

Квон Джунгтак (Республика Корея)

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия*

ПОЭТИКА И ПОЭЗИЯ БИОМЕХАНИКИ

Аннотация:

Статья посвящена поэтике актерской игры в режиссуре Вс. Э. Мейерхольда. Создаваемый режиссером Условный театр рассматривается как театр поэзии, сам он — как режиссер-поэт, а создаваемый тип образности — как условно-поэтический. Автор анализирует эстетические открытия Мейерхольда в искусстве театра и делает вывод о близости биомеханики восточным актерским традициям.

Ключевые слова: Мейерхольд, актер, биомеханика, поэтика, условный театр.

Kwong Jungtaek (Republic of Korea)

*Russian Institute of Theatre Art (GITIS)
Moscow, Russia*

POETRY AND POETICS OF BIOMECHANICS

Abstract :

The article is devoted to the poetics of acting in V. E. Meyerhold's stage directing. The conditional theatre, created by Meyerhold is viewed as the theatre of poetry, where the originator himself is both a poet and a director and where the type of imagery used can be defined as a conventionally poetic one. The author analyses Meyerhold's aesthetic discoveries in theatre art and draws a conclusion pertaining to the correlations between biomechanics and the Eastern acting tradition.

Key words: Meyerhold, actor, biomechanics, poetics, conditional theatre.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд — грандиозная фигура в истории режиссуры. Театроведение немало потрудились над изучением его театральных идей, поскольку у великого режиссера система аргументации в защиту своей поэтики менялась в зависимости от разрабатываемых концепций и постановочных

увлечений. Много в его терминологии и фразеологии диктовалось спецификой переживаемой эпохи. В азарте дискуссий отдельные утверждения нередко превращались в полемические «перехлесты». Продиктованные злобой дня, они утратили актуальность и остались в далеком прошлом. Существенно другое — его эстетические открытия в искусстве театра.

Режиссерская поэтика Мейерхольда постоянно находилась в движении, то и дело трансформировалась, порой до неузнаваемости. В работе над символистскими пьесами он создавал теорию «неподвижного театра», на материале модернистской драматургии — «театр лирической тревоги». Выдвигал идею стилизации и «внутреннего синтеза эпохи» в постановках мировой классики. Увлекался балаганными первоосновами театра и переносил их в пространство малой сцены. Изучал исполнительскую технику театров *cabaret* и *commedia dell'arte*, занимался пластической выразительностью тела, жеста, движения, мимики актера, исследовал интонационные, тембровые, мелодические особенности сценической речи в студийных пробах. Экспериментировал с цирковыми и мюзик-холльными приемами, прибегал к «монтажу аттракционов» и «кинофикации театра» в авангардных опытах. Применял принцип постановки «всего автора» на сцене театра своего имени. И опять устремлялся к новым художественным горизонтам. Переходя от одного типа театральности к другому, пробуя всевозможные регистры сценической условности, Мейерхольд всю свою жизнь в искусстве посвятил строительству Условного театра.

Он ставил Метерлинка и Блока, Мольера и Островского, Лермонтова и Верхарна, Маяковского и Эрдмана, Гоголя и Грибоедова, мечтал о постановках Пушкина и Шекспира. Между этими разными драматургами есть точка репертуарного схождения, крайне важная для Мейерхольда: все они большие поэты, каждый со своей системой образов и образности, своим типом условности, своей мерой театральности. Поэтому они оказались в поле внимания режиссера и вошли в его репертуар в качестве ключевых авторов.

Далеко не случайно П.А. Марков писал о Мейерхольде как о режиссере-поэте [8, с. 59], а К.Л. Рудницкий — об Условном театре Мейерхольда как о театре поэзии [13, с. 120]. Его режиссер-

ская поэтика прочно связана с поэтикой стиха. Как в стихе ощущается его форма (и на глаз, и на слух), так в спектакле, построенном по законам поэзии, эстетически ощутима его форма. В стихах это ритм, метр и размер, членение строф, отчетливость рифмовки, динамика лирической темы, несовпадение стиховой паузы (в конце строки) со смысловой. В спектаклях Мейерхольда это ритмическое членение действия, мизансценические повторы, звуковые и пластические лейтмотивы, превращение движения в образный жест, выделение «художественных ударений взамен прежних «логических»» [11, с. 112]. И в том, и в другом случае «ощутимость формы» — необходимый фермент содержания, «момент конструкции» — структурообразующий элемент образности.

Родовой признак театра — действие. В спектаклях Мейерхольда сценическое действие не «отражает» жизненную реальность и не «подражает» ей, но поэтически ее преобразует в соответствии с собственной эстетической логикой. Его построение обусловлено не столько жизненно-психологической или сюжетно-бытовой последовательностью, сколько имманентной эстетической целесообразностью. Подчеркнуто условное декорационное оформление сцены, конфигурация мизансцен, изменения световой партитуры, музыкально-звуковое обрамление действия, отбор аксессуаров диктуются не принципом жизнеподобного воссоздания действительности, а законами театральной поэзии. Художественные акценты действия оказываются важнее логических закономерностей быта и психологии. Выразительность действия доминирует над его изобразительностью. В спектаклях Мейерхольда повествовательно-изобразительное постепенное развитие сценического сюжета (от завязки через цепь событий к кульминации, а от нее к развязке) заменяется свободной ассоциативностью его построения.

Стремясь к «искусству больших обобщений», Мейерхольд выстраивает сценическое действие в поэтических концентратах образности, в ритмически организованных переходах от одного события к другому. Вводимые режиссером паузы разрезают его плавное «повествовательное» течение, и действие словно «зависает». Возникают немотивированные скачки (или, напротив, искусственные замедления) и контрастные зигзаги развития действия.

Так осуществляется волевой поэтический «сдвиг» реальных жизненных пропорций в сторону художественной деформации

сценических образов и образности. Принципиальное значение при этом приобретает музыкально-звуковая, фактурная, цветовая, колористическая, световая, мизансценическая, композиционная моделировка сценического пространства.

По существу, режиссура Мейерхольда базируется на неуклонном превращении изначальной условности театра как вида искусства («В зале, разделенном на две половины...») в поэтическую образность сцены, которая создается на глазах зрителей путем открытого и откровенного обнажения условных приемов театрального представления.

Живой носитель и выразитель театрального действия, олицетворенный синтез театра — актер. В процессе развития действия все постановочные средства, все режиссерские приспособления входят в структурное единство с действующим актером. Только пропущенные через его внутренний мир, оправданные его воображением, мыслью и чувством, они становятся образными компонентами поэтического целого. Именно актер своей игрой преобразует сценическую условность в поэтическую образность: «Входя в соприкосновение с постановочными средствами, со всеми условиями и условностями сцены, отыгрывая их, обыгрывая, овладевая ими и пропуская через свою психическую жизнь, актер превращает их в фактор действия» [16, с. 20].

Но как раз в сфере актерского творчества театральная поэзия особенно таинственна и труднодоступна для анализа. Ясно лишь одно: для Условного театра требуется особая актерская методология, особая органичность актерской манеры, особая актерская техника и, что особенно важно, психотехника.

А в чем конкретно состоит эта «особость» — вопрос вопросов.

Закон «внутреннего оправдания», о котором Вл.И. Немирович-Данченко писал как об объективном законе театра, сохраняет свою силу и для поэтического типа театральности. Но «внутреннее оправдание» образа актером Условного театра качественно иное. Оно не укладывается ни в границы реалистически достоверной и жанрово характерной игры, ни в параметры сценического психологизма. Оно основано не на «вживании» в реальность предлагаемых обстоятельств автора и не на «обживании» сценической площадки как жизненно реальной среды. Скорее оно связано с восприятием и пониманием сценической реальности как эстети-

чески возможной, а в силу этого и эмоционально достоверной, хотя отнюдь не тождественной реальным изобразительным формам. Задача актера Условного театра — внутренне «принять» откровенную условность сценической реальности и «оправдать» ее силой творческого воображения и художественного переживания.

В работе над ролью актер Условного театра отталкивается не столько от жизненных предлагаемых обстоятельств автора, сколько от сценических условий жизни образа. Для него чрезвычайно существенны предлагаемые обстоятельства сцены: перемены освещения, цвет и фактура декорационных материалов, предметы обстановки, аксессуары, музыкально-звуковое сопровождение. Сценические средства выразительности входят в партитуру сценического действия и определяют способ актерского действия.

Отказ от бытовой оснащенности характера, от красок жизнеподобной характерности, от чисто психологических мотивировок поведения здесь необходим. Взамен всего этого — опора на музыкально организованную речь, ритмическую проработанность пластики, точность смыслового жеста, игровой характер сценического поведения, лиризм художественного высказывания.

Сила поэтического воображения — главное условие органичного существования актера в постановках Мейерхольда. С помощью артистической фантазии актер вырабатывает отношение к сценической условности как к действительной реальности (естественно, реальности особого эстетического порядка). Его творческое воображение рождает необходимые ассоциации и позволяет превратить психофизическое самочувствие, возникающее от воздействия условий и условностей постановочного решения, в художественное переживание, которое Мейерхольд называл «переживанием формы».

Этими художественными переживаниями актер Условного театра бессознательно заражает зрительный зал. Чувствами, мыслями, воображением он относится к реалиям сцены как к естественным условиям жизни образа и тем самым заставляет зрителя так же к ним «отнестись». Благодаря «ощутимости формы» в его игре зритель одновременно воспринимает и содержание образа, и приемы его воплощения, принимая тем самым участие в сотворении сценической поэзии.

Актерскую проблему Мейерхольд считал центральной в театре, и актер неизменно был узловым звеном его сценических композиций. Мейерхольду не всегда удавалось с ним совладать, но он не переставал подчеркивать его главенствующую роль в сценическом синтезе искусств: «Актер — это самый значительный элемент спектакля. Притом это единственный элемент, который от спектакля до спектакля эволюционирует в театре. Ибо он постоянно, от одного спектакля до другого, изменяет свою работу, сочиняет ее вновь» [12, с. 201].

Режиссеру-поэту, каким всегда оставался Мейерхольд, требовался актер, близкий ему по поэтическому мирозерцанию, чувствующий нерв современности, ценящий условность сценической формы и умеющий своей игрой дать ей эстетическое оправдание. Коротко говоря, ему был нужен актер-поэт: «Он ищет в актере той же особой художественной способности видеть мир и передавать его, которая свойственна ему самому» [8, с. 74].

Таким актером-поэтом, актером-лириком для Мейерхольда был прежде всего он сам, когда исполнял роли писателя Константина Треплева в «Чайке» А.П. Чехова (1898), клоуна Ландовского в «Акробатах» Ф. фон Шентана (1903), мечтателя Пьеро в «Балаганчике» А.А. Блока (1906) или мыслителя Ивара Карено в драме «У врат царства» К. Гамсуна (1908). Чтобы он ни играл, сквозь роль просвечивала его личность и сами роли находились в лирической перекличке.

Близкую ему актрису, поэтически одаренную, тяготеющую к лиризму художественного высказывания, режиссер обрел в В.Ф. Комиссаржевской. В расчете на ее лирический дар поставил «Гедду Габлер» Г. Ибсена и «Сестру Беатрису» М. Метерлинка в Театре на Офицерской (1906). Но «Сестра Беатриса» в этом творческом союзе оказалась скорее исключением, чем правилом. Показателен неуспех В.Ф. Комиссаржевской в роли Гедды Габлер, настолько образ холодной и блистательной героини входил с противоречием с трепетным лиризмом, составлявшим «зерно» творческой личности актрисы. Андрей Белый писал о принципиальной несовместимости живой актерской психики с «марионеточным» типом театральности, который Мейерхольд культивировал в Театре на Офицерской: «Элемент личной психологии все еще мешает целостности впечатления» [4, с. 159].

Оказавшись на службе в Александринском театре, Мейерхольд учился «использовать» индивидуальные природные данные артиста, необходимые для воплощения замысла. «Своим» актером для Мейерхольда стал молодой Ю.М. Юрьев, лишенный лирической рефлексии, но чрезвычайно точный во всем, что касается формальной структуры роли. С холодноватой стильностью и безупречным чувством формы он исполнял центральные роли в высокой комедии «Дон Жуан» Ж.Б. Мольера (1910) и романтической драме «Маскарад» М.Ю. Лермонтова (1917). На звучании образов сказалась высочайшая культура сценической речи, воспринятая им от старых мастеров. Кроме Ю.М. Юрьева — Арбенина, в «Маскараде» запоминались Е.И. Тиме — баронесса Штраль (гордая осанка, порода, темперамент, музыкальный голос и прекрасная читка стиха) и Е.П. Студенцов — князь Звездич (изысканность манер, безукоризненная светскость поведения, умение носить мундир). Стоит вспомнить еще невероятного по органичности К.А. Варламова — Сганареля в «Дон Жуане» и изысканную Е.Н. Рошину-Инсарову — Катерину в «Грозе» А.Н. Островского (1916). Если в исполнении Варламова чувствовался «традиционалистский» театр в полном блеске игрового искусства, то в игре Рошиной-Инсаровой проступали утонченные стилизованные линии «символистского» театра.

Но в целом проблема внутреннего душевного строя актера долгое время оставалась для Мейерхольда открытой. Исполнительское искусство подчас оказывалось самым слабым среди других постановочных звеньев. Так происходило не только с актерами Студии на Поварской (1905).

В самом деле, если художественная деформация реального образа — закон театра поэзии, то как «деформировать» личную психологию актера, его психический строй? А.Р. Кугель, в принципе отвергавший приоритет режиссуры в современном театре, вынес вердикт о неумении Мейерхольда работать с актером: «Мейерхольд совершенно не создан для того, чтобы пробуждать в актере творческие способности» [4, с. 73].

При всем том отдельные успехи не решали общей проблемы формирования «нового актера для нового театра».

Учитывая горький опыт Студии на Поварской и Театра на Офицерской, Мейерхольд обратился к исканиям в области техно-

логии актерского творчества. Однако неудача показанных публике работ студийцев в «Лукоморье» (1908) была столь очевидной, что остряки переименовали миниатюрный кабаретный театрик в «Мухоморье». Используя исполнительскую технику артиста *commedia dell'arte*, режиссер более успешно поставил в Доме интермедий «Шарф Коломбины» А. Шницлера (1910) и «Арлекина, ходатая свадеб» по сценарию В.Н. Соловьева (1911); в зале Тенишевского училища — «Незнакомку» и «Балаганчик» А.А. Блока (1914).

В Бородинской студии (1913–1917) Мейерхольд перестал ориентироваться на публичные показы. Из режиссера-постановщика он превратился в педагога-экспериментатора и целиком сосредоточился на приобщении студийцев к техническим первоосновам театра. Студия стала для него «своеобразной лабораторией — здесь он делал для самого себя открытия в области театральных форм и методов актерской игры и техники» [2, с. 86].

Согласно программным установкам Мейерхольда, актер Условного театра обязан быть оснащенным ритмически и музыкально, не прибегать к привычной интонационной «раскраске» текста и владеть пластическим рисунком роли с той великолепной точностью, которая отличала старинное актерское искусство японских, китайских, итальянских, испанских мастеров.

Студийные опыты режиссера были посвящены воспитанию именно такого актера — комедианта, гистриона, каботина, виртуоза, ремесленника высочайшей пробы, знающего толк в технических основах своего искусства.

Мейерхольд обращал внимание студийцев на то, как совершенны китайские и японские актёры в своем обращении со сценическими аксессуарами, как выразительна их пластика, отточены их жесты, музыкальны их движения. В упражнениях, этюдах и пантомимах применялись многие приёмы актерского искусства восточной школы, а в качестве тренировочной одежды использовались стилизованные кимоно.

Многое в технологии актера пробовалось впервые. Выявлялось значение художественных акцентов в исполнительской манере. Исследовался жест как продолжение и закрепление движения. Анализировалось движение как контрапунктическое отражение музыкального фона. Пробовались выразительные возможности ритмически организованной пластики. Проверялась роль выкрика

в момент кульминационного напряжения. Культивировались приемы игры со сценическими аксессуарами. Использовались игровые возможности паузы. В работе со студийцами закладывались необходимые для Условного театра основы новой актерской техники, которые получили методологическое оснащение и завершение в биомеханической школе игры.

С началом революционной эпохи Мейерхольд совершил очередной резкий разворот своей театральной идеологии: от модернистских исканий перешел к разработке принципов сценического авангардизма. От роскоши спектаклей большого стиля и утонченных стилизаций малой сцены режиссер обратился к аскетизму конструктивистских установок. В согласии с новым постановочным принципом он и в актерском деле стал культивировать «момент конструкции».

Режиссер демонстративно отказался от того типа актера, который «всякий поступок героя мотивирует известными психологическими условиями» [10, с. 387]. Для своего театра он избрал актера, который на сцене «прежде всего любит действовать» [там же, с. 388]. Актеру-психологу он предпочел актера-действующего, существующего на сцене в качестве субъекта действия, его игрового носителя. «*Действующий* — это определение было равнозначно существительному *актер*, само становилось именем существительным» [7, с. 17].

Мейерхольд сделал ставку не на личность актера-поэта и не на органичность актера-психолога, а на техничность актера-мастера. Он приветствовал способность актера не только обнаруживать содержание роли в процессе игры, но и показывать зрителю, из какого актерского материала она сделана: «Показывать свою ловкость, показывать свою красоту, блеск поворотов головы, или блестящий жест, или блестящий прыжок, или восторг, который он имеет выразить в прекрасном каком-то движении» [10, с. 186].

Хотя в лекциях, прочитанных в КУРМАСЦЕПе, теоретические контуры нового актерского типа были намечены с большой точностью, сам новый актер появился и проявился в репертуаре Мейерхольда не сразу.

В спектакле-митинге «Зори» Э. Верхарна (1920) актеры оказались невнимательны к содержанию, внутренне чужды пафосу и волнению драмы. К тому же технически они были не подго-

товлены к воплощению обобщенно-символических образов драмы бельгийского поэта-символиста. Техника хромала. Об исполнительской стороне дела Ю.В. Соболев писал, что спектакль шатается: «Неряшливое, нечеткое движение актера, проглоченная реплика, торопливый жест, неспаянность толпы, раздробленность звукового аккомпанеента...» [5, с. 17].

В «Мистерии-буфф» В.В. Маяковского (1921) особых актерских удач тоже не было. (Исключением явилась игра И.В. Ильинского, саркастично исполнявшего роль Соглашателя.) В.И. Блюм сожалел, что «стихи актеры читают прозой, отчего пропадает своеобразная ритмика Маяковского» [там же, с. 25].

Для воспитания нового актерского типа была организована школа биомеханики (1921)¹. «Великодушный рогагоносец» Ф. Кроммелинка (1922) по сути дела стал «дипломным спектаклем» выпускников этой школы. Внутренняя бодрость, душевное здоровье, яркость молодых переживаний органично сочетались с одинаковой «прозодеждой» и трансформациями конструктивистской установки Л.С. Поповой, превращенной волею Мастера в станок для игры актера. На премьерных спектаклях еще чувствовались огрехи исполнения, не до конца решенные проблемы со словом: «Там еще мусорно, непроработано, не четко. Слова не договариваются, раззваниваются в резонансе, в хорах сплываются в грохотливый шум. А слово — звуковой жест. И оно должно быть параллельно физическому» [там же, с. 44]. Но в ансамбле сразу выделились исполнители центральных ролей: И.В. Ильинский (Брюно), М.И. Бабанова (Стелла), В.Ф. Зайчиков (Эстрюго).

Театралов восхищала безукоризненная четкость движений начинающих артистов, ритмичность их передвижений по сцене, стремительный и точно выверенный темп исполнения, умелое акцентирование контрастов действия. Подвижный и гибкий Ильинский поразил мгновенными переходами от буффонады к патетике, от клоунады к лирике, от легкой комедийной окраски

¹ Название мейерхольдовской школы актерского мастерства, как и ее терминологическое оснащение, периодически видоизменялось: ГВЫРМ, ГВЫТМ, ГЭКТЕМАС, Лаборатория актерской техники, Вольная Мастерская Вс. Мейерхольда, Театр ГИТИС. Но существо биомеханического понимания актерского искусства оставалось неизменным при всех изменениях названий и терминологических трансформациях.

поведения к резким фарсовым приемам. Одаренная музыкально и наделенная безупречным чувством ритма, Бабанова искусно передавала внутреннее движение роли. Замечательный эксцентрик Зайчиков аккомпанировал им мимикой, жестикуляцией, немой игрой: «стыками» междометий и пауз, движения и полнейшей неподвижности, парадоксальностью оценок и приспособлений он «комментировал» те страсти, которые наполняли игру его партнеров.

Из начальных слогов их фамилий родилась актерская формула нового театра: «Иль—Ба—Зай». А.А. Гвоздев писал об этом исполнительском трио: «Сохраняя свою индивидуальность, каждый из них развил такое тонкое чувство партнера, такое умение согласовать свои движения с игрой сотоварищей, что критика заговорила о новом “трехтельном” актере, в котором слились, словно неразрывно, три артиста, коренным образом видоизменяя прежнее представление об ансамбле и совместной игре. Взаимно усиливая игру друг друга, непрерывно скрещаясь, они образовали цепь движений и звуков, с новой силой воздействуя на зрителя» [3, с. 30—31].

Балаганная «Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина (1922) далеко не во всем удалась по актерской линии. Актеры, одетые в одинаковые «робы» (балахоны), как и в предыдущем спектакле, играли без грима и париков, использовали приемы цирковой клоунады и демонстрировали свои акробатические умения в обращении с капризной конструкцией В.Ф. Степановой. Но, как отметил один из критиков, они оказались *«бесполезны в обращении с вещами*, с которыми не умеют играть, и никуда не годятся в смысле темпа, более обще — в смысле расчета времени» [5, с. 61]. Исключение составляли жанрово точный Д.Н. Орлов (Расплюев) и буффонный М.И. Жаров (Брандахлыстов). Если первый развернул образ Расплюева в художественный тип, то второй продемонстрировал свою гимнастическую ловкость в сцене полицейской «мясорубки».

Д.И. Золотницкий определяет биомеханику как «конструктивистскую школу актерского мастерства» [7, с. 22]. К названным постановкам данное определение можно отнести с полным основанием. Но в следующих за ними спектаклях биомеханика перестала выступать исключительно в своей технической роли, отошла от функции демонстрации актерского тренинга, пусть и

блистательного. Подчиненная художественным задачам театра, она породила особую поэтику актерской игры.

Постановки двадцатых годов опирались на найденные биомеханические принципы создания образа. Мастерство актеров биомеханической выучки проявлялось в них как «творчество пластических форм в пространстве» (Вс.Э. Мейерхольд), а сама биомеханика представляла «экстрактом театральности». В «Д. Е.» М.Г. Подгаецкого по И.Г. Эренбургу и Б. Келлерману (1924) оттачивались возможности моментальной актерской трансформации и ускоренного темпового исполнения ролей. В «Учителе Бубусе» А.М. Файко (1925), напротив, выявлялся игровой потенциал замедленного темпа и «предыгры», развернутой на длительных паузах. В «Мандате» Н.Р. Эрдмана (1925) торжествовали актерская эксцентрика и гротеск. В «Ревизоре» Н.В. Гоголя (1926) на небольших вкатных площадках отрабатывались микроэлементы актерской техники — игра ракурсов тела, движений рук, локтей и ладоней, поворотов головы и разворотов корпуса, положения ступней ног и постанова бедер. В «Горе уму» А.С. Грибоедова (1928) разрабатывался принцип «омузыкаливания» действия и музыкальность действенного поведения исполнителей. В «Клопе» (1929) и «Бане» (1930) В. В. Маяковского игра актеров строилась на контрастах броской карикатурности и высокого лиризма.

Над устранением недостатков актерской техники в ТИМе (с 1926 года — в ГосТИМе) шла неустанная репетиционная работа. Оттачивалось искусство движения, разрабатывалась пластическая выразительность, совершенствовалась техника игры со сценическими аксессуарами. Звуковой жест и жест пластический стремились к взаимному аккомпанементу. Интонационное звучание текста, тембровая окраска речи тянулись к согласию с пластическим рисунком роли. Высокая техничность исполнения не «окутывалась» переживанием, но выступала на первый план образа и откровенно демонстрировалась зрительному залу. За обнажением условности приема следовало обнажение актерского мастерства. Игровое начало «скрепляло» отдельные элементы роли в образ, а исполнителей, играющих в едином стиле, — в актерский ансамбль.

На репетициях Мейерхольд с математической точностью выстраивал мизансцены, неизменно подчеркивая их условность,

досконально выверял ритмический рисунок действия и его темповое развитие, детально продумывал схему каждой роли и требовал от актера неукоснительного соблюдения всего, что он наметил. Как писал А.А. Гвоздев, режиссер проводил своих актеров «через крайне сложную школу игры, с учетом пауз на музыке и без музыки, с осознанием связи каждого движения и каждой фразы с ритмом, темпом и тональностью соответствующего музыкального отрывка» [3, с. 42].

Школа Мейерхольда учила актеров по-хозяйски распоряжаться своими индивидуальными дарованиями в пределах общего решения спектакля. «Момент конструкции» в строении образа окрашивался резко выраженными чертами артистической индивидуальности. Любуясь актерскими работами мейерхольдовцев, С.С. Мокульский восклицал: «Где, в каком другом театре можно найти актрису с таким богатейшим запасом выразительных средств, как Бабанова — одновременно драматическая артистка, певица, танцовщица, пантомимистка и акробатка? Какая актриса может дать такую *физиологически* убедительную фигуру Аксюши в “Лесе”, как Зинаида Райх? Где в наших академических театрах такие пантомимисты, как Зайчиков (“Рогоносец”), или Мартинсон (“Мандат”)? Такие танцовщики, как Парнах (“Д. Е.”)? Такие клоуны-эксцентрики, как Ильинский? Какой драматический актер, набивший руку на исполнении “пиджачных” пьес, сумеет дать настоящую *трансформацию* в роде той, что дает молодой актер Гарин в I эпизоде “Д. Е.”, исполняя 7 ролей в течение 10 минут?» [14, с. 22–23].

«Лес» А. Н. Островского (1924) — одна из самых больших удач ТИМа в плане актерских работ. В этом спектакле биомеханическая акробатика была насыщена живой и бурлящей жизнью, а театральная абстракция «Великодушного рогоносца» наполнилась светом и красками. Дело не только в летающих над залом голубях, звуках гармоники, цветных париках и многообразии натуральных вещей, с которыми мастерски обращались комедианты новой школы. Дело в той поэтической стихии, которая окутывала озорную, балаганную, эксцентричную, полную импровизационной легкости игру артистов. «Сатирический оскал на прошлое» представал в лирико-патетическом освещении, и П.А. Марков назвал «счастливыми» пути «Леса».

На генеральной репетиции «Рогоносца» Ильинский требовал, чтобы оголенную сцену, на которой, кроме станка Любови Поповой, ничего не было, хоть во что-нибудь «одели», пусть даже в старые юбки художницы, а то ему неоткуда выходить — нет ни занавеса, ни задника, ни кулис. В ответ Мейерхольд предложил ему выбегать издалека с призывным криком: «Ого, го, го, го! Стеллум!!» И это так «зарядило» своей эффектностью актера, что впоследствии, когда «одежды сцены» все-таки появились, он пожалел об их возвращении. Играя Аркашку Счастливецва в «Лесе», артист уже не смущался условностью высокого помоста В.Ф. Федорова и упоенно разыгрывал сцену «ловли рыбы»: воображаемая рыба вылавливалась из воображаемой реки, трепыхалась на воображаемой леске и норовила выскользнуть из рук, а потом опускалась в чайник с воображаемой водой.

Мастер биомеханической игры, И.В. Ильинский все режиссерские задания пропускал через фильтр собственной психотехники. Отталкиваясь от схваченной сути задания, он не повторял показ Мейерхольда, а вводил предложенный формальный рисунок в органичную ткань роли. Поэтому, играя Аркашку Счастливецва, он упорно перед началом каждого спектакля последовательно стирал с чайника надпись «Лес», несмотря на получаемые за это выговоры и порицания; она его не устраивала как актера, попросту мешала играть. В обрисовке образа доминировало веселое озорство мастера комической игры — комика от природы.

Б.Е. Захава, ученик Е.Б. Вахтангова, пришедший на выучку к Мейерхольду в 1923 году, репетировал роль Восмибрата. По режиссерскому замыслу, в сцене столкновения с артистом Несчастливецвым купец Восмибратов слышит от него упрек в отсутствии чести и, задетый этим упреком, швыряет к его ногам все деньги, которые у него были с собой. Захаве показалось «неестественным», что торгаш ходит с такой кучей денег, и он придумал другой ход для оправдания кульминационной мизансцены:

«“Я не препятствую, бери!” — воскликнул я, с силой бросая на пол толстую пачку денег, и гордо посмотрел на своего обидчика: вот, мол, мы какие!»

“Бери! Еще бери!” — прокричал я опять и, швырнув вторую пачку, снова сделал паузу, как бы говоря: знай наших! Ах, вам и этого мало?!

“Еще бери!” — полетела третья пачка, за ней четвертая...

И все!.. Больше денег у меня не было. Что же делать? Недолго думая, я снял с себя свою новую шубу, двумя руками высоко поднял ее над своей головой и швырнул на пол с такой силой, что с плохо подметенной сцены высоко взвился плотный столб густой пыли: “На, бери!!!”

<...> Вслед за шубой полетел и мой пиджак. Потом, усевшись на пол, я снял один за другим свои воображаемые сапоги (ведь репетиция шла без костюмов), поднялся на ноги и швырнул поочередно оба воображаемых сапога к ногам своих партнеров: “На, бери!” Потом скомандовал своему сыну: “Садись!” Коваль-Самборский, игравший Петра, быстро подхватил мое намерение и, опустившись на землю, высоко задрал ноги. Я стащил и с него воображаемые сапоги и отправил их в общую кучу: “На, бери!” И когда отдавать уже стало нечего, ударил себя кулаком в грудь и, широко расставив руки, победоносно заявил: “Вот я какой человек!”

— Захава, хоррр-шо! — донеслось до меня из зрительного зала резкое, характерное мейерхольдовское восклицание» [6, с. 339].

Найти органичное решение Захаве помогла тяга к режиссуре. Но и каждый актер, работающий в русле биомеханики, должен был интуитивно или сознательно стать «режиссером своей роли». В этом Мейерхольд был глубоко убежден: «В каждом актере обязан сидеть режиссер» [9, с. 45]. Он вынужденно мирился с послушным исполнением некоторых недостаточно одаренных учеников, но изначально рассчитывал на «творческую самодеятельность» талантливого актера, существующего на сцене по законам биомеханики: «Он требовал, чтобы тот артистический индивидуум, *которому* он показывал основу его образа, создал некий новый сплав — из своего “я” и того точного рисунка, который преподавал ему Мейерхольд» [2, с. 451].

Мастером одухотворенного преобразования режиссерских заданий была М.И. Бабанова. Она умела превратить то или иное заданное движение в самостоятельное, значимое, обобщенно-образное действие. Умела через пластику внешнего поведения вывести вовне внутренние психологические импульсы роли. Так на сцене Театра Революции игрался уход Полиньки от Жадова в «Доходном месте» А.Н. Островского (1923). Шажок вперед (вниз по лесенке): ребяческое желание настоять на своем и наказать

мужа своим уходом из домашнего «скворечника». Задержка движения с нерешительно оставшейся на предыдущей ступеньке левой ножкой: жалко его стало. Неуверенная игра с зонтиком: сомнение. Шажок назад (вверх по лесенке): желание вернуться. И, наконец, решительно раскрытый зонтик, поднятое кверху лицо с упрямым подбородком и сбегание вниз на несколько ступенек сразу: стремление убежать прочь, чтобы невзначай не передумать. Рисунок выполнялся с твердой четкостью в техническом отношении, но музыкальность его исполнения выявляла живое зерно образа — нечаянную детскость, внутреннюю чистоту, наивное неумение скрывать свои переживания.

В игре актера, работающего по биомеханической системе, «освоить» условную конфигурацию мизансцены означало «оправдать» ее своей игрой, сделать органичной для себя, как это делал Д.Н. Орлов, исполнявший в «Доходном месте» роль ловкого чиновника Юсова. После окончания разговора со своим подчиненным Белогубовым Юсов — Орлов начинал движение по направлению к кабинету своего патрона Вышневого. С Белогубовым расставался большой начальник и важный бюрократ, снисходивший до дружеской беседы с подающим надежды молодым клерком. Но по мере приближения к кабинету Вышневого, шаги становились мельче, превращались в шажки, колени сгибались все больше, поясница клонилась все ниже — и в кабинет начальства втискивался маленький, съжившийся человек.

С большой силой социального обобщения исполнялся и танец Юсова в сцене в трактире. Он не был вставным номером, отдельным аттракционом, но выражал пренебрежение многоопытного чиновника к «честным умникам» и был очень точно направлен по действию — в адрес идеалиста Жадова. Начинаясь с вальяжного помахивания платочком, плавного разворота рук и плеч, он ширился, изнутри нарастал злобой и органично подводил к кульминации — сжиганию газеты в знак презрения к «общественному мнению». Так физическое движение артиста превращалось в пластический жест большого социального смысла.

М.И. Жаров в «Учителе Бубусе» играл крошечную роль секретаря торговой палаты, трепещущего перед своим начальником. Актер не сразу смог уловить противоречие между заторможенными, «полукруглыми» ритмами исполнения и внутренней ли-

хорадкой, сжигающей всех персонажей. Однажды он забыл о своем выходе и выскочил на сцену в последний момент. В ужасе, что едва не опоздал, он провел сцену в полубморочном состоянии. Оно оказалось именно таким, которое требовалось по внутренней линии, с самого начала заявленной режиссером, но вовремя не осмысленной артистом. Впервые награжденный аплодисментами за эту сцену, теперь он уловил суть провозглашенного Мейерхольдом приема «предыгры» и невероятно замедленного темпа действия.

Мейерхольд не занимался специально разбором ролей по линии внутренней жизни. Он не доверял так называемому «нутру» актера, не полагался на его способности психологического «проживания» предлагаемых обстоятельств и возобновления живого исполнения на каждом представлении. Уводя актера от жизненно-бытового плана изображения к поэтическим ассоциациям, к театрально-поэтическому видению и пониманию роли, Мейерхольд заставлял работать его внутренние творческие механизмы. Он предпочитал в пластическом приспособлении, жесте, мимической оценке давать «знаки» эмоций в расчете на то, что при точном исполнении внешнего рисунка роли эти знаки «оживут» и подведут актера к кульминации. Однако режиссерские подсказки и показы Мейерхольда всегда шли от внутреннего существа образа, которому искалось точное внешнее пластическое выражение.

Идеальной актрисой Мейерхольда была М.И. Бабанова, наделенная тонкой художественной интуицией. Она не нуждалась в подробной психологической аналитике — ей достаточно было получить от режиссера конкретный мизансценический рисунок и точный темпо-ритм его исполнения. Именно это и сделал Мейерхольд при разработке трагической сцены самоубийства мальчика-боя в спектакле «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова (1926). Режиссер не разбирал с актрисой мотивы поведения маленького китайчонка, не занимался выяснением его намерений, мыслей и чувств. Он дал ей только темпо-ритмическую партитуру движений, но эта партитура, на которую была «положена» печальная китайская песенка, решила все.

Бабанова вспоминала: «Мейерхольд... вдруг подошел к самой рампе, стал следить и подсказывать: вот теперь наклонитесь... обопритесь о перила... опустите голову, не торопитесь...

идите — так я должна была идти медленно, держась за перила, и все время петь очень высоко. А когда я дошла до двери капитанской каюты, он сказал мне присесть на корточках: “Так, а теперь рукой нашаривай петлю... и пой... пой...” Я рукой находила петлю, которая там уже была заготовлена — а на мне были надеты лямки, — и в это время брала самую высокую ноту, которая почти обрывалась, такая была высокая. Пела чисто, не хрипела, брала верхнее “ми”. И тут темнота, я в это время прыгала вниз, и, когда зажегся свет, я качалась уже, как труп» [15, с. 78].

На одной из репетиций спектакля «Вступление» по Ю.П. Герману (1933) Мейерхольд показал артисту Л. Н. Свердлину, каким должен быть танец безработного инженера Гуго Нунбаха, исполняемый на корпоративной вечеринке, — танцем отчаяния, танцем протеста. Высокий, костистый, резкий Мейерхольд в этот момент напоминал какую-то «фантастическую птицу». Невысокий коренастый Свердлин при всем желании не смог бы повторить этого показа, в силу разницы психофизических данных. И он решил не воспроизводить пластический рисунок режиссера, а по-своему передать его смысл: «Мейерхольд делал танцевальный проход, пригибаясь к земле, а я решил воспользоваться приемом биомеханики: я шел, отталкиваясь ногами от пола и подбрасывая корпус вверх. Пьяное тело как бы падало, а я подбрасывал его толчком ноги, стараясь удержать равновесие. Голова как бы отрывалась от туловища, волосы то падали вперед на лицо, то резко откидывались назад. Все это делалось с темпераментом человека, дошедшего до крайнего иступления. И тогда танец звучал в плане трагическом, а не комедийном, как было у меня вначале» [2, с. 457]. Так творчески воспринятое и артистически реализованное решение, стало «ключом» к образу и в то же время сгущенной, обобщенно-образной трактовкой связанной с ним большой социальной темы.

В спектаклях Мейерхольда редко звучала обыденная речь, в силу ее несовместимости с условностью пластических разработок образа. Практически ни один актер не говорил бытовым голосом, у каждого была своя музыкальность, своя интонация произнесения текста. Тембр голоса каждого из исполнителей устанавливался на определенной музыкальной высоте, в соответствии с пониманием отдельной роли в общем звучании спектакля.

Выстраивая сложнейшую конфигурацию мизансцен, Мейерхольд и раньше бился над разработкой речевой партитуры ролей, приводя ее в единство с пластическим решением. В «Смерти Тентажиля», решенной в «барельефной» плоскости, добивался от актеров опорного звука и «холодной чеканки слов», отсутствия скороговорки и звуковой расплывчатости. В «Гедде Габлер» — «сухого» звука (без тремолирующих нот), соответствующего холодному великолепию сценической среды. В «Сестре Беатрисе» — напевной речи, корреспондирующей с медлительной музыкальностью движений.

На репетициях «Ревизора» Мейерхольд направлял актеров к тому, чтобы они смогли «добыть прозрачность текста». Требовал от них предельной четкости фразировки и стремительной скороговорки с выделением одного слова, несущего мысль. В звучании спектакля ему был важен звуковысотный диапазон каждого из исполнителей гоголевских ролей. Он учитывал в замысле «горячий тон и темп» речи П.И. Старковского, «драматизированный баритон» Е.А. Тяпкиной, «звонкий вульгарный» голос В.Ф. Ремизовой, «славянское начало» в голосе С.В. Козикова, нежные «колокольчики» в голосоведении М.И. Бабановой.

Основной интонационный строй «Мандата» строился на авторской манере читки текста автором комедии Николаем Эрдманом: бесстрастно-повествовательный ритм и преувеличенно-аккуратная дикция персонажей освещались высокоинтеллектуальной иронией драматурга. В этой речевой манере вел роль Э.П. Гарин—Гулячкин, а вслед за ним и другие актеры.

Репетируя «Клопа», Мейерхольд также советовал актерам слышать авторское звучание текста и подавать его не с бытовой, психологической окраской, а так, как мог бы подавать реплики с трибуны Маяковский на каком-нибудь поэтическом диспуте. При возобновлении «Клопа» (1936) он призвал актеров мыслить не прозой, а стихами, призывал к плакатной крупности речи и большим движениям. Отсюда шли внезапные ритмические сбои и возвышения голоса в манере произнесения текста, которые органично ложились на плакатность приемов, на чередования статики и динамики мизансценических решений.

Основной прием биомеханической актерской техники — «монтаж» отдельных элементов образа: позы, разворота плеч,

опущенной или поднятой руки. «Кинофикация» театра влекла за собой «кинофикацию» актера. Техническими приемами эксцентрики и гротеска мейерхольдовский актер создавал эксцентричный и гротескный законченный масочный образ — форма роли соответствовала содержанию образа.

Если в прежних студийных опытах маска функционировала как момент воспроизведения поэтики *commedia dell'arte*, то в биомеханической системе игры маска оказалась связана с игровым подходом актера к роли. В спектаклях двадцатых годов актер играл с ролью так же, как с вещами или элементами вещественного оформления. К образу он подходил как к маске: сначала словно примерял, а потом то приближал, то отдалял маску от себя. Актер не «перевоплощался» в маску, а пластикой, трюками и специальными элементами немой игры, соответствующим голосоведением выявлял ее смысловую квинтэссенцию (социальную, жизненную, театральную).

Масочный подход к созданию образа изменил функцию лицевой мимики актера. Ее место и значение заступила пластика движений, «умелая комбинация ракурсов тела», игра разворотами корпуса. Призывая актера «стремиться к простоте и четкости маски», Мейерхольд открывал секрет «мимики маски»: «Мимика — телом, а не гримасой лица...» [9, с. 31].

В «Мандате» виртуозную «мимику тела» явил С.А. Мартинсон—Валериан. Когда его герой попадал на разнонаправленное движение концентрического кольца и круга сцены, то одна его нога плыла назад, а другая вперед, сам же он барахтался в воздухе, стремясь сохранить «комильфо» равновесия. В «Ревизоре» (особенно — в эпизоде «За бутылкой толстобрюшки») блистательную «мимирующую пластику» демонстрировал Э.П. Гарин—Хлестаков. Образ строился как «набор масок» враля, щеголя, затейника.

На необычных комбинациях отдельных частей тела любил играть И.В. Ильинский: «Сильнейших комических моментов он достигал приемами деформации: внезапная гримаса на равнодушном лице, так же быстро исчезнувшая, как и появившаяся; неожиданное движение рукой, изменяющее позицию корпуса и дающее впечатление застывшей куклы; маска живого лица, закрепленная в момент крика или радости; тело, остановленное

среди бурного движения; рука, неловко повисшая, омертвевшая среди яростной жестикуляции...» [8, с. 323].

Контрастные переключения приемов — повторяющаяся черта актерского исполнения. Прием «переключения» смыслов позволял разнообразить игру и в игровой форме выявлять мировоззренческое отношение актера к образу.

Варьируясь в разных ролях, образ-маска складывался в «постоянный» образ актера, в художественно оформленный тип, подпадающий под определенное амплуа. Б.А. Алперс считал, что принятая в ГВЫРМе классификация амплуа представляет собой «не крупные категории ролей определенного типа, но детальное описание основных театральных масок» [1, с. 108].

Маска в биомеханике по существу выступала способом организации актерского «материала». Она являлась своеобразным «аллегорическим знаком» психофизических данных актера и своего рода образным эквивалентом его амплуа. Вследствие этого «биомеханика» могла рассматриваться одновременно как «психомеханика» и как «социомеханика».

Как «биомеханика» она учитывала внешние физические данные артиста: природу его темперамента, индивидуальный характер пластики, тембр и диапазон голоса. Как «психомеханика» она включала в себя психические данные и владение собственным психическим аппаратом: умение самый неправдоподобный и откровенно условный рисунок роли совместить со своей психофизикой, присвоить, оправдать и сделать органичным. Как «социомеханика» она предполагала умение употребить свой психофизический аппарат для выявления обобщенной и сгущенной социальной темы роли, очищенной от всего житейски случайного и эмоционально неопределенного.

Главным убеждением Мейерхольда было то, что игра актера определяется условной природой театра, поэтому жизненное поведение не должно повторяться в сценическом существовании. Актер должен не имитировать обыденную жизнь, но передавать ее скрытый смысл с помощью игровых приемов исполнения. Вследствие соблюдения закона «ощутимости формы», персонажи мейерхольдовских актеров отличались преобладанием образно-поэтического начала над прямым изображением человека.

Биомеханическая школа игры невероятно раскрепостила игровые возможности артиста. Приемы гротеска и эксцентрики, ассиметрии и диссонанса, маски и масочности вошли в состав образа. Элемент демонстрации образа происходил за счет подчеркнутого обнажения мастерства и мастерского жонглирования приемами игры. В спектаклях можно было наблюдать «разговор» рук и кончиков пальцев, «диалог» глаз и коленей. Пластические лейтмотивы играли роль рифм в рисунке роли. Момент фиксирования актерских оценок, неожиданного замирания (фиксации актерских красок и приспособлений) создавал кинематографический эффект «стоп-кадра». Несовпадение художественных ударений с психологическими — смысла произносимых фраз с интонацией их произнесения (значения слова с его звучанием), жеста со словом, разворота корпуса с жестом, позы с мимикой — в конечном счете было демонстрацией принципиального несовпадения жизни с искусством.

В этой особенности построения образа в Условном театре Мейерхольда обнаруживается близость биомеханики восточным актерским традициям: виртуозная отточенность каждого движения, экономная отобранность жеста, четкость пластического рисунка, музыкальность и ритмичность сценического поведения, знаковость приемов игры, отчетливое проговаривание текста с выверенной мелодикой речи.

В биомеханике Мейерхольда, созданной на скрещении самых разных театральных идей, «встретились» актерские традиции Запада и Востока: «Мейерхольд понимал азиатскую культуру, ценил и любил театр Азии, знал его. Никогда не стилизуя, он серьезно породнился с ним, избрал многие его элементы. <...> Мейерхольд не раз говорил о глубоких контактах театра Запада и театра Востока, который своими приемами обогащает многонациональную театральную культуру современности» [2, с. 241]. Для создания биомеханической школы игры восточное актерское искусство служило образцом технического совершенства. Наряду с лучшими образцами старинного европейского актерского искусства, оно самым непосредственным образом повлияло на формирование базовых основ биомеханического тренинга.

Список литературы
References

1. *Апперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1.
Alpers B. Theatre sketches. In 2 vols. Moscow, 1977. Vol. 1.
Alpers B. V. Teatral'nye ocherki: V 2 t. M., 1977. T. 1.
2. Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний / Ред. кол. М.А. Валентейн, П. А. Марков, Б. И. Ростоцкий, А. В. Февральский, Н. Н. Чушкин; ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М., 1967.
Meetings with Meyerhold: A collection of memories. / Ed. by M. Valentein, P. Markov, B. Rostotsky, A. Fevralsky, N. Chushkin, edited and compiled by D. Vendrovskaya. Moscow, 1967.
Vstrechi s Mejerhol'dom: Sbornik vospominanij. / Red. kol. M. A. Valentejn, P. A. Markov, B. I. Rostockij, A. V. Fevral'skij, N. N. Chushkin; red.-sost. L. D. Vendrovskaja. M., 1967.
3. *Гвоздев А. А.* Театр имени Вс. Мейерхольда (1920 — 1926). Л., 1927.
Gvozdev A. Vs. Meyerhold Theatre (1920-1926). Leningrad, 1927.
Gvozdev A. A. Teatr imeni Vs. Mejerhol'da (1920 — 1926). L., 1927.
4. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 — 1918: Сборник. / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М., 1997.
Meyerhold in Russian theatre criticism: 1898—1918. A collection of articles / Compiled and commented by N. Pesochinsky, Ye. Kukhta, N. Tarshis. Moscow, 1997.
Mejerhol'd v russkoj teatral'noj kritike: 1898 — 1918: Sbornik. / Sost. i komment. N. V. Pesochinskogo, E. A. Kuhty, N. A. Tarshis. M., 1997.
5. Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 — 1938: Сборник. / Сост. и коммент. Т. В. Ланиной. М., 2000.
Meyerhold in Russian theatre criticism: 1920 — 1938. A collection of articles / Compiled and commented by T. Lanina. Moscow, 2000.
Mejerhol'd v russkoj teatral'noj kritike: 1920 — 1938: Sbornik. / Sost. i komment. T. V. Laninoj. M., 2000.
6. *Захава Б. Е.* Современники. М., 1969.
Zakhava B. The contemporaries. Moscow, 1969.
Zahava B. E. Sovremenniki. M., 1969.

7. Золотницкий Д. И. Будни и праздники Театрального Октября. Л., 1978.
Zolotnitsky D. The everyday and the holidays of the Theatrical October.
Leningrad, 1978.

Zolotnickij D. I. Budni i prazdniki Teatral'nogo Oktjabrja. L., 1978.

8. Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 2.

Markov P. On theatre. In 4 vols. Moscow, 1974. Vol.2.

Markov P. A. O teatre: V 4 t. M., 1974. T. 2.

9. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи / Ред.-сост. Н. В. Песочинский. СПб., 1998.

Meyerhold: on the history of his creative method. Publications. Articles.
Edited and compiled by V. Pesochinsky. Saint Petersburg, 1998.

Mejerhol'd: K istorii tvorcheskogo metoda: Publikacii. Stat'i. / Red.-sost.
N. V. Pesochinskij. SPb, 1998.

10. Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919 гг. / Сост. О. М. Фельдман; подг. текстов Н. Н. Панфиловой, Е. П. Перегудовой, З. П. Удалицевой, О. М. Фельдмана. М., 2001.

Meyerhold V. Lectures: 1918-1919 / Compiled by O. Feldman, text adaptations by N. Panfilova, Ye. Peregudova, Z. Udaltsova, O. Feldman. Moscow, 2001.

Mejerhol'd V. Je. Lekcii: 1918–1919 gg. / Sost. O. M. Fel'dman; podg. tekstov N. N. Panfilovoj, E. P. Peregudovoj, Z. P. Udal'covej, O. M. Fel'dmana. M., 2001.

11. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 частях / Сост., ред., комм. А. В. Февральский; общ. ред. и вступит. ст. Б. И. Ростоцкий. М., 1968. Часть 1 (1891–1917).

Meyerhold V. Articles, letters, speeches and conversations. In 2 vols. / Edited, compiled and commented by A. Fevral'skij, general editorship and foreword by B. Rostotsky. Moscow, 1968. Part 1 (1891–1917).

Mejerhol'd V. Je. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy: V 2 chastjah. / Sost., red., komm. A. V. Fevral'skij; obshh. red. i vstupit. st. B. I. Rostockij. M., 1968. Chast' 1 (1891–1917).

12. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 частях / Сост., ред., комм. А. В. Февральский; ред. Б. И. Ростоцкий. М., 1968. Часть 2 (1917–1939).

Meyerhold V. Articles, letters, speeches and conversations. In 2 vols. / Edited, compiled and commented by A. Fevral'sky, general editorship by B. Rostotsky. Moscow, 1968. Part 2 (1917- 1939).

Mejerhol'd V. Je. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy: V 2 chastjah. / Sost., red., komm. A. V. Fevral'skij; red. B. I. Rostockij. M., 1968. Chast' 2 (1917—1939).

13. *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969.

Rudnitsky K. Director V. Meyerhold. Moscow, 1969.

Rudnickij K. L. Rezhisser Mejerhol'd. M., 1969.

14. Театральный Октябрь: Сборник 1 / Ред. А. Гвоздев, Вс. Мейерхольд, Рафаил, З. Райх, В. Ф. Федоров. М.; Л., 1926.

The Theatrical October: Compendium 1/ Ed. by A. Gvozdev, V. Meyerhold, Raphael, Z. Raikh, V. Fedorov, Moscow, Leningrad, 1926.

Teatral'nyj Oktjabr': Sbornik 1. / Red. A. Gvozdev, Vs. Mejerhol'd, Rafail, Z. Rajh, V. F. Fedorov. M.; L., 1926.

15. *Туровская М. И.* Бабанова: легенда и биография. М., 1981.

Turovskaya M. Babanova: legend and biography. Moscow, 1981.

Turovskaja M. I. Babanova: legenda i biografija. M., 1981.

16. *Шалимова Н. А.* Метафора в драматическом театре: проблемы поэтики: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1990.

Shalimova N. Metaphor in drama theatre: the problem of poetics. Synopsis of a PhD thesis in Art History. Moscow, 1990.

Shalimova N. A. Metafora v dramaticheskom teatre: problemy pojetiki: avtoref. disc. ... kand. iskusstvovedenija. M., 1990.

Данные об авторе:

Квон Джунтак — аспирант кафедры истории театра России; Российский институт театрального искусства — ГИТИС. E-mail: jungtaek@mail.ru

Data about the author :

Kwong Jungtaek — PhD student, Russian Theatre History Department, Russian Institute of Theatre Art (GITIS), Moscow, Russia. E-mail: jungtaek@mail.ru