана на морском судне, которая передается через первого, второго и третьего лейтенанта рулевому у румпеля: руль управляет кораблем, а потому рулевой подчиняется капитану. Система управления в театре, — завершает он пересказ мысли Крэга, — должна быть такая же, как и на морском судне»³⁶. Как видим, метафоричность мысли о корабле и корме не зря многократно и в разных вариантах упоминалась в начале века «управления и связи».

Резонно возражая Соколову, готовому было смешать тейлоризацию на производстве и в театре в одно целое, А. Позднев писал, что тейлоризм как «теория театральных жестов и движений», уже создана. Такая теория есть: биомеханика, — торжественно провозглашал он. — Тейлор театра — Всеволод Мейерхольд»³⁷.

Эту точку зрения разделяли многие представители левого фронта искусств и, конечно, Фореггер.

«Нужна команда, нужны приказы, — писал он в статье «Пьеса. Сюжет. Трюк». — Они уже раздаются:

Биомеханика.

Точность, простота и целесообразность.

Учись у машин! Производи! Не акай!

Сегодня есть пример, — продолжает Фореггер, имея в виду «Великодушного рогоносца» Мейерхольда, — есть наука, есть театроведение, есть математика театра»³⁸.

Сама идея биомеханики как основы выразительного движения еще долго занимала Мейерхольда, но представления о ней и границы возможностей применения дисциплины у Мастера ощутимо менялись.

Журнал «Зрелища», особенно охотно предоставлявший возможность дискутировать о конструктивизме, тейлоризме и биомеханике на театре, осенью 1922 года опубликовал беседу с *лаборантами Мейерхольда*. (Характерно, что по отношению к ученикам Мейерхольда употреблялось название должностей сотрудников научных учреждений. Возможно, здесь сказалась и близость Мейерхольда в то время к ЦИТУ)³⁹.

Лаборанты Мейерхольда заявляли, что основы театральной биомеханики были заложены еще в упоминавшейся студии на Бородинской. «С 1918 года системе театральных движений, — свидетельствуют ученики Мастера, — было дано Вс. Мейерхольдом наименование «биомеханика»⁴⁰.

«Происхождение термина «биомеханика» остается невыясненным, — пишет автор статьи Х. А. Янсон, доктор медицинских наук, заслуженный деятель науки Латвийской ССР, руководитель отдела биомеханики рижского НИИТО. — Мне впервые это слово попадалось в работе Бернштейна в 1923 году».

В 1925 году известный советский нейро- и психофизиолог Н. А. Бернштейн читал лекции по биомеханике на курсах переподготовки инструкторов производственного обучения. «В сущности, — говорил он о предмете, — это есть наука о том, как построена живая машина, то есть каждый из нас, о том, как устроены движущиеся части этой машины и как они работают. Цель биомеханики, — подводил итог ученый, — изучение и исправление человеческих движений»⁴¹. Автор подчеркивал, что она «является первым на русском языке руководством по этому предмету»⁴².

Итак, есть все основания полагать, что первым термин «биомеханика» ввел в словарный обиход именно Мейерхольд и что понимание этого термина

в научном приложении было весьма сходно с его идеями о «социальной демонстрации идеально организованных человеческих механизмов»⁴³.

Сам этот факт первенства, возможно, для науки не имеет решающего значения, но для театральной эпохи и социальных задач, ее породивших, весьма показателен. Это едва ли не единственный случай, когда искусство дало науке не просто эвристическую метафору, повод для размышления, а подвело к конкретным опытам, аналогичным по смыслу собственному поиску.

В развернувшейся несколько лет тому назад на страницах «Театра» дискуссии было признано бесспорным, что «влияние современной науки — особенно точных наук — на искусство, в частности на театр, осуществляется не непосредственно, а опосредованно, через философию»⁴⁴.

Размышляя о применении метафорической лексики в науке, кандидат философских наук Ю. Орфеев написал недавно в рецензии на переводную книгу «Возможности вычислительных машин и человеческий разум»: «Метафора французских материалистов XVIII века «человек-машина», вне сомнения, была продуктивна для науки того времени. Но в современной психологии и физиологии данная метафора, я бы сказал, исчерпала свою эвристическую функцию и служит питательной средой для неомеханистических концепций мышления и поведения человека»⁴⁵.

Пассаж достаточно знакомый. Под неомеханистическую концепцию, таким образом, возможно подвергать и взгляды Винера, служившие критической мишенью в 40-х — начале 50-х годов, когда, как пишет П. Капица, «в наших философских словарях кибернетика называлась реакционной наукой»⁴⁶. К слову сказать, не менее «лестными» эпитетами награждали тогда театр 20-х годов и его исследователи, что само по себе служит дополнительным аргументом в пользу опосредованной связи искусства и науки.

Сегодня достаточно раскрыть третий том БСЭ на статье о Н. Бернштейне, чтобы утвердиться в мысли о связи его исследований по биомеханике и разработанными позднее основами кибернетики. А значит, логично поставить в один ряд Мейерхольда, его не менее гениального последователя Эйзенштейна и даже вспомнить мысли Крэга о принципах управления как общей системе. Однако именно эта плеяда имен в уже упоминавшемся контексте вызвала во время дискуссии у философа Ю. Давыдова иронию: «В огороде (на театре) — бузина, а в Киеве (науке) — дядька»⁴⁷.

Разумеется, круг проблем, которыми занимаются сегодня ученые-кибернетики, весьма далек от простейших биомеханических опытов, послуживших толчком к постижению механизмов обратной связи.

Но и биомеханика не «растворилась» в смежных областях, а, напротив, выделилась в самостоятельную и весьма отличную от первоначальных представлений ветвь науки, которая «исследует механическое движение живой материи в живых организмах»⁴⁸.

Медленно, но неуклонно совершался процесс постижения все более общих закономерностей движения. Уже в 1930 году Н. Бернштейн писал: «Нехитрая борьба... с «лишними движениями» и понимание биомеханической операции как простой суммы последовательных движений... начинают уступать свое место пониманию двигательного комплекса как органического, нераздельного целого, всегда отыскивающегося на изменения в какой-нибудь детали перестройкой всех остальных»⁴⁹.

В записях А. Гладкова, относящихся примерно к тому же времени, читаем слова Мейерхольда, раскрывающие его обновившиеся взгляды на ту же проблему применительно к театру: «Основной закон биомеханики очень прост: в каждом нашем движении участвует все тело»⁵⁰.

«Он искал питающего материала в работах Тэйлора и Гастева, — пишет Гладков о Мейерхольде, — он напряженно искал разгадку законов художественного творчества в науке. Однажды он сгоряча заявил, что человек — это физико-химическая лаборатория. Потом он взял это утверждение обратно, как вульгаризаторское, но развитие науки во второй половине XX века показывает, что, может быть, критики Мейерхольда и он сам несколько поторопились. Возможно, он в двадцатые годы в своих поисках, за которые его поспешно окрестили «механистом», был ближе к истине, чем его оппоненты, пробававшие бессодержательным приспособлением старых идеалистических философских терминов к практике нового искусства»⁵¹.

Отступление третье. Об «алгебре» чувств и негеометрических параллелях

В книге, посвященной памяти отца, профессора В. Л. Симонова, «Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций» член-корреспондент АН СССР, доктор медицинских наук П. В. Симонов приводит такой факт.

В 1920—1921 годах В. Л. Симонов, будучи председателем Петроградского союза работников искусств, предложил В. Н. Бехтереву исследовать творческий процесс ряда крупных деятелей театра. Предложение было принято, и сотрудники Института по изучению мозга и психической деятельности (очевидно, впервые в стране) исследовали репетиционную и исполнительскую работу Ф. Шаляпина, И. Ершова, Е. Грановской.

Интерес деятелей театра и ученых в области физиологии и психологии был обоюдным, о чем много было сказано. (Дополнительным и важным свидетельством этого процесса является научно-популярный фильм с весьма показательным названием «Механика головного мозга», снятый в 1925—1926 годах Вс. Пудовкиным, он же автор сценария.) Но еще один аспект проблемы «театр — наука», подсказанный книгой П. Симонова, должен быть упомянут особо.

«Метод физических действий К. С. Станиславского базируется на объективных законах ра-

боты головного мозга и объективных законах специфического творчества... Оставаясь крупнейшим достижением реалистического искусства, — пишет ученый, — метод Станиславского представляет исключительный интерес для современной нейрофизиологии... От замечательных находок великого артиста к познанию нейрофизиологических механизмов, к их оценке в аспекте общей теории регулирования и, наконец, к «математическим уравнениям эмоций» — таков путь, открывающийся перед исследователем сегодняшнего дня»⁵².

Проводя убедительную и глубокую аналогию между учениями И. П. Павлова и К. С. Станиславского, П. Симонов замечает: «Метод физических действий был ровесником метода условных рефлексов»⁵³. В этой связи возможно продолжить уже намеченную параллель: биомеханика Мейерхольда была ровесницей эпохи научной организации труда, зарождавшегося века связи и управления.

«Память человечества, — пишет П. Симонов, — хранит многочисленные примеры того, как острый глаз художника обнаруживал в явлениях окружающей жизни связи и отношения, которые лишь впоследствии становились достоянием науки»⁵⁴. К этим словам также хочется присоединиться.

Бойтесь с педантами говорить метафорами⁵⁵.
Вс. Мейерхольд

В последних заметках, датированных 1974 годом, М. Бахтин отмечал «положительное значение формализма (новые проблемы и новые стороны искусства); новое всегда на ранних, наиболее творческих этапах своего развития принимает односторонние и крайние формы»⁵⁶.

Конечно, известная односторонность заметна и в деятельности ОПОЯЗа, и в творчестве конструктивистов, и в сочинениях композиторов, создававших «урбанистическую» музыку. Однако очень многие из творческих исканий 20-х годов через шестьдесят лет не воспринимаются бесцельным формотворчеством. Напротив, сегодня они являются живым свидетельством систематизации достижений творческой мысли в те годы применительно к социальным заданиям эпохи.

В 1925 году А. В. Луначарский писал: «Мы недавно спорили с Мейерхольдом, я говорил: вот вы думаете, что строите коммунистический, марксистский театр, и говорите все время о биомеханике. Биомеханика — хорошая вещь, хорошо, когда актер владеет своим телом. Но само название «биомеханика» что говорит? Что вы хотите понять внутренний механизм и овладеть полностью жизнью другого существа. Почему человек имеет тот или другой склад, те или другие повадки, почему у него такая-то наружность, а не другая, почему он пригбен или нос задирает, почему руками машет по-ноздревски или держит их по швам? Все это зависит от механизма всего нашего общества, и актер, который не изучает социальной механики, который не изучает человека в его живой среде, не может дать марксистского театра. Актер должен показать, как чело-

век в результате своей среды делается тем, что он есть, показать, какое место он занимает в обществе. Я бы сказал, что этот реалистический театр, на который Мейерхольд иногда поплеывает, но к которому он приближается, должен быть социо-механичен»⁵⁷.

В этом высказывании важно многое. Обновление терминологии в разговоре о театре. Определение биомеханики уже не как способа актерского образа конкретного персонажа. Но главное, пожалуй, в том, что Луначарский здесь напрямую указывает на театр как модель общества.

Перемены в социологии того времени были достаточно ощутимы. Прежде универсальная наука, она пускала ростки в поисках связи с психологией, философией, экономикой, которые развивались сами по себе и также искали контакта со смежными областями. «Социомеханика» на театре тут же получила официальный идеологический ценз, но, неверно понятая многими деятелями театра, часто не соотносилась с художественным целым спектакля или пьесы, а значит, приводила к вульгарно-социологической оценке.

Однако и здесь односторонняя оценка метода, пришедшая в современную нам эпоху, была бы неточной и даже неуместной. Как и биомеханика в своем поле деятельности, социологический подход многому научил деятелей искусства: принципиальной оценке общественных явлений, непримиримости к чуждой идеологии, социальной зоркости*.

Об этом сказал К. Рудницкий в разборе мейерхольдовского «Леса»: «Когда обанкротилась грубость и прямолинейность метода в целом, когда с комической несуразностью выступили вперед и скомпрометировали себя его крайности, тогда-то выяснились его достоинства... В системе реалистического театра, — писал исследователь, — стремление к правде бытовой, эмоциональной, психологической стало сливаться с желанием столь же внятно выразить и правду социальную, раскрыть природу классовых взаимоотношений, так или эдак определяющих намерения и поступки персонажей»⁵⁸.

Социомеханика при всем ее терминологическом несовершенстве и биомеханика, в ином контексте сохранившая научный статус до наших дней, были явлениями, характерными для эпохи, их создавшей и давшей им имена. И здесь параллели Станиславский — Мейерхольд могли бы иметь место, но они снова потребовали бы специального, тщательного анализа.

«Человекознание» Станиславского, его кристалльный интерес к социальной психологии личности

* Академик И. Забелин в статье «О культуре мышления» писал: «Искусство активно влияет на процесс науки (и об этом необходимо сказать во весь голос) — потому что без искусства не может быть высокой культуры мышления, а без нее немислима успешная работа в науке... Но главное в искусстве то, что оно учит людей видеть, развивать зоркость, и прежде всего социальную зоркость» («Новый мир», 1961, № 1, стр. 159, 163). Таким образом, предполагается, что искусство может быть и «обществулирующим» и непосредственно влиять на науки, изучающие социальные явления: психологию, политику, экономику и т. п.

так же интенсивно проявился в период ломки старого общественного уклада. Послереволюционная эпоха как бы раздвигала привычные границы понятий, а в пограничных зонах, считавшихся ничейными, возникали новые дисциплины, смело перебрасывались мосты между внешне далекими науками.

Так, например, с помощью науки, ставшей в 20-е годы «тезкой» театральной биомеханики, сегодня решаются важные и сложные задачи в физиологии, биологии, медицине, психологии труда, бионике, где моделируется строение живых организмов, в производственных отраслях, где человек и машина включены в единый трудовой процесс, в робототехнике и т. д.

Естественным образом вернулась обновленная биомеханика в театр и другие зрелищные искусства, сопряженные с цирком и спортом. В театре кукол и марионеток она открывает необыкновенно интересные перспективы построения выразительных «моделей». В подготовке артистов балета и совершенствовании их техники ее применение может принести настоящие открытия. Об этом писал недавно в журнале «Советский балет» М. Габович, свидетельством тому и книга Е. Котельниковой «Биомеханика хореографических упражнений», придающая практическому труду педагога-балетмейстера научную основу, помогающая постигнуть внутреннюю взаимосвязь элементов хореографических движений.

Но вспомнить биомеханику 20-х годов с точки зрения относительной практической пользы, которую она может принести сегодня в театре, было бы недостаточно.

И здесь снова хочется обратиться к той особой роли советского театрального искусства, которая была присуща ему в 20-е годы. Смело заглядывая в иные области культуры, в науку, с целью придания большей общественной ценности собственным опытам, театр подчинял свой поиск определенной социальной идее. Из многих проявлений этого процесса была рассмотрена преимущественно биомеханика, о сущности и роли которой споры продолжают и по сей день. Многие ученые, изучающие проблемы биомеханики сегодня, и не подозревают о существовании театральной «тезки», опытах шестидесятилетней давности. Думаю, что театральная биомеханика не должна быть в обиде, она свое дело сделала.

Но всматриваются ли сегодня театральные деятели в суть научного поиска, стараются ли, как их коллеги из 20-х годов, постигнуть его смысл?

Вот один из редких примеров такого типа мышления: «Сегодняшний серьезный спектакль по своей технологической сложности, — убежден М. Захаров, — не уступает космическому аппарату и представляет собой соединение тончайших биологических процессов в организме актера с полифоническим движением всех остальных сценических «выразителей»⁵⁹. Спешу успокоить тех, кто ищет в этой статье рацпредложение возобновить биомеханику или снова пригласить на эстраду шпагоглотателей, — такого призыва не будет. И все же позволю себе привести еще одну цитату из современного труда по биомеха-

нике, автор которого, С. Петухов, считает, что «со временем в ней произойдут качественные изменения, будет преодолена непригодность ныне существующей механики для охвата многих биомеханических феноменов, как в свое время была преодолена непригодность классической физики для явлений механики микромира»⁶⁰.

Иными словами, ученый призывает к развитию новой части математической биологии для изучения и моделирования биологических явлений. Старые методы уже недостаточны, потому что очевидно: в основе этих явлений «реализация неевклидовых пространств в живой природе»⁶¹.

Итак, биомеханика будущего — неевклидова? Предоставим размышлять об этом специалистам: физиологам, биологам, ученым новой отрасли математического естествознания. Задумаемся лишь над вопросом, позволяющим соотнести эту проблему с темой статьи. В каких взаимоотношениях находится сегодня театр с передовой научной мыслью? Не отстает ли в своем постижении мира и его проблем от того опыта, который приобретен современной наукой? Есть ли у театра, хотя бы в равной степени с литературой, способность заглядывать дальше, чем это подсказывает обыкновенный здравый смысл?

В геометрии Евклида, знакомой всем по школьной программе, через точку вне данной прямой можно провести лишь одну прямую, ей параллельную. Сейчас каждый школьник воспринимает это утверждение с поправкой. Тогда, может быть, многомерное пространство Театра тоже есть пространство неевклидово, подчиняющееся не хрестоматийному своду правил, а диалектическому движению творческой мысли, устремленной в будущее.

Харьков

Примечания

1. В. Хлебников. Из записных книжек 1914—1922. Собрание произведений, т. 5, Л., 1933, стр. 275.
2. «Воспоминания о Я. И. Френкеле». Л., 1976, стр. 132.
3. Г. Крыжидский. Режиссерские портреты. М.—Л., 1928, стр. 63.
4. А. Ливанова. Ландау. М., 1983, стр. 30.
5. «Воспоминания об А. Ф. Иоффе». Л., 1973, стр. 128.
6. «Люди и отношения. А. Ф. Иоффе» — В кн.: В. Каверин. Вечерний день. М., 1982, стр. 84.
7. П. Капица. Эксперимент, теория, практика, М., 1977, стр. 313—314.
8. Там же, стр. 319.
9. См. «Литературная Россия», 1983, 15 июля.
10. Д. Данин. Резерфорд. М., 1967, стр. 523.
11. Н. Фореггер. Юбилей — это... — Журн. «Зрелища», 1923, № 30, стр. 15—16.
12. «Семиотика и искусствознание». М., 1975, стр. 170.
13. Г. Гессе. Игра в бисер. М., 1969, стр. 124.
14. Б. Алперс. Театральные очерки, т. 1, М., 1977, стр. 150.
15. К. Державин. Книга о Камерном театре. Л., 1934, стр. 150.
16. «Проблемы теории и практика русской советской режиссуры». Л., 1978, стр. 20.
17. С. Эйзенштейн. Рисунки. М., 1961, стр. 102.
18. М. Строева. Режиссерские искания Станиславского. М., 1977, стр. 15.
19. Н. Фореггер. Юбилей — это... — Журн. «Зрелища», 1923, № 30, стр. 16.
20. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, стр. 266.
21. ГЦТМ, ф. 150, № 88774, л. 7.
22. «Театр», 1977, № 8.
23. Н. Винер. Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине. М., 1968, стр. 92.
24. Там же, стр. 90.
25. Там же, стр. 76.
26. Л. Куффиньяль. Кибернетика — искусство управления. — В сб.: «Кибернетика ожидаемая и кибернетика неожиданная». М., 1968, стр. 127.
27. См. предисловие к кн. Н. Винера, стр. 24.
28. «История советской психологии труда». М., 1968, стр. 14—15.
29. «Воспоминания о В. И. Ленине», т. 3, М., 1969, стр. 292.
30. Э. Гарин. С Мейерхольдом. М., 1974, стр. 32.
31. «Литературная газета», 1983, № 34, стр. 15.
32. «Театральная Москва», 1922, № 45, стр. 9.
33. «Вс. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы». М., 1968, стр. 487—488.
34. Там же.
35. Там же.
36. «Вестник искусств», 1922, № 5, стр. 21.
37. «Зрелища», 1922, № 5, стр. 9.
38. «Зрелища», 1922, № 7, стр. 10.
39. См.: А. В. Февральский. Пути к синтезу. М., 1978, стр. 196.
40. «Зрелища», 1922, № 10, стр. 14.
41. Ник. Бернштейн. Биомеханика для инструкторов. М., 1926, стр. 134.
42. Там же, стр. 4.
43. «Зрелища», 1922, № 10, стр. 14.
44. «Театр», 1977, № 9.
45. «Новый мир», 1983, № 6.
46. П. Л. Капица. Эксперимент, теория, практика, стр. 146.
47. «Театр», 1977, № 9.
48. Г. Бранков. Основы биомеханики. М., 1981, стр. 230.
49. «История советской психологии труда». М., 1983, стр. 75.
50. А. Гладков. Театр. М., 1980, стр. 268.
51. Там же.
52. П. Симонов. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962, стр. 127.
53. Там же, стр. 11.
54. Там же, стр. 128.
55. А. Гладков. Театр, стр. 268.
56. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979, стр. 372.
57. А. Луначарский. Очерки по истории русской литературы. М., 1976, стр. 272.
58. «Театр», 1976, № 11, стр. 103.
59. М. Захаров. Площадь согласия. — «Современная драматургия», 1985, № 3, стр. 270.
60. «Биомеханика систем. Человек-машина». М., 1981, стр. 54.
61. Там же, стр. 38.