УДК 7.792(045)

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.46-67>

Вероніка Євгеніївна ТИЩУК,

незалежний дослідник,

Київ, Україна,

e-mail: kafedraart@ukr.net,

ODCID: 0000-0002-8003-4774

СЦЕНІЧНИЙ МЕТОД ВСЕВОЛОДА МЕЙЄРХОЛЬДА ТА ЙОГО ЗАСТОСУВАННЯ У ЦИРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. Доля, творчість, художня спадщина Всеволода Мейєрхольда володіють нескінченно привабливою силою. Невтомний винахідник, майстер режисури, який відкрив нові театральні горизонти, він пройшов нелегкий шлях, прокладаючи свою стежину на ниві театального мистецтва, постійно відчуваючи невдоволеність, потяг до нових, більш дієвих засобів у мистецтві. Створюючи свій театр, свого актора, свою методологію, він заплатив життям за право театру бути театром. Творчість Всеволода Мейєрхольда – це виснажлива боротьба за право вийти на новий етап власної свободи. Театр, лідером якого раніше був драматург і актор, знайшов нового лідера – режисера. Автором театру став режисер.

Всеволод Мейєрхольд з невтомною енергією в організованому ним театальному просторі почав створювати повний, вичерпний запас засобів побудови художньої форми вистави. Він знайшов ці засоби у тілі артиста та мізансценах, будував композиції своїх вистав за законами музики. Руйнуючи естетику натуралістичного психологічного театру, Всеволод Мейєрхольд ввів біомеханіку як відчуження від психологічної правди на сцені і як форму тієї технології, яка вивільнила актора для іншого непсихологічного існування. З ім'ям Мейєрхольда пов'язане будівництво Нового Театру, нової, гнучкої і

багатозмістовної театральної системи, яка прийшла на зміну старій, ренесансовій системі.

Побудова Нового театру неможлива без ідеї Нової системи гри у ньому. А для Нової системи гри обов'язково потрібен Новий актор, який у ній буде почувати себе, як риба у воді. А такого Нового актора треба виховати, розробивши Нову акторську систему виховання. Ці речі взаємопов'язані і одна без одної існувати не можуть. Тому Всеволод Мейерхольд і розробив авангардну акторську техніку – знамениту біомеханіку, що вчить артиста організовувати та контролювати свій психофізичний апарат у просторі та часі сценічної дії.

Ключові слова: театр, цирк, артист, режисер, біомеханіка, Мейерхольд

Вступ. Доля, творчість, художня спадщина Всеволода Мейерхольда володіють нескінченно привабливою силою. Невтомний винахідник, майстер режисури, який відкрив нові театральні горизонти, він пройшов нелегкий шлях, прокладаючи свою стежину на ниві театального мистецтва, постійно відчуваючи невдоволеність, потяг до нових, більш дієвих засобів у мистецтві. Створюючи свій театр, свого актора, свою методологію, він заплатив життям за право театру бути театром. Творчість Всеволода Мейерхольда – це виснажлива боротьба за право вийти на новий етап власної свободи. Театр, лідером якого раніше був драматург і актор, знайшов нового лідера – режисера. Автором театру став режисер.

Постановка проблеми. Метод біомеханіки Всеволода Мейерхольда вчить артиста організовувати та контролювати свій психофізичний апарат у просторі та часі сценічної дії. Тіло артиста – машина, він – машиніст. Усе починається з думки, за допомогою якої організовується та контролюється дія, емоція приборкується, теж контролюється артистом. Це своєрідний рух канатом, де відхід від організації та контролю, неприборкання емоції відразу провокує втрату рівноваги, а значить – падіння. Біомеханічний артист спостерігає за своїм тілом, «прислуховується» до нього, управляє собою і виконує керовані

рухи. Всеволодові Мейерхольду був необхідний новий артист: що володіє усвідомленням свого місця в багатоскладовій композиції сценічної дії і готовий, свідомо користуючись своїм тілом і голосом, відповідально брати участь у творчому процесі. Способом «народження» такого артиста стала біомеханіка, яка змінила парадигму акторської роботи. Створений шляхом експерименту, біомеханічний тренінг не є технікою акторської гри, що підлягає наслідуванню. Це, швидше, сценарій «підготовленого досвіду», який можна актуалізувати, дозволяючи акторові зрозуміти загальні принципи, які керують професією і, дотримуючись їх, створювати композицію власних дій у будь-якому контексті. Ідея біомеханіки спрямована на те, щоб артист зрозумів, яким чином він повинен конструювати дію. Це рівень його розуміння того, що відбувається в тілі, що треба робити, щоб тіло почало так або по-іншому функціонувати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Бібліографія питання є досить широкою – як із питань театрального мистецтва означеної доби загалом, так і з аспектів, пов'язаних із системою Мейерхольда, є чимало праць як зарубіжних авторів [1; 2; 5; 6; 10; 12; 13; 14], так і вітчизняних дослідників [11]. Особливої уваги, звісно, заслуговують праці самого В. Мейерхольда [7-9]. Але до цього часу обмаль розробок, метою яких є висвітлення його застосування у циркових номерах та програмах.

То ж, **мета статті** – аналіз сценічного методу біомеханіки Всеволода Мейерхольда на прикладі застосування його артистами у побудові циркових репрезентативних виступів.

Виклад основного матеріалу. Впродовж багатьох років Всеволод Мейерхольд вивчав форми не лише театрального, але і образотворчого мистецтва, досліджував їх і відбирав для своїх біомеханічних етюдів-вправ усе цінне для актора, що він знаходив у різних виконавських техніках: у цирку і Пекінській опері, в японських театрах Но і Кабукі, в комедії дель арте і навіть у боксі. У всіх цих формах він шукав загальне – просте,

сутнісне, що робить їх універсальними для підготовки актора. Результати пошуків увійшли до театральної біомеханіки.

Основним недоліком сучасного артиста Всеволод Мейерхольд вважав: «абсолютне незнання законів біомеханіки» [8, с.488]. Біомеханіка стала для Всеволода Мейерхольда дієвим засобом, особливою «технологією», яка дозволила сформулювати «нового актора», що має набір умінь і особових якостей, необхідних для забезпечення творчих задумів режисера. У рамках цієї технології він створив комплекс вправ для фізичного розвитку актора: вправи для розминки (використовувалися перед початком заняття з біомеханіки), щоб підготувати тіло актора до фізичних дій і уникнути травм; вправи на звільнення від «затисків» (вимагалося навчити актора знімати наслідки нервової напруги у будь-якій ситуації, у тому числі і перед виходом на сцену) тощо. Варто відзначити, що створені Мейерхольдом тренувальні біомеханічні етюди (вправи) мають чітку структуру, за якою надалі театральні педагоги розробляють комплекси вправ для вирішення різних завдань, наприклад, тренінг на баланс і координацію. Ці блоки вправ дозволяють добитися акторові ідеального володіння своїм тілом, збалансованості щонайменших рухів, контролю над швидкістю руху, його інерцією, – словом, всього того, що треба для складніших вправ і для сценічної гри загалом.

У часи створення сценічного методу біомеханіки почався процес «театралізації цирку» та «циркізації театру». Циркова зовнішня техніка як збудник внутрішнього самовідчуття актора стає основою для біомеханіки Всеволода Мейерхольда. Одночасно відбувався і зворотній процес – цирк прагнув до образної змістовності номеру як завершеної маленької вистави, до акторського образу як аналогу образу сценічного. До того часу більшість циркових артистів основним в своїй роботі вважали рекордні трюки, в перервах між якими вони відпочивали. Тоді як іноземні артисти ретельно розробляли саме цю «гру пауз», основною цінністю їх номерів був не стільки сам трюк, скільки його подача, художнє оформлення. В індивідуальній творчості окремих артистів прийом сюжетного

оформлення і створення специфічного манежного образу відомі здавна, але саме в цей період вітчизняні артисти цирку, переймаючи досвід закордонних майстрів, почали приділяти увагу сюжетній побудові номерів, вдосконаленню взаємовідносин між партнерами тощо.

Режисура цирку починає вимагати від артистів виконання чіткої партитури виступу, яка будується на музичних основах, дає можливість знайти вірний розподіл сценічного часу загальної дії і кожного моменту, вірне членування і використання сценічного часу-простору. Партитура об'єднує в собі режисерську трактовку сюжету, створення відповідного манежного образу, художнє оформлення та подачу трюку. Оскільки трюк презентується глядачеві одночасно з художнім і музичним супроводом, для того, щоб сукупність усіх елементів виступу мала певний сенс, трюк має бути однією з частин цієї суми діючих елементів. А вміння працювати в чіткій режисерській партитурі – одна з головних вимог до всемогутнього актора, який виховувався за методом біомеханіки Всеволода Мейерхольда. Витримати композиційну побудову дії, де артист повинен не тільки виконувати трюк, але й діяти в запропонованих обставинах сюжетної лінії, темпо-ритмічному малюнку прискорення, уповільнювання, пауз, який диктує задане музичне оформлення, атмосфера зміни світла, спілкування, синхронізація з партнером, ракурси тіла – цьому і навчає метод театральної біомеханіки.

Перші плоди визнання біомеханічна акторська гра отримала на прем'єрі фарсу Фернана Кроммелінка «Великодушний рогоносець» у 1922 р.

У виставах та в театральних школах, що почали створюватися на початку XX ст., видатні європейські театральні режисери (Жак Копо, Лесь Курбас, Всеволод Мейерхольд, Макс Рейнгардт, Олександр Таїров та ін.) використовували пантоміму (основи пантоміми входять до елементів театральної біомеханіки Всеволода Мейерхольда). Це сприяло тому, що в 30-х рр. XX ст. французький театральний діяч Етьєн Декру створив школу «Mime rig», яка згодом була визначена не тільки

як класична школа сучасного мистецтва пантоміми «La mime», але й як система підготовки акторів сучасних театрів візуальних напрямків і форм.

Як і Всеволод Мейерхольд, який стверджував, що актор є організатором свого психофізичного апарату, Етьєн Декру у своїй роботі «Слово про міма» називає актора скульптором свого тіла: «Тіло людини – рукавичка, а думки – пальці в цій рукавичці. Наші думки керують жестами так само, як пальці скульптора впливають на глину; так само і тіло, що спрямовується розумом зсередини, змінюється зовні. Актор пантоміми, – одночасно скульптор, і глина» [4, с.30]. Тому метод театральної біомеханіки та школа «Mime pur» мають спільну основу пластичної виразності актора.

У наш час ім'ям видатного французького театального діяча Етьєна Декру названо київський пластично-візуальний театр «Quartet DEKRU», створений випускниками Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв. Художній керівник квартету – Любов Черепакіна, заслужений працівник культури України, директор – Микита Черепакін. На сьогодні «DEKRU» є візитною карткою класичної і сучасної пантоміми. Вони виступають з авторською програмою «Шоу Light Souls (Світлі душі)». Це нове слово в жанрі пантоміми, сучасний, стильний і актуальний погляд на сьогоднішнє життя, вистава, в якій зібрана уся палітра людських почуттів, де сплелися найчистіші і найщиріші людські емоції, виконувана мімами з віртуозною пластикою і бездоганною акторською майстерністю. Актори дуже пластично переходять від образу до образу. Це мистецька акція, побудована на можливостях самого актора, де все зрозуміло, все хвилює, все наповнене пластичною виразністю і музикою.

Одним із найважливіших аспектів біомеханіки є володіння своїм матеріалом, уміння ставити і перемішувати своє тіло в сценічному просторі – грати ракурсами. Жест, що виникає внаслідок таті руху усього тіла актора, є немов відповіддю по відношенню до руху тіла, будується за законами балансу цього руху.

«Відмова» – невеликий рух у протилежному до основного вектору ланки напрямку. Його можна уподібнити до замаху, він збільшує кінетичну енергію і амплітуду головного руху, а значить – і його пластичну виразність. Принцип «відмовного руху» – найцінніше відкриття біомеханіки. Між тим, він є об'єктивним законом виразності і (під різними назвами) входить до всіх розвинених систем сценічного руху. Сам винахід Мейєрхольдом терміну «відмова» стався під час розучування традиційної ходи масок італійської імпровізованої комедії. Вона називалася «*rodus bessaricus*» («хід бекаса»), пластика персонажа повинна була нагадувати розвалькуватий хід болотного птаха, який постійно шукає дзьобом корм під ногами. Цей ефект досягався тим, що кожний такт ходу вперед розпочинався з руху назад, – саме його Мейєрхольд, що азартно включився у переклад слів описового тексту в послідовність жестів і назвав «відмовою».

Термін «посил» означає виконання головного кінетичного елементу ланки. У самому слові закладений вектор динаміки: від себе назовні, до чогось, і свідоме здійснення наміру. «Посил» стає, таким чином, пластичним переходом до наступної «стойки».

«Стойка» є чітко організованим пластичним фіналом, крапкою – зафіксованою мізансценою тіла (тимчасова зупинка руху, точка переходу у безперервному процесі). Майстер відбирав найвиразніші постановки тіла у просторі майданчика. Крім того, біомеханічна «стойка» мала демонструвати готовність виконавця до наступного руху. «Стойки» – фази руху, і в паузі вони зберігають його енергію; вони подібні до розділових знаків, які не руйнують текст, а, прорізаючи масу слів, організовують його в слухання до законів граматики форму.

Про зафіксовану мізансцену тіла, яка є своєрідним розділовим знаком або «стійкою», висловлювався Етьєн Декру: «Поза, ймовірно, є чимось великим, ніж комою у русі. Швидше, це віха, ступінь, відмітка. У будь-якому випадку, поза – певний результат» [4, с.87]. Далі він продовжує думку: «Мімові

доводиться чергувати численні створювані пози. Виходить рух, забарвлений позами» [4, с.87].

Четвертим найважливішим поняттям біомеханіки є «гальмо». Воно означає, що рух повинен здійснюватися через подолання стримуючої сили. З одного боку, це забезпечує збільшення енергії пластичної дії. З іншого – концентрує увагу лицедія на виконуваному русі, дає можливість усвідомити його хід, фази, зміну напруги і розслаблення різних груп м'язів. З третього ж – дозволяє грати динамічними контрастами темпоритму.

Біомеханіку треба розділяти як тренаж і «біомеханічну систему гри», пов'язану з певним стилем постановок. Вони, безумовно, взаємозв'язані: біомеханічний тренінг, на думку його творця, повинен був підготувати актора до гри в «біомеханічній системі». Проте і після того, як Мейєрхольд відійшов від конструктивізму в спектаклях, актори його театру продовжували займатися біомеханічним тренінгом і грати по біомеханічній системі, що говорить на його користь. У користі біомеханіки впевнений і Костянтин Рудницький, що у книзі «Режисер Мейєрхольд» стверджує: «Безпосередньо ж у театрі біомеханіка виявилася дуже корисною школою акторської виразності – передусім, пластичною. Біомеханіка Мейєрхольда ґрунтувалася на наступних головних принципах. Творчість актора є творчість пластичних форм у просторі» [13, с.267].

Сучасному акторові біомеханічний тренінг не просто потрібний, але абсолютно потрібний: біомеханічні етюди не лише не заганяють його у всілякі штампи і кліше, але, навпаки, звільняють його. Якщо детально вивчити на практиці основні біомеханічні етюди, то можна не лише отримати уявлення про закони управління рухом на сцені, використання акторського «матеріалу» у грі, про накопичення «запасу технічних засобів» і т. ін., але і виявити інші шари інформації: наприклад, механізм виникнення енергії.

Біомеханіка – авангардний метод театру: натренований нею актор володіє засобом працювати зі складним образом, може розкласти цю складність на частини і знову зібрати з

простих елементів прямо на очах у глядача. Актор у Театрі Мейєрхольда завжди знав, що, як і навіщо він робить на сцені. І, отже, кожен його рух – в ідеалі, звісно, – був позбавлений елементів випадкового, відрізнявся цілковитою точністю. «Оскільки творчість актора є творчість пластичних форм у просторі, – формулював Мейєрхольд визначення лицедійської майстерності, – то він має вивчити механіку свого тіла. Це йому необхідно тому, що кожний прояв сили (у тому числі і в живому організмі) підкорюється єдиним законам механіки (а творення актором пластичних форм в просторі сцени, звичайно, є прояв сили людського організму)» [8, с.488]. Вихованцям Майстра належало навчитися свідомо наслідувати ці закони, постійно спостерігати за виразністю ракурсів свого тіла – заради того, щоб бути завжди цікавими для публіки.

Пантоміма є сутністю базового способу гри актора, і перед тим, як виходити на синтетичні варіанти, актору потрібно засвоїти цю суть у чистому вигляді. Позбавлений на першому етапі своєї творчості взаємодії з іншими мистецтвами, актор має, спираючись тільки на специфіку свого мистецтва (тобто дії, що передана рухом), навчитись самостійно створювати просторово-часові моделі, які є основним правилом для створення будь-якого художнього тексту. Одним словом, оволодіти навичками, якими володіють творці будь-якого іншого виду мистецтв. Актори театру Мейєрхольда володіли пантомімою, і Майстер дуже вдало використовував пантоміму у своїх постановках, наприклад, у виставі «Ліс» Олександра Островського. Про це свідчить Борис Алперс у театральних нарисах: «Історичні побутові стосунки, що зв'язують дійових осіб у п'єсі Островського, в мейєрхольдівській інтерпретації виявилися затушованими і зведеними нанівець. Цього Мейєрхольд досягає введенням у гру актора пантомімічних фрагментів, які змінюють або заміщують сенс окремих фраз, а іноді цілих діалогів і сцен» [2, с.113].

Особливу увагу Всеволод Мейєрхольд приділяв пластиці ніг актора. Дуже часто пластика ніг найбільше «промовляє» про внутрішній стан людини. Ступні виставляються по ширині

плечей, паралельно одна одній, коліна розслаблені, готові до балансування тіла. Це робоча стійка. А далі виразний, керований рух ніг, де стопа прокатується з п'ятки на носок. Обов'язкове відчуття енергії землі. Про це згадає видатний режисер, директор Міжнародної школи театральної антропології Евдженіо Барба у книзі «Паперове каное»: «Мейєрхольд стверджував, що він визначає талант актора, дивлячись, як той використовує свої ступні, за динамікою, з якою вони вступають у контакт із землею та рухаються. Він викликав в уяві актора образ енергійної, функціональної грубої ходи моряка на палубі корабля. В одній своїй вправі він навіть говорив про «екстаз ніг», який виявляє реакцію актора під кінець дії. Він намагався знайти основний закон руху, розмірковуючи над своїми рухами, коли одного дня ковзався по слизькій вулиці. Падаючи ліворуч, він автоматично повернув свою голову і руки праворуч, використовуючи їх як протипагу. У біомеханіці, говорив Мейєрхольд, кожний рух повинен бути свідомо реконструйованим з тим, щоб він набував динаміку, яка є в автоматичних реакціях для підтримки рівноваги, але не через статику, а через втрату та поповнення рівноваги за допомогою серії послідовних пристосувань» [3, с. 49].

Стильові вправи пантоміми, основа граматики Етьєна Декру, мають прямий зв'язок із «безпредметними» вправами в підготовці драматичного актора, але там акцент вивчення падає на «пам'ять фізичних дій» та імітацію дій. У акторів пантоміми відбувається тренування навичок художнього творення «знаків» простих побутових дій людини, що по мірі розробки і фіксування перетворюється на конкретну форму. Треба підкреслити, що ретельне відпрацювання класичних стильових вправ у процесі навчання дає можливість мімам набути стійких навичок самостійного творення нових, необхідних саме для вирішення індивідуального завдання, стильових знаків.

Так і актори, які займаються театральною біомеханікою, виконуючи біомеханічні етюди розроблені Всеволодом Мейєрхольдом, теж відпрацьовують стильові знаки, ракурси –

мову тіла, де правильно побудовані рухи стають «манком» для певної емоції. Якщо ці знання та вміння використовувати в подальшій роботі, то цільове фізичне виконання в поєднанні з акторською майстерністю дасть можливість створювати яскраві сценічні образи, емоційно наповнені та з визначеною психологічною дією. Біомеханіка – це особливе використання тіла, віртуозна техніка. У повсякденному житті тіло використовується зовсім по-іншому, ніж у дійстві. Повсякденні техніки тіла використовуються для спілкування; віртуозні техніки для зачарування.

Складний зв'язок «актор – образ» у виставах Мейєрхольда будувався подібно до гри з предметом – на грі з дистанціями між актором і персонажем. Актор не прагнув до перевтілення, до злиття з образом (ідентифікації), а, навпроти, грав із ним, як із маскою, дозволяючи собі виходи з образу, демонструючи образ у найрізноманітніших ракурсах і несподіваних трансформаціях, парадоксальних поєднаннях, складно поєднуючи образ із власною індивідуальністю, внаслідок чого і виникало «свого роду переживання ставлення до образу» (те, що пізніше Брехт назвав «відчуженням»).

Театральна біомеханіка є авангардним методом пластичного виховання на певному етапі не тільки сучасного драматичного актора, але й актора-міма. Моделюючи стилеві вправи, Етьєн Декру, як і Всеволод Мейєрхольд, який придумав біомеханічні етюди, спирався на визначені типологічні характеристики та можливості скелетно-м'язової системи людини, конструкції її апарату руху, незалежно від індивідуальності самої людини, тобто на біомеханіку. Етьєн Декру намагався сприяти максимальній свободі рухів, тому найскладнішими вправами вважав етюди з «маскою». «Маскою» у його навчальній студії вважався великий шматок чистої марлі, що огортав обличчя, а тіло було оголене настільки, наскільки дозволяли правила пристойності. Етьєн Декру пояснював, що оголеність у даному випадку сприяла максимальній свободі рухів та давала можливість спостерігати за активністю людського організму і досліджувати різноманітну роботу м'язів,

слідкувати за виразним виконанням жестів, зміною балансу тіла та пластичним переходом від пози до пози: «Ми прагнули, аби наші рухи нагадували уповільнену кінозйомку. Але якщо в кіно уповільнення охоплює фрагменти реальності, то ми намагалися показати процес розвитку жесту, в якому концентрується безліч складових» [4, с.23].

Всеволод Мейєрхольд вважав, що первинний рівень активності людського організму виникає завдяки двом процесам: зміні балансу тіла і скручуванню хребта. При кожному русі відбуваються зміни балансу усього тіла. Це найперший крок для народження енергії усередині організму.

Наступний крок – скручування хребта. Знову повернемося до розгляду біомеханічних етюдів та зупинимось на підготовчому русі, який Мейєрхольд назвав «дактиль». Уже в цьому початковому русі, який використовується у будь-якому біомеханічному етюді, працюють обидва механізми народження енергії у тілі.

«Дактиль» – це, по-перше, фокусування уваги виконавця, по-друге, баланс – встановлення координації тіла в просторі і зв'язку з іншими учасниками перед виконанням вправи, але це і тридольний віршований розмір, що складається з одного ударного (довгого) і двох ненаголошених (коротких) складів. Тому можна сміливо стверджувати, що дактиль також повинен задавати ритм усієї подальшої вправи. Виходить, що «дактиль» – це свого роду «струс» і водночас «генеральна перевірка» усього організму перед виконанням етюду.

Біомеханіка як тренаж, природно, повинна була готувати актора до гри в умовному (непобутовому) театрі – сприяти освоєнню мови виразності цієї театральної системи. Таке навчання подібно до вивчення будь-якої мови (навчання грамоті): спочатку ти пишеш палички і гачки – у біомеханіці це елементи рухів, які мають бути детально вивчені (за Мейєрхольдом, структурним елементом будь-якого виразного руху є «тріада»: відмова – посил – стійка); потім йдуть літери (морфеми сценічної мови) – це позиції тіла у просторі (ракурси); потім – комбінації рухів, що мають свою логіку, – це слова,

фрази, прості речення. Біомеханічний етюд можна назвати сценічним текстом. Є у біомеханіці і розділові знаки. Що таке «дактиль», з якого починається і закінчується кожен етюд-текст, як не «лапки»? Є і свої правила орфографії і пунктуації, які Мейєрхольд назвав «принципами біомеханіки», записані його учнями М. Коренєвим і С. Ейзенштейном.

Способи з'єднання літер у склади, слова і речення прописані Мейєрхольдом у нотатках 1922 р. як зв'язки, що визначають галузь біомеханіки: «Людина – рух, людина – слово, людина – слово – рух, людина – людина, людина – одяг, людина – предмет у її руках, людина – елементи середовища, людина – простір, людина – час, людина – колектив (маса)». Кожна з цих зв'язок окремо досліджується акторами у біомеханічних вправах і через досвід тіла «привласнюється», стаючи невід'ємною частиною художньої свідомості.

Найелементарнішим є рівень «людина – рух». У біомеханіці Мейєрхольда рух первинний: і дія як психофізичний акт, і емоція, і слово народжуються з руху. Мейєрхольд же ставив перед собою завдання виховання актора-художника, свідомого творця на сцені, здатного управляти апаратом своїх виразних засобів. Актор, за думкою Мейєрхольда, повинен мати «розумне тіло», тобто «кожну хвилину аналізувати свої рухи (у лабораторії під час підготовчої роботи він – важкодум), а потім, на підставі свого аналізу, він із кожною хвилиною, з кожною репетицією робиться легше, його розумовий апарат робиться більш рухливим» [7]. Тут ясно простежується думка про розвиток через тілесний апарат інтелекту актора.

Всеволод Мейєрхольд приділяв багато уваги грі акторів із предметами. Про це свідчить Борис Алперс у театральних нарисах: «Гра актора з предметом першого періоду театру Мейєрхольда замінюється грою предметів на рівних правах з грою акторів» [1, с.84]. Людське тіло і ті предмети, які навколо нього, – все є тривимірним, тому в театрі, де головну основу складає актор, потрібно спиратися на знайдене в пластичному мистецтві. Усе на сцені має бути підпорядковано ритмічному рухові ліній і музичному співзвуччю колоритних плям.

А найголовніше в акторській грі – як актор пускає час (темп, ритм) і як пристосовується до обставин (предмет, простір, умови дії). У цьому й полягає акторське мистецтво за методом біомеханіки. Майстерня актора, який виховувався за методом біомеханіки Всеволода Мейєрхольда, виглядала так: порожня кімната без дзеркала, замість меблів – набір форм (не стілець, а куб), драбина, сходи. Усе це – щоб вічно шукати і випробовувати нові акробатичні можливості свого тіла.

У серпні 1917 р. Мейєрхольд публікує статтю «Будь здоровий, жонглере!». Тут він уперше заявляє про необхідність для театру власне циркового досвіду. Метою біомеханіки стає технологічна підготовка «комедіанта» нового театру до виконання будь-яких найскладніших ігрових завдань.

Після «Людина – рух» наступний рівень виховання всемогутнього актора – «Людина – предмет в її руках». У біомеханіці це робота передусім з палицею, але актори Мейєрхольда працювали з м'ячами, з плащем і тростиною і т. п. Майстер вимагав віртуозного володіння предметом, гри з ним. Цінність роботи з палицею – у наявності постійного «зворотного зв'язку»: відволікся – і відразу отримав палицею. Палиця – чудовий учитель. У мистецтві володіння предметом можна самостійно вдосконалюватися до безкінечності, придумуючи все нові нові вправи для себе, роблячи власні «відкриття».

Але це видима частина айсберга біомеханіки, а існує і прихована. Палиця у біомеханічній системі стає предметом гри. З перших кроків навчання майстерності актор осягає основний закон театру непобутового (у сучасній термінології – ігрового) – закон дистанції. Між актором і предметом гри (в даному випадку палицею) завжди існує дистанція. На наступних етапах навчання таким предметом може стати й образ, з яким теж можна грати, дистанціюючись (не ідентифікуючи себе з персонажем), і текст, і сам простір театру – можна грати у «коробці», а можна виходити в зал, щоб вступити в прямий контакт із глядачем.

Зайняття біомеханікою ґрунтується на оригінальних вправах із палицею, етюдах Мейєрхольда і призначені для

розвитку психо-фізичного апарату актора. І початок біомеханічного тренінгу – робота з палицею – вимагає при кожному русі зміни балансу усього тіла. Це найперший крок для народження енергії усередині організму. Метод біомеханіки, який розробив Мейєрхольд, – це система акторських тренінгів, які дозволяють акторові природно і досконало керувати механізмами рухів тіла та циркуляцією енергії. Мейєрхольд запропонував не пускати сплески енергії на самоплив, що призводить до нерівної акторської гри, зривів та непередбачуваності, а вдосконалювати навички самоконтролю та підкорювати енергію собі. До елементів біомеханіки на «кручення» належать різні маніпуляції з палицею, з набору яких складаються цілі етюди. За думкою Мейєрхольда, жонглювання з часом впливає на пластику рук: «Ми пропонуємо цілу низку речей як педагогічну функцію, щоб удосконалитися. Наприклад, потрібно розвинути кисть руки – ми примушуємо актора жонглювати» [8, с.273].

Багато уваги приділяється елементам біомеханіки «на рівновагу» (тримання палиці на долоні, лікті, плечі, голові, коліні). Така робота з палицею вимагає при кожному русі зміни балансу усього тіла. Звертається увага на приборкання емоції. Важливі зосередженість уваги на предметі та вміння актора своєю енергетикою, волею, концентрувати увагу глядача на дії. Головне – актор на рівні підсвідомості привчається цілком керувати своїм психо-фізичним апаратом під час процесу дії.

Отже, все, що потрібно розвинути в акторові для організації та контролю свого психо-фізичного апарату у просторі та часі сценічної дії, належить до елементів театральної біомеханіки Всеволода Мейєрхольда. Відпрацювання на тренажах елементів театральної біомеханіки корисне для будь-якого актора, але для циркових артистів це – найважливіша основа виховання їх «всемогутності», тому знання та практичне освоєння елементів біомеханіки дуже корисне саме для циркових артистів. Уміння концентрувати увагу, розподіляти її на об'єктах, тримати баланс, відчувати темпо-ритм, повністю розподіляти свої дії, керувати собою у процесі виконання

трюків, вміння імпровізувати у чіткій, заданій партитурі, спілкуватися з партнерами, відчувати їх рух, темп, намір, навіть подих – це все і є біомеханіка Всеволода Мейєрхольда, за методом якої і виховуються «всемогутні актори».

Висновки. В основі методу біомеханіки немає прірви між цирком і театром. Елементи театру тяжіють до циркового мистецтва, цирк прагне наситити своїми чарами галузь театру.

Цирковий артист – найкращий приклад акторської всемогутності. Він володіє не тільки майстерністю актора – психологією душі та емоційним впливом, харизмою чи мовним апаратом як звичайний актор, – а й своїм тілом, використовуючи власну пластичну виразність, методи жонглювання, елементи акробатики та пантоміми, всі ті елементи, які виховуються за методом біомеханіки. Цирковий артист, який вивчає механіку свого тіла, завжди готовий використати знання та досвід у тренуваннях для досягнення сценічної мети у втіленні номеру.

Метод біомеханіки, який розробив Мейєрхольд, – це система акторських тренінгів, які дозволяють актору природно й достеменно керувати механізмами рухів тіла та циркуляцією енергії. Мейєрхольд запропонував не пускати сплески енергії на самоплив, що призводить до нерівної акторської гри, зривів та непередбачуваності, а вдосконалювати навички самоконтролю та підкорювати енергію собі. Для артиста енергія – це «як», а не «що»: як рухатися, як залишатися нерухомим, як зробити відчутною свою фізичну присутність і як перетворити її на сценічну присутність, а отже, – на виразність; як зробити невидиме (ритм і думку) видимим. І, все ж, артисту корисно думати про це «як» так само, як і про «що», про цю незбагненну субстанцію, якою можна маневрувати, яку можна моделювати, карбувати, проектувати в просторі, вбирати і перетворювати на танок усередині тіла.

Циркові артисти – «всемогутні актори», оскільки у їхніх виступах закладено все, що передбачає біомеханіка: думка (команда до дій), рух (майстерність та техніка виконання команди думки у тому чи іншому жанрі), емоція (приборкання, та контроль емоційного стану під час виконання), слово (за

потреби, наприклад, у цирковій клоунаді). Значимість слова більше притаманна театральному мистецтву. Тому циркові виступи, на відміну від театральних, зрозумілі без слів. Актор захоплює своєю психологічною грою та словом, яке доносить до глядача. Цирковий артист – урівноваженим психічним станом, виразністю свого тіла та фізичними, технічними надможливостями. Тому актор так багато приділяє уваги роботі над роллю, а цирковий артист – роботі над власним тілом. За Всеволодом Мейерхольдом, це дуже важливо тому, що перший принцип біомеханіки – «тіло – машина, працюючий – машиніст».

Циркові артисти, які під час тренінгів оволодівають елементами біомеханіки Всеволода Мейерхольда, доповнюють свою артистичну складову, удосконалюють техніку виконання новостворених номерів, а репрезентуючи свої виступи, формують нову думку та нові враження для майбутніх глядачів.

Минули десятиліття, але мейерхольдівська система підготовки акторів не втратила своєї привабливості. Вона, як і раніше, є предметом обговорення і вивчення в театральних колах. Можна сказати, що своєю появою біомеханіка значно випередила час. Мистецтво Мейерхольда, його пошуки і відкриття, живуть і сьогодні. У Майстра були талановиті учні та послідовники, вони, у свою чергу, виховали велику плеяду режисерів та акторів. Але театральні ідеї передаються не тільки від учителя до учня. Вони володіють енергією саморозвитку. Розв'язуючи колишні суперечності, час впроваджує у театральну мову засоби виразності, прийоми та форми, здатні розширити можливості мистецтва і створити нові враження для глядачів, які приходять до театральної зали.

Література

1. Алперс Б. Театральные очерки: Т. 1. Москва: Искусство, 1977. 568 с.
2. Алперс Б. Театральные очерки: Т. 2. Москва: Искусство, 1977. 519 с.
3. Барба Е. Паперове каное. Львів: Літопис, 2001. 288 с.

4. Декру Э. Слово о миме. Москва: Правда севера, 1992. 128 с.
5. Захава Б. Современники. Москва: Искусство, 1969. 391 с.
6. Ильинский И. Сам о себе. Москва: ВТО, 1961. 371 с.
7. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. Москва: Искусство, 1968. 350 с.
8. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. Москва: Искусство, 1968. 643 с.
9. Мейерхольд В. Беседа с режиссёрами периферийных театров. ЦГАЛИ. ф. 998. оп. 1. 693 с.
10. Морозова Г. Биомеханика: наука и театральный миф. Москва: ВЦХТ, 2005. 160 с.
11. Неллі В. Про режисуру. Київ: Мистецтво, 1977. 207 с.
12. Принципы биомеханики. РГАЛИ. ф. 998. оп. 1. Сс. 47-54.
13. Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд. Москва: Наука, 1969. 468 с.
14. Фельдман О. Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Вып. 2. Москва: О. Г. И., 2000. 768 с.

Вероника Евгеньевна ТИЩУК,

независимый исследователь,

Киев, Украина,

e-mail: kafedraart@ukr.net,

ODCID: 0000-0002-8003-4774

СЦЕНИЧЕСКИЙ МЕТОД ВСЕВОЛОДА МЕЙЕРХОЛЬДА И ЕГО ПРИМЕНЕНИЕ В ЦИРКОВОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. Судьба, творчество, художественное наследие Всеволода Мейерхольда обладают бесконечно притягательной силой. Неутомимый изобретатель, мастер режиссуры, который открыл новые театральные горизонты, он прошел нелегкий путь, прокладывая свою тропу на ниве театрального искусства, постоянно ощущая

неудовлетворенность, стремление к новым, более действенным средствам в искусстве. Создавая свой театр, своего актера, свою методологию, он заплатил жизнью за право театра быть театром. Творчество Всеволода Мейерхольда – это изнурительная борьба за право выйти на новый этап собственной свободы. Театр, лидером которого ранее был драматург и актер, обрел нового лидера – режиссера. Автором театра стал режиссер.

Всеволод Мейерхольд с неугомонной энергией в организованном им театральном пространстве начал создавать полный, исчерпывающий запас средств построения художественной формы спектакля. Он нашел эти средства в теле артиста и мизансценах, строил композиции своих спектаклей по законам музыки. Разрушая эстетику натуралистического психологического театра, Всеволод Мейерхольд ввел биомеханику как отчуждение от психологической правды на сцене и как форму той технологии, которая высвободила актера для другого непсихологического существования. С именем Мейерхольда связано строительство Нового театра, новой, гибкой и многосодержательной театральной системы, которая пришла на смену старой, ренессансной системе.

Построение Нового театра невозможно без идеи новой системы игры в нем. А для новой системы игры обязательно нужен новый актер, который в ней будет чувствовать себя, как рыба в воде. А такого Нового актера надо воспитать, разработав новую актерскую систему воспитания. Эти аспекты взаимосвязаны и друг без друга существовать не могут. Поэтому Всеволод Мейерхольд и разработал авангардную актерскую технику – знаменитую биомеханику, которая учит артиста организовывать и контролировать свой психофизический аппарат в пространстве и времени сценического действия.

Ключевые слова: театр, цирк, артист, режиссер, биомеханика, Мейерхольд

Veronica YE. TYSHCHUK,

independing researcher,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: kafedraart@ukr.net,

ODCID: 0000-0002-8003-4774

VSEVOLOD MEYERHOLD'S STAGE METHOD AND ITS APPLICATION IN CIRCUS ART

Abstract. The fate, creativity, artistic heritage of Vsevolod Meyerhold are endlessly attractive. A tireless inventor, a master of stage direction who opened new theatrical horizons, he went a hard way, paving his path in the field of theatrical art, constantly feeling dissatisfaction, the desire for new, more effective means in art. Creating his own theater, his actor, his methodology, he paid with his life for the right of the theater to be a theater. The work of Vsevolod Meyerhold is an exhausting struggle for the right to enter a new stage of one's own freedom. The theater, the leader of which was previously a playwright and actor, has found a new leader – a director. The director became the author of the theater.

Vsevolod Meyerhold with tireless energy in the theatrical space organized by him began to create a complete, exhaustive supply of means for constructing the artistic form of the performance. He found these means in the body of the artist and mise-en-scenes, built the compositions of his performances according to the laws of music. Destroying the aesthetics of naturalistic psychological theater, Vsevolod Meyerhold introduced biomechanics as alienation from psychological truth on stage and as a form of the technology that freed the actor for another non-psychological existence. The name of Meyerhold is associated with the construction of the New Theater, a new, flexible and multifaceted theatrical system that replaced the old, Renaissance system.

The construction of the New Theater is impossible without the idea of a new system of playing in it. And for a new system of play, a new actor is definitely needed, who in it will feel like a fish in water. And such a New actor must be brought up by developing a

new acting system of education. These aspects are interconnected and cannot exist without each other. Therefore, Vsevolod Meyerhold developed an avant-garde acting technique – the famous biomechanics, which teaches the artist to organize and control his psychophysical apparatus in the space and time of stage action.

Key words: theater, circus, artist, director, biomechanics, Meyerhold

References

1. Alpers, B. (1977). Teatral'nyye ocherki [Theatrical sketches], V. 1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Alpers, B. (1977). Teatral'nyye ocherki [Theatrical sketches], V. 2. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Barba, E. (2001). Paperove kanoe [Paper canoe]. L'viv: Litopys [in Ukrainian].
4. Dekru, E. (1992). Slovo o mime [A word about a mime]. Moscow: Pravda severa [in Russian].
5. Zakhava, B. (1969). Sovremenniki [Contemporaries]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Il'inskiy, I. (1961). Sam o sebe [About himself]. Moscow: VTO [in Russian].
7. Meyyerkhof'd, V. (1968). Stat'i, pis'ma, rechi, besedy [Articles, letters, speeches, conversations], 1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
8. Meyyerkhof'd, V. (1968). Stat'i, pis'ma, rechi, besedy [Articles, letters, speeches, conversations], 2. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
9. Meyyerkhof'd, V. Beseda s rezhissorami periferiynykh teatrov [Conversation with directors of peripheral theaters]. TSGALI. f. 998. op. 1 [in Russian].
10. Morozova, G. (2005). Biomekhanika: nauka i teatral'nyy mif [Biomechanics: science and theatrical myth]. Moscow: VTSKHT [in Russian].
11. Nelli, V. (1977). Pro rezhysuru [About directing]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

12. Printsipy biomekhaniki [Principles of biomechanics]. RGALI. f. 998. op. 1, 47-54 [in Russian].
13. Rudnitskiy, K. (1969). Rezhissor Meyyerkhol'd [Director Meyerhold]. Moscow: Nauka [in Russian].
- Fel'dman, O. (2000). Meyyerkhol'd i drugiye: Dokumenty i materialy [Meyerhold and others: Documents and materials], 2. Moscow: O. G. I. [in Russian].