

IV.33
П-284(А)

IV.33
П-284(А)

политико-воспитательной работы". Тезисы Второй Всесоюзной научно-теоретической конференции аспирантов вузов культуры и искусства. Пермь, 1980.

4. Особенности существования актера в современном условно-метафорическом спектакле. Традиции В.З.Мейерхольда. - В кн.: У Всесоюзная конференция аспирантов вузов и НИИ искусства и культуры "Ленинское теоретическое наследие и актуальные проблемы культуры и искусства общества развитого социализма". Аннотации докладов. Ташкент, 1980.

5. Корифей. - Театр, 1982, № 2 (совместно с М.Дмитревой).

Министерство культуры РСФСР
Ленинградский государственный институт театра, музыки
и кинематографии

На правах рукописи

ПЕСОЧНИНСКИЙ Николай Викторович

ПРОБЛЕМЫ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА

В ТЕАТРАЛЬНОЙ КОНЦЕПЦИИ В.З.МЕЙЕРХОЛЬДА
(1920-1930-е годы)

Специальность 17.00.01 - Театральное искусство

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ленинград
1983

223 429

Работа выполнена на кафедре истории и теории русского и советского театра и театральной критики Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии

Научный руководитель: доктор искусствоведения

Д.И. ЗОЛТУНИКИН

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения

А.В. ФЕВРАЛЬСКИЙ,

кандидат искусствоведения,
доцент В.Н. ГАЛЕНДЖЕВ

Ведущее учреждение - Грузинский государственный театральный институт имени Ш. Руставели

Защита состоится "14" июня 1983 года на заседании Специализированного Совета (Ю92.06.01) по присуждению ученой степени кандидата наук Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (в помещении Научно-исследовательского отдела по адресу: Исаакиевская пл., д. 5)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке НИО
ЛТИМик

Автореферат разослан "13" мая 1983 года

Ученый секретарь
Специализированного Совета
кандидат искусствоведения,
доцент

/В.П. ЯКОБСОН/

Советское актерское искусство 1920-1930-х годов формировалось в условиях многообразия режиссерских систем. Спектакли Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Марджанишвили, Курсаса и других выдающихся режиссеров вовлекали актера в сложную систему художественных связей, специфика которой в каждом случае определялась способом режиссерского мышления. Актер должен был учиться характер этих связей и соотносить свою игру с образными рядами режиссерской партитуры. Такая задача требовала перестройки методологии актерского искусства. Признание К.С. Станиславским того, что из всех искусств, объединяемых в театре, самое важное - актерское - "выделяется наиболее отсталым, не имеющим прочных, выработанных основ" ¹, характеризует объективно сложившуюся ситуацию, которую стремились изменить ведущие режиссеры разных театральных течений. В их спектаклях утвердились не только принципиально новые подходы к драматургическому материалу, своеобразные постановочные структуры, но и новаторские методы актерской игры.

Наряду с системой К.С. Станиславского в театре 1920-1930-х годов последовательно утверждалась актерская система В.Э. Мейерхольда, испытанная в работе руководимого им театра и мастерских. Молодые мастера Тима Ярко представляли первое поколение советских актеров, рожденных революционной эпохой. Это был коллектив единомышленников в высоком смысле, спаянный единством мировоззрения и творческого метода. В Тиме воспитывали актера, способного стать союзником режиссуры в решении сложных и разнообразных идейно-эстетических задач.

В диссертации ставится задача исследовать вклад В.Э. Мейерхольда в развитие теории и методологии советского актерского искусства, выявить характерные особенности творчества Мейерхольдовского актера; понять требования, которые предъявлял Мейерхольд к актерам,

¹ Станиславский К.С. Собр. соч. В 8-ми т. Т. 4. М. 1957, с. 450.

ОФ

работавшим с ним.

Был В.З.Мейерхольд в изучение и развитие актерского искусства исследуется в нескольких ракурсах: природе актерского творчества и проблемы профессионального мастера; методологии работы над ролями; эстетика актерского искусства в театре условно-метафорической режиссуры. Это определяет структуру диссертации. Работа состоит из введения, трех глав: "Биомеханика: техника актера", "Актер и образ. Проблемы подхода к роли", "Искусство актера и образность мейерхольдовского театра"; заключения; список архивных материалов и литературы.

Во введении содержится постановка проблемы, охарактеризовано место мейерхольдовской актерской системы в театральных исканиях 1920-1930-х годов, проанализированы позиции исследователей по данной теме и степень ее изученности.

Теоретические и методологические аспекты работы Мейерхольда с актером впервые становятся предметом самостоятельного изучения. В теории актерского искусства, разрабатывавшейся Мейерхольдом, последовательно связаны методы, испытанные режиссером на репетициях, с принципами воспитания актеров. В теории объединяются идеи Мейерхольда - режиссера, педагога, деятеля советского театра. Теория позволяет обнаружить связь и взаимодействия всех аспектов и уровней искусства мейерхольдовского актера - эстетических основ, способов игры в спектаклях разного типа, актерской техники. Как раз в единстве задач, поставленных Мейерхольдом перед актерами, был смысл его театральной программы. Учитывая это, диссертант и стремится изучать проблемы актерского творчества, которые решались театром Мейерхольда.

Концепция актерского искусства в театре условно-метафорической режиссуры предполагала особое понимание типа и функции персонажа спектакли, новую трактовку связей: актер - роль, актер - актер, актер - зритель. Импровизационная природа актерского творчества по-но-

всему соотносилась с единовластием режиссерской воли, по-новому трактовался сам процесс сценической игры.

Мейерхольд - руководитель актерского коллектива, воспитатель актеров - был прежде всего режиссером-новатором. Соотношение актерского и режиссерского искусства, которое он утверждал в теории и на практике, предполагало, собственно, новую концепцию режиссуры. Режиссура Мейерхольда не сводилась к созданию форм спектакля (образной среды, композиции и трактовки текста, пространственного и ритмического решения), а всегда была нацелена на отыскание нужного типа образности актерской игры.

Сравнивая методы актерского творчества, разработанные Мейерхольдом и практиковавшиеся в его театре и мастерских, с теорией и практикой актеров других школ, диссертант стремится понять, какие из этих методов связаны с особенностями режиссуры Мейерхольда и искусством созданного им театра, а какие основаны на общезначимых объективных законов творчества актера.

Основным материалом исследования служат стенограммы уроков, проведенных Мейерхольдом в актерских мастерских, репетиций режиссера, его выступлений перед труппой, программами и методики воспитания актеров и режиссеров, созданные под руководством мастера, режиссерские партитуры спектаклей, опыты их фиксации и анализа, предпринятые его учениками, переписка Мейерхольда. Большинство этих материалов, хранящихся в фондах В.З.Мейерхольда и Гостима Центрального государственного архива литературы и искусства СССР и Центрального государственного театрального музея имени А.А.Бахрушина, впервые вводятся в научный обиход.

Другим важным источником диссертации служат периодика: статьи, выступления А.А.Твоздева, П.А.Маркова, А.В.Дунаевского, С.С.Мокульского, Н.Д.Волкова, А.В.Федоревского, К.Н.Державина, М.Б.Загородского, Г.И.Гуз-нера, Е.И.Габриловича, А.И.Плотровского, А.Р.Кутеда,

А.Д.Слонимского, В.В.Шкловского, Э.М.Бескина, В.И. Блума, А.Н.Херсонского, М.А.Чехова, В.Н.Соловьева, В.Т.Сахановского, Б.В.Алперса, И.И.Лозовского и других; а также свидетельства участников и очевидцев мейерхольдовских репетиций и зрителей его спектаклей, его учеников, опубликованные в книгах "Встречи с Мейерхольдом", "Творческое наследие В.Э.Мейерхольда", мемуарах Э.П.Тарина, И.В.Ульянского, М.И.Царева, М.И.Жарова, Б.Е.Захары, А.К.Тадкова...

Обзор исследовательской литературы построен хронологически, и в нем прослежено, как менялись представления о мейерхольдовских методах работы с актером на разных этапах истории нашего театра и театрально-эстетической мысли.

В современном театроведении, подробно исследовавшем режиссерские, постановочные методы Мейерхольда, нет единства мнений о работе Мейерхольда с актером, об актерской школе, возникшей в его театре. В исследовании Б.И.Гостюцкого "О режиссерском творчестве В.Э.Мейерхольда" (1960), теоретической статье Г.Н.Бодякиной об истории советского актерского искусства в книге "Новаторство советского театра" (1963), работе Б.В.Алперса "Судьба театральных течений" (1967) отдается должное новаторству Мейерхольда в постановочной сфере, но его поиски в области теории актерского искусства, театральной педагогики, репетиционной работы с актерами оценены критически.

Начало глубокому, всестороннему изучению творческого наследия В.Э.Мейерхольда в современном советском театроведении положил фундаментальный труд К.Д.Гудницкого "Режиссер Мейерхольд" (1969). Среди многих тем и аспектов этой книги возникает и лапидарные характеристики биомеханики. Автор пишет и об особенностях творческого метода мейерхольдовских актеров. Текстуальная и анализ спектаклей, предпринятые К.Д.Гудницким, задают почву для дальнейшего, более подробного исследо-

вания проблем актерского искусства в театре Мейерхольда.

Интерес к рассматриваемой проблеме за последние годы заметно возрос. Разные этапы становления мейерхольдовских методов работы с актером рассмотрены в трудах А.Н.Алтушлера "Мейерхольд и актеры Александринского театра" (1967), И.И.Шнейдермана "В.Э.Мейерхольд в работе над последним возобновлением "Маскарада" (1975), Д.И.Золотницкого "Зори Театрального Октября" (1976), "Будни и праздники Театрального Октября" (1978), А.В.Федальского "Записки ровесника века" (1976), "Пути к синтезу. Мейерхольд и кино" (1981), М.И.Туровской "Ряданова: Деяния и биография" (1981), в статьях А.Н.Анастасьева, Ю.А.Дмитриева, Б.И.Зингермана, М.Н.Строевой, включенных в книгу "В поисках реалистической образности. Проблемы советской режиссуры 20-30-х гг." (1981); в работах зарубежных исследователей К.Мартиника, М.Хувей, Дж.Саймонза, А.Ло, М.Гордона, Э.Брауна и др. Как правило, названные авторы не ставили своей задачей исследовать мейерхольдовскую теорию и методологию актерского искусства. Тем более показательно их обращение к некоторым проблемам этого ряда. В перечисленных трудах много глубоких соображений и конкретных выводов, благодаря которым стало возможно специальное изучение данной темы.

Существующие работы о Мейерхольде чаще всего основаны на анализе его спектаклей. В контексте этих исследований и теоретическое наследие самого В.Э.Мейерхольда, собранное трудами А.В.Федальского в двухтомнике его статей и выступлений (1968), в дополняющем двухтомнике сборнике "Творческое наследие Мейерхольда" (1978), куда, естественно, не могли войти все программные материалы, хранящиеся в Центральном архиве литературы и искусства, в "Перелеске" В.Э.Мейерхольда (1976), воспринимается обычно как иллюстрация его режиссерской практики на разных этапах жизни и творчества. Публикация наследия Мейерхольда выдвигала те стороны его творче-

ства, потребность в изучении которых исторически назре-
вала.

Однако вклад В.Э.Мейерхольда в развитие театра, в
создание теории режиссуры и актерского искусства, ко-
нечно, не ограничивается поставленными им спектаклями,
заслуживает специального изучения.

Одним из этапов такого изучения стала кандидатская
диссертация Ю.М.Красовского "Из опыта театрального пе-
дагогика В.Э.Мейерхольда 1905-1919 гг.", защищенная в
ЛПИМик в 1981 году. В ней исследуется прежде всего пе-
дагогический аспект дореволюционной режиссуры Мейер-
хольда. Ю.М.Красовский выявил эстетические и техноло-
гические идеи, на которых основывалась театральная пе-
дагогика Мейерхольда с начала его режиссерского пути
до 1919 года. Их исследование, начатое Ю.М.Красовским,
продолжено в данной диссертации, хотя и ведется в ином,
более широком ракурсе. Собственно педагогическая дея-
тельность Мейерхольда в советские годы, в отличие от
дореволюционных экспериментов, неотрывна от практиче-
ской режиссуры и теоретического осмысления задач со-
ветского театра, поэтому диссертант стремился учиты-
вать все сферы творчества режиссера, в которых эти
идеи утверждались.

Такой подход подготовлен развитием современной нау-
ки о театре. По мнению диссертанта, в советском театро-
ведении назрела необходимость осознать теорию и методо-
логию В.Э.Мейерхольда как равноправную часть его твор-
ческого наследия. Анализ теоретических взглядов Мейер-
хольда на творчество актера, методов его педагогиче-
ской и репетиционной работы поможет глубже понять не
только деятельность выдающегося режиссера, но и общие
закономерности театрального процесса 1920-1930-х го-
дов.

В главе I "Биомеханика: техника актера" исследу-
ются теоретические искания В.Э.Мейерхольда, связан-
ные с познанием природы актерского творчества, с

психологией актера, театральной педагогикой, тех-
никой работы над ролями, - искания, приведшие к созда-
нию цельной концепции актерской игры, условно обознача-
емой термином "Биомеханика".

Изучение материала позволяет пересмотреть существу-
ющие представления о биомеханике как простом тренаже
физических возможностей актера; как о технологии, под-
менявшей подлинное душевное действие актера в роли те-
лесным движением; как о пути "от внешнего действия к
внутреннему", якобы обязательному для мейерхольдовского
актера, ловко демонстрировавшего отсутствующее у него
чувство.

Проведенный в главе анализ методических материалов
по биомеханике, сценариям репетиций и выступлений
Мейерхольда, наблюдений участников и свидетелей работы
труппы позволил диссертанту рассмотреть биомеханику
как стройную концепцию искусства актера, основанную на
познании и развитии рефлексорных (психологических)
творческих механизмов. Биомеханика создавалась с учетом
идейно-эстетических задач театра Мейерхольда.

В главе рассматривается путь формирования биомехани-
ческой концепции и анализируются основные ее положения.
Мысль - движение - эмоция - слово - так можно схема-
тически представить цепь творческого процесса актера
труппы. В главе показан содержательный смысл этой после-
довательности, отдельных звеньев цепи и связей между
ними.

Мысль - отправная точка, первый этап творческого
процесса мейерхольдовского актера. Контроль сознания
за точностью сценического действия служит опорой и при
подготовке роли, и во время ее исполнения. Биомехани-
ческая техника актера предполагает его способность ана-
лизировать процесс игры и в результате такого анализа
преодолевать внешние и внутренние творческие препятствия,
достигать легкости, подлинности, выразительности, вир-
туозности и "совершенного безразличия материала" (Б.Д.

Пастернак).

Второе звено биомеханической цепи - движение - не результат и тем более не цель актерского творчества, как принято считать, а фаза сценической реализации замысла. Динамика внешней и внутренней рефлекторно взаимосвязаны, неразделимы, реализуются во всех формах актерского существования. Согласно биомеханической концепции, элементы сценической игры вызываются динамическим импульсом актера, осознанного задания. Стоп импульс может реализоваться по-разному: в крупных движениях, видимых пластических действиях, жестах, продолжительных движениях всего тела, эмоциях, наконец, в словах. Между всеми фазами творческого процесса существует подвижная связь, делающая их практически неразделимыми. Эта связь должна быть учтена в режиссуре спектакля, в воспитании актера, в поиске способа игры для каждого спектакля.

Пользуясь теорией ассоциированных моторных рефлексов В.М.Бехтерева, экспериментами И.П.Павлова в области условных рефлексов, Мейерхольд и его сотрудники разрабатывали у актера механизм связей во всей цепи действенного процесса: связи мысли с движением, а движения - с эмоцией и словом.

Останавливаясь на третьей фазе биомеханической цепи - эмоции, диссертант опровергает многократно высказывавшееся в литературе мнение о том, что в игре мейерхольдовских актеров отсутствовала эмоциональная наполненность, а изобретательные пластические ракурсы режиссера создавали ее видимость. Приводятся многочисленные свидетельства того, что эмоциональная партия роли была предметом углубленной разработки, подвергалась такой же сознательной организации, технической подготовке и художественному оформлению, как и ее пластическое решение. "Актер не пунктирует, а размечает

кровать"², - говорил Мейерхольд. Эмоциональная сфера биомеханического актера организовалась аналитическим и пластическим способами.

В биомеханике учитывалась сложность соотношения переживаний персонажа-роли и эмоций игравшего роль актера. Природа их принципиально различна. На протяжении роли лишь в некоторые, заранее предусмотренные моменты уместно полное соответствие эмоций исполнителя чувствам персонажа, заданным в сценическом сюжете. Другие участники роли, безусловно, требуют эмоциональной отдачи актера, но его психологическое состояние совсем иное, чем у героя: оно определяется творческим подъемом, ощущением исполнительской свободы. Переживание, как и все основные этапы творческого процесса мейерхольдовского актера, подчинялось конечной цели творчества - действию во всех его театральных проявлениях. Актер должен быть подлинно действующим. Это слово, обозначающее профессию, было значимо двойное, усиленное прилагательным "биомеханический".

Последнее звено цепи - "слово" так же служит предметом пристального изучения диссертанта. В главе показано, что речевая партия роли строилась в титме по аналогии с музыкальными законами. Тренировалась способность актеров управлять сценической речью в совокупности многих измерений ее выразительности: мелодика, ритм, цезюра, акцент, остановка, скорость, высота, динамические оттенки, плавный (легато) и прерывистый (стаккато) способы произношения.

Особое место уделено в главе изучению теории предигры. В предигре максимально зримо выявлялись этапы актерского действия. Анализ предигры сделан на материале программного спектакля "Учитель Буфус".

Подробно исследована также роль ритма в биомехани-

² Отрывки из выступлений, лекций и бесед В.З.Мейерхольда 1919-1935 гг. для словаря терминологии (приведенное высказывание - 1931 г.). - ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 139.

ческой системе. Мейерхольд добился того, чтобы его актеры осознавали ритм как содержательный компонент спектакля. Чем точнее ритмически организована динамическая партитура роли, тем яснее ее внутренняя содержательная сторона. Развитие у актера чувства ритма — ритма движения, слов, действий, ритма образа, ритма диалогов, ритма каждой сцены и спектакля в целом — играло в биомеханике первостепенную роль. Пластико-ритмическая структура роли давала возможность художественно организовать творческий процесс создания образа, подготовить органичное проявление темперамента, "влиять" роль в динамическую систему всего спектакля.

В главе изучается биомеханический тренинг, разработанный в ТИме. Упражнения и этюды подразделяли творческую форму актера, развивали навыки координации, выразительного и целесообразного сценического действия. При этом разрабатывалась обратнорефлекторная связь мысли и движения, эмоции и движения, слова и движения. Биомеханические этюды развивали не только внешнюю технику (что общепризнанно), но — учили воплощать мысль в движении, в действии. Они учили актера оправданности сценического действия. В главе приведены примеры биомеханических упражнений и этюды выявляют содержание действия, приучали актера к тому, что любое действие на сцене должно нести содержательный смысл. Действие в биомеханических этюдах разделено на определенную последовательность элементов, осознаваемую актером, и каждый из элементов оказывался связанным с конкретным намерением актера.

Исследование принципов биомеханики приводит к выводу о том, что эта концепция была направлена на развитие внутренней техники актера.

В главе прослежена непосредственная связь биомеханической концепции с опытом актерского искусства, с осмыслением Мейерхольдом законов профессионального мастера.

ства А.П.Ленского, К.С.Станиславского, В.Н.Давыдова, Ф.И.Шаляпина и других больших мастеров.

В диссертации приводятся суждения театральных деятелей — современников Мейерхольда, во многом совпадавшие с тезисами биомеханики. Идеи о последовательности творческих элементов в работе актера над ролью (движение — эмоция — слово) высказывали М.А.Чехов и С.М.Михоэлс. Значение ритмической и пластической организации актерской игры отражено в теоретических взглядах и режиссуре Е.Б.Вахтангова. Наиболее знаменательна переключка некоторых принципов биомеханики с идеями К.С.Станиславского, прежде всего — с методом физических действий и методом действенного анализа пьесы и роли. Это позволяет говорить о биомеханической концепции в контексте общего процесса осознания советской театрально-эстетической мыслью 1920-1930-х годов объективной природы актерского творчества. Значение биомеханики, по мнению П.А.Маркова, в "освобождении актера", а ее законы, "по существу, являются раскрытием традиции искусства русского актера. Для актеров нового поколения отлито в четкие формулы то, что бессознательно — а в иных случаях и сознательно — выполнялось мастерами прошлого"³.

Вторая глава "Актер и образ. Проблема подхода к роли" выявляет основные принципы построения роли в теории В.Э.Мейерхольда и в практике руководимого им актерского коллектива.

Главным методологическим принципом режиссера в работе с актером был условный характер перевоплощения. "В каждом актере, приступавшем к работе над ролью, найдется как бы два человека: первый — он, актер, физически существующий, телесный, и второй — фактически еще не существующий, которого он, актер, собираются послать уже в готовом виде на сцену"⁴.

³ Марков П.А. О театре. В 4 т. Т.3. М., 1976, с.241.

⁴ Лекции и беседы В.Э.Мейерхольда со студентами ТИМ в записи Х.Н.Херсонского (1921). — ЦГАЛИ, ф.2740, оп.1, ед.хр. 202, л.9.

Природа условно-игрового театра предполагает освобождение рода общения, когда налаживается творческий контакт актеров и зрителей, который, по мысли Мейерхольда, должен определять и законы актерской игры. Контакт актера со зрительным залом, чуткий учет его реакции в представлении В.С. Мейерхольда был связан с таким важнейшим началом актерского творчества, как импровизация. В мейерхольдовской трактовке импровизация — непрерывное внимание актера к зрительному залу, ненарушаемый контакт со зрителем, обращение к ним, ответ им. Импровизационность сценического существования Мейерхольд считал важнейшим свойством игры актера.

В главе подчеркивается, что еще в дореволюционных экспериментах "творческое волнение актера", по Мейерхольду, должно было возникать "от сопричастности идее, а не в ходе психологических чувствований"⁵. Хотя на разных этапах театра Мейерхольда усложнение связи актер — образ преследовало разные задачи, главная из них, по мнению диссертанта, оставалась неизменной: не только изображать, но характеризовать и оценивать персонажей. Эстетическая дистанция между актером и его образом позволяла образно и определенно выявлять позицию актера, позицию театра в отношении сценического действия.

В главе подробно исследуются различные формы образного выявления позиции актера и театра, используемые в спектаклях *Тыся*: от самых простых — оценка теров, трансформация, через более сложные — эксцентрикеский выход из образа, переключение; к таким основополагающим для Мейерхольда как маска, "двойственное отношение ко всему происходящему на сцене" (тротеск), парадоксальный и лирико-ассоциативный подход к действенному стержню

⁵ Красовский В.М. Из опыта театральной педагогики В.С. Мейерхольда. 1905-1919 гг. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1980, с. 115.

амплуа. В разной терминологии и разным контексте через все литературное наследие Мейерхольда и через всю его сценическую практику проходит идея о новой усложненной связи — "актер — образ".

В главе показано, что истоки такого подхода к образу связаны с традициями народного театра. Релики а рате, подмигивание играющим товарищам, сообщение зрителем своих намерений, нравучения, восклицания по адресу публики, пролог (приветствие зрителей) — были почерпнуты из опыта народного театра разных стран и эпох и преобразованы согласно методологии Мейерхольда и требованиям революционного театра 1920-х годов.

Пристальное внимание уделено в главе таким принципам для Мейерхольда формам подхода актера к роли, как маска и амплуа. Условность размежевания актера и игрового им персонажа, собственно — отстранение, в мейерхольдовском театре выразилось понятием "маска", акцентированным дистанцией между личностью актера и созданным им персонажем. Восприятие роли, сыгранной актером, как маски на его лице, а не как его лица, Мейерхольд распространял на разные эпохи и типы театра, подразумевая при этом не способ характеристики персонажей, а игровую природу подхода к роли, подчеркивавшую творческое начало актерской индивидуальности.

Более распространенным, чем язык масок, был в мейерхольдовском театре подход, выявлявший амплуа, которому соответствовал данный персонаж. В главе подробно исследуются образы "амплуа актера", написанные для *Тыся* в 1922 году, отмечаются полемические и спорные моменты этого труда и принципиально важные, исходные установки. Анализ таблиц, в которых роли мирового репертуара классифицируются с точки зрения традиционных и новых изобретений мейерхольдовым амплуа, позволяет утверждать, что амплуа у Мейерхольда не имело ничего общего с традициями дореволюционного театра. В природе разных актеров Мейерхольд усматривал разные способы сценического

действия. Система амплуа у Мейерхольда классифицировала способы подхода актера к действенному содержанию ролей. Актер должен выявить театральный, динамический стержень образа среди других линий и узлов постановки. Качества героев Мейерхольдовских спектаклей были строго производны от их действительных функций.

Этим, однако, не исчерпывалось своеобразие содержания, вложенного Мейерхольдом в понятие "амплуа". В главе показано, что и в теоретических постулатах режиссера, и особенно в спектаклях подлинный смысл "амплуа" понимался как парадоксальное столкновение сегодняшнего конкретного содержания образа с традиционно-игровым типом.

Эмоционально насыщенные, обобщенные, театральные, игровые трактовки позволили актеру показать образ в разных ракурсах, достигая неожиданных и парадоксальных эффектов его раскрытия, необычных сочетаний смысловых планов роли.

Личность актера, его собственные психологические качества всегда оставались в спектакле ощутимыми. Они зримо присутствовали в образе и оттеняли качества персонажа. Изображаемые характеры и человеческие типы не заслоняли от публики знакомых, менявшихся, реагирующих, современных лиц актеров. Несовпадение лица исполнителя и лица персонажа, зримый, очевидный психологический контраст создавал новое качество игры, которое можно назвать переживанием отношения к образу.

Отыскание исторических и художественных аналогий роли, ассоциативная метафоричность игры служили обобщением индивидуально-психологического ряда. Способы художественного обобщения, применявшиеся актерами ТИМа, рассмотрены в главе на примерах создания образов Не-частливцева ("Лес"), Хлестакова и Марьи Антоновны ("Ревизор"), Расплюева ("Свадьба Кречинского"), Пимена ("Борис Годунов"), сопоставлены с подходами к роли в системе Станиславского, у Е.Б.Вахтангова, М.А.Чехова,

С.М.Миховелса, Б.Брехта.

Третья глава - "Искусство актера и образность мейерхольдовского театра" - посвящена анализу эстетических законов, согласно которым актеры ТИМа создавали сценические образы. В главе изучаются поиски режиссера, обобщающие содержательную сферу творчества актера, расширяющие пределы образности, подвластные ему.

Проведенный анализ позволяет диссертанту утверждать, что метафорическая природа мейерхольдовского театра проявлялась не только в режиссерских построениях, как обычно принято считать, но проникала в самое существо образов, создаваемых актерами на сцене ТИМа.

Отказ от прямой образительности, от копирования реальных черт обиденного поведения человека заставлял мейерхольдовского актера искать образное выражение человеческой сущности и судьбы. Мейерхольд считал, что актер должен стремиться не к имитации обиденной жизни, но - к ассоциативному образному смелому, в жизни скрытому, к воплощению метафоры. Иногда в большей степени, иногда - в меньшей обобщенный, обостренный, поэтически претворенный человеческий образ не был в спектаклях Мейерхольда (и в его театральных замислах, и в его теории) категорией психологически единичного.

В главе характеризуется задача, которую преследовали мейерхольдовские актеры: выявить, акцентировать и демонструровать зрителю скрытую под обиденными словами и поступками героев суть их действий, представлений, чувств, свойств; достигать той степени художественного обобщения, когда "образ переплавляется в новую стадию значимого обозначения - в условность символа"⁶.

В главе показано, что резервы образного языка мейерхольдовские актеры находили в арсенале народного театра, развивая импровизационные начала русской балетной

⁶ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. в 6-ти т. Т.5. М., 1963, с. 322.

и игры, итальянской комедии масок, восточного театра и т.д. Особо исследуется связь теоретических основ актерской школы Мейерхольда с театрално-эстетическими идеями А.С.Пушкина и опытом русского актерского искусства.

В главе сформулированы общие принципы, на которых основывалась мейерхольдовская концепция специфической образности актерского искусства. Это - "реализм наблюдений, деталей", "условность композиции роли"; "стужение реальных моментов"; "театральное решение натуралистического материала"; "сознательная и субъективная игра"⁷.

Специальному анализу подвергнут психологизм искусства Мейерхольда, глубокий, человековедческий смысл лучших созданий актеров ТУМА. Отрицая прямой психологический подход к роли, режиссер всегда был и оставался великим "сердцеведом" (К.И.Чуковский), он умел со-общать зрителю множество "новых, собственных знаний" о человеческой природе. Углубленность мейерхольдовского психологизма выливается диссертантом на сопоставлении с портретной живописью XIX века. Образы, создававшиеся мейерхольдовскими актерами, метафорически выражали, обобщали свойства людей, в их реальном поведении скрытые. Внутреннее преобразовало внешнее, невидимое становилось видимым. Физическое сходство утрачивало обязательность, подчинилось пластической, эмоциональной реализации концепции художника.

Одним из излюбленных в мейерхольдовском театре был "психологический анализ при помощи невероятных положений", позволявший современникам режиссера считать наиболее близкой ему традицию национальной литературы, идущую от Гоголя и Достоевского. Анализируя преломление

⁷ См.: Очерки из выступлений, лекций и бесед В.З. Мейерхольда 1919-1935 гг. для словаря терминологии. - СПб., ф. 928, оп.1, ед.хр. 674, л. 137.

этой важнейшей традиции в творчестве Мейерхольда, диссертант подробно исследует структуру актерского образа в "Ревизоре" (1926). В этом программном для Мейерхольда спектакле была в полной мере реализована полифоническая структура актерского образа, создававшегося монтажом, парадоксальным столкновением разных уровней, проявлений, воплощений реального "человеческого материала".

На примере сопоставления Хлестакова - Э.П.Тарина о выдающимся исполнением той же роли М.А.Чеховым в спектакле Станиславского (1921) диссертант стремится показать новизну образованного строя мейерхольдовского "Ревизора", фантазматических превращений таринского Хлестакова. Фантастика, гипербола, протек в рамках одного образа - и образ в рамках фантастического и протексического спектакля - такова разница двух Хлестаковых. Эстетическая природа образа в мейерхольдовском "Ревизоре" требовала от актера существования по законам "музыкального реализма". Анализ структуры образа, созданного Э.П.Тариным из разных человеко-тем, разных ликов явления, разных его воплощений (в самом прямом смысле слова), разных ипостасей приводит диссертанта к необходимости углубленного изучения принципов музыкальной организации действия в спектаклях ТУМА.

Музыкальное мышление актеров создавало почву для парадоксальных сочетаний, оттенявших наиболее важные качества действующих лиц и столкновений. "Смена контрастов, ритмов и темпа, сочетание основной темы с побочными - все это так же необходимо в театре, как и в музыке"⁸, - говорил Мейерхольд. Актеры учились управлять интонациями, темпами, размером, характером своей игры. Аналогично с музыкальными законами симфонизма "партии" ролей в мейерхольдовских спектаклях отстроились так, чтобы один актер подхватывал тему другого или про-

⁸ Мейерхольд В.З. Статьи, письма, речи, беседы, ч.2. М., 1968, с. 306.

типологизации ему свое.

Анализ общих принципов музыкального построения действия и актерских работ в спектаклях Тима подкрепляется конкретным исследованием музыкальной структуры образов в спектаклях "Великодушный рогоносец", "Доходное место", "Февизор", "Командир 2", "Последний решительный".

Вслед за концепцией "музыкального реализма", важнейшей для творчества Мейерхольдовского актера, в главе рассматривается другое средство художественного обобщения, которым пользовались в Тиме, — эксцентризизм. В обобщенной, невероятной, предельной ситуации образ приобретает черты гиперболические. Игровой язык обостряется. Но многим созданным актерами Тима могут быть отнесены слова Мейерхольда о Ч. Чаплине: "Своей уродливой карикатурой он как бы подчеркивает уродливость разоблачаемого им мира"⁹.

Автор диссертации, однако, не склонен считать, что эксцентризический подход к образу был решающим в Тиме. Эксцентризизм нашел в искусстве режиссера достаточно ограниченное применение, существенно отличаясь при этом от эксцентризических тенденций, широко распространенных во многих театрах 1920-х годов.

Шутовское обличение персонажа у Мейерхольдовского актера, как правило, открывало другой план образа. Шутовская (смеховая, игровая) трактовка персонажа обобщалась видением и воссозданием его в одной из конкретных сфер. Их было три: трагическая (наиболее характерные спектакли этого типа — "Мандат", "Февизор", "Последний решительный"); лирическая ("Великодушный рогоносец", "Доходное место", "Лес", "33 обморока"); сатирическая ("Мистерия-буфф", "Д.Е.", "Клоп", "Баня").

⁹ Мейерхольд В.З. Чаплин и чаплинизм (1936). — Лит. по: февральский А. Пути к синтезу. Мейерхольд и кино. М., 1978, с. 225.

Определив эти три, важнейшие на его взгляд, контрастные трансформации игровых трактовок персонажа, диссертант подробно останавливается на них.

Анализ актерских работ в спектакле "Мандат" служит примером переключения шутовского обличения персонажа в трагическое — протеска в актерском искусстве. В "Мандате" особенно явно проявилось сочетание шутовского и трагического, дурашливого и возвышенного, типичного и невероятного, героического и низменного в большинстве актерских работ, основанных на парадоксальной композиции образов (несоответствии характера обстоятельствам). Сопоставление принципов актерской игры в "Мандате" с подходом артистов МХАТа к персонажам пьесы В.А. Катаева "Гастрачки", близкой Н.Р. Эрмману по содержанию и поэтике, призвано нагляднее выявить методологические особенности актерской школы Тима.

Лирическое преобразование смеховой основы образов анализируется на примерах спектаклей "Лес" (в сравнении с "Торжествем сердца" Станиславского), "Великодушный рогоносец", "33 обморока". Эстетика "Леса" восходит к традициям балаганного площадного зрелища. Не сатирическая гиперболизация конкретной психологии, а шутовское театральное изображение конкретного комизма образов. И той комизм легко и органично отступил перед лирическими мотивами. Анализируя актерские работы "Леса", диссертант приходит к выводу, что атмосферой этого спектакля становилась стихия актерского творчества. "Лес" стал не столько воплощением наивно булгагаризующих социальных масок, как об этом оповещал режиссер, сколько блестящей реализацией маски театральной.

В заключительной части главы, рассматривая значительные условности, гиперболизма, эксцентризизма, сатиры в творчестве актеров разных театральных течений 1920-1930-х годов, диссертант приходит к выводу, что в театре имени В.З. Мейерхольда образность актерской игры не отождествлялась ни к одной из вышеуказанных сфер вырази-

тельности, а определялась мейерхольдовским видением жизни, мировоззрением и методологией режиссерской системы.

В Заключении предпринята попытка систематизировать принципы актерского искусства в театре Мейерхольда. Констатируя их внутреннюю взаимосвязь, диссертант утверждает, что важнейший тезис программы актерского искусства, заявленный в сборнике "Театральный Октябрь", был воплощен в творчестве мейерхольдовских актеров: "Искусство нашего времени не явилось ни тезой, как думают некоторые, ни антитезой, как думают все, а синтезом".¹⁰ Система, разрабатываемая Мейерхольдом, объединила принципы, многие из которых были справедливы и для творчества актеров, работавших в театрах разных художественных направлений. Исследуя историческую обусловленность актерской школы Мейерхольда, диссертант рассматривает то, как ее методы продолжены или обретенны заново в постическом театре XX века.

Отмечая развитие мейерхольдовской традиции в современной советской режиссуре, диссертант останавливается на том, что в спектаклях открытой условности и метафорического воплощения жизни ошутима нехватка соответствующего актерского искусства. Режиссура стремится к глубокому театральному раскрытию действительности, актеры же подчас достигают лишь гиперболизации конкретных психологических свойств. Еще чаще метафорическое и многозначное мышление режиссера вступает в противоречие с конкретным мышлением актеров. Тогда актерские работы, созданные по нейтральным, "ничьим" законам игры, не соответствуют общим идеям спектакля и его отношению миру, существующему помимо актера, — в монтаже действия, пластической и ритмической символике, сцене-

¹⁰ Гаузер Г. Габрилович Е. Портреты актеров нового театра (Спыт изабора итн). — В кн.: Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.-М., 1926, с. 49.

трации. Свои требования к актеру выдвигает и сегодняшняя драматургия.

Мейерхольдовская теория может помочь актеру в овладении развитой творческой техникой. Новые профессиональные возможности открылись бы актеру, овладевшему, например, биомеханической координацией элементов сценического существования: мысли, движения, эмоции, слова; профессиональной музыкальностью в работе над ролью, умением сознательно строить роль, рассчитывая композицию смысловых мотивов, ритмическую структуру, мелодику речи; техникой предвыговора; языком движения, способным выражать самый сложный действенный ряд. Опыт, накопленный педагогикой Мейерхольда, пригодился бы и нынешней театральной школе.

Изучение мейерхольдовского вклада в развитие актерского искусства актуально для теории и практики современного советского театра.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. В. В. Мейерхольд об актерском искусстве. — В кн.: Сборник аннотаций студенческих работ, отмеченных наградой конкурсной комиссии по разделу "История и теория театрального и кинематографического искусства" (Всеобщий конкурс 1978/79 учебного года на лучшую работу студентов по естественным, техническим и гуманитарным наукам). Тбилиси, 1979.

2. Биомеханика Мейерхольда. Теоретический аспект. — В кн.: Театроведческие изыскания. Т. X. Тбилиси, 1980.

3. Основные педагогические принципы В. В. Мейерхольда и современные задачи воспитания актера. — В кн.: Актуальные проблемы культуры и искусства в свете постановлений ЦК КПСС "О дальнейшем улучшении идеологической,