

VSEVOLOD MEYERHOLD'S BIOMECHANICS AND BORIS ZAKHAVA'S EDUCATIONAL WORK

Summary: The article deals with two different approaches to training actors. One of them is Stanislavski's system, and the other is Meyerhold's biomechanics. Konstantin Stanislavski and Vladimir Nemirovich-Danchenko are reformers of the Russian theater. As the Art Theater founders, they understood that the emergence of a new drama would require a completely different approach to working with actors and a different design of the stage space. With regard to new performances, it became possible to pose critical social questions related to everyday life before the viewer. Therefore, it was logical that the director's profession became very important. Working on his system, Stanislavski paid great attention to the need for an actor's comprehensive development. Many wonderful actors who attended his acting school were among the students of this great theater director. Vsevolod Meyerhold was one of them. However, the latter chose his direction and began to engage in staging performances actively and search for new means of expression, having come to an absolute convention on the stage. Meyerhold created his method of working with an actor, known as biomechanics, in the theatrical environment. The principle

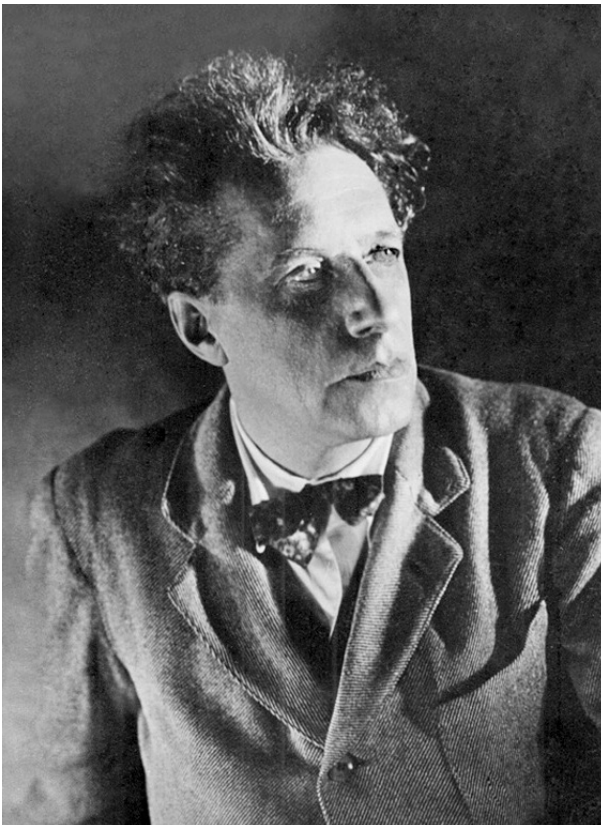
In the middle of the 19th century, new artistic directions appeared in Europe, which, first of all, influenced poetry and painting, and subsequently, drama. There was a surge in art due to the emergence of such playwrights as Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann, Maurice Maeterlinck, and others. They were actively searching for new forms of expression of reality and opposed the old academic means of expression in art. This is how such a phenomenon as the "new drama" was born. The same processes were happening in Russia. The work of Anton Chekhov, who fundamentally reformed drama, was the pinnacle of the "new drama". Russian Symbolists, who opposed realistic art, made themselves known in the early 90s

of this approach is the opposite of Stanislavski's system. With all the difference in views on the theater, in the early stages of Meyerhold's independent practice, Konstantin Stanislavski offered him the opportunity to cooperate, which led Vsevolod Meyerhold to the Studio on Povarskaya Street in Moscow. Evgeny Vakhtangov was another student of Stanislavski and Nemirovich-Danchenko. At the request of Stanislavski, Vakhtangov was engaged in educational work in the studio of Moscow Art Theatre. Unlike Meyerhold, he thoroughly mastered the system and then created his theatrical direction called fantastic realism. Vakhtangov's legacy was preserved thanks to the activities of his students, among whom was Boris Zakhava. He turned to Meyerhold for help and spent several seasons with the master, gaining invaluable experience, including revealing the features of biomechanics in practice. Boris Zakhava remained faithful to Vakhtangov's principles and continued his teacher's work at the Shchukin Theater Institute.

Keywords: naturalism, symbolism, revolution, sensation, reflex, method, biomechanics, studio

of the 19th century. The search for something new and fresh affected painting as well, so there was an artistic confrontation between the Peredvizhniki and the Miriskusniki. This process was inevitably reflected in the theater. The search for new means of expression in drama inevitably led to the emergence of reformers in the theater arts.

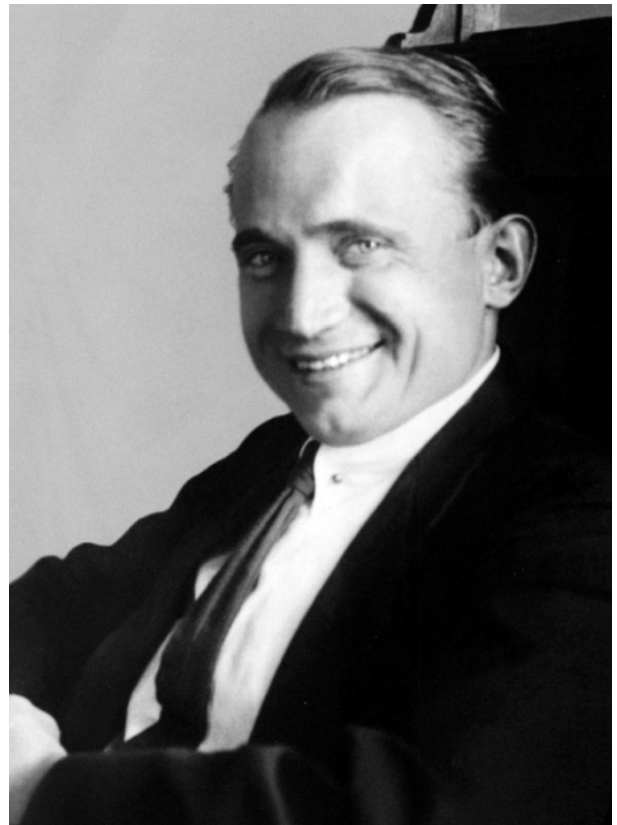
In 1898, the Moscow Art and Public Theater was opened. The reform of theatrical art, implemented by Stanislavski and Nemirovich-Danchenko, led to the birth of the theatrical system of the 20th century - the director's theater. The early period of the Art Theater was associated with a naturalistic approach and a desire to create the illusion of real life on stage.



Vs. E. Meyerhold

It required a rethinking of both the stage space and the system of an actor's existence. It is no coincidence that artist-peredvijnik V.Simov was engaged in the design of the performances at that time. The new stage space required a different attitude towards the ensemble of actors and a completely different system of existence on stage. This is how the acting school of the Moscow Art Theater, the psychological theater, appeared, which, as a result, led to the emergence of Stanislavski's system.

Later, the Moscow Art Theater refrained from the detailed reproduction of reality as the main naturalism feature. Artists-Miroiskusniki appeared at the Art Theater: A.Benois, M.Dobuzhinsky. They viewed fine art through the prism of allegories and metaphors. Having passed the creative path of formation, giving up on external naturalism, the acting school of the Moscow Art Theater remained loyal to the precepts of genuine experience and life of the human spirit. And yet the Moscow Art Theater remained the theater of Chekhov and Gorky, Tolstoy and Dostoevsky. The period of a naturalistic view on the theater, which existed at the beginning of the 20th century, was coming to a logical conclusion; the era of experimental directors, among whom were Evgeny Vakhtangov and Vsevolod Meyerhold, students of Stanislavski and Nemirovich-Danchenko, began.



B.E. Zakhava

At the same time, Konstantin Stanislavski always said that it was a mistake to see only an adherent of naturalism in him. In 1904, he turned to Maeterlinck's drama and understood that it was impossible to find the "key" to realize the Symbolist authors' drama with the means accumulated in the Art Theater. This problem inspired Stanislavski to create the Studio on Povarskaya Street in Moscow, where it was possible to engage in various theatrical art experiments.

Creating his new theatrical business, Stanislavski invited Meyerhold to take part in it. As you know, Meyerhold, who was a student of Nemirovich-Danchenko and an actor at the Moscow Art Theater from the day of its foundation, mastered the acting school of the Art Theater, playing a number of significant roles on this stage, primarily Treplev in *The Seagull* and Tuzenbach in *The Three Sisters* by Chekhov. Having started his independent career with *The Three Sisters* (based on the mise-en-scenes of the Moscow Art Theater), he became more and more fond of symbolism's dramaturgy. He looked for new ways of creating performances, about which Stanislavski knew. At the Studio on Povarskaya, Vsevolod Meyerhold continued to master the drama of symbolism: "There, new ways of acting and directing constructions were searched for; stage forms for symbolist drama, inac-

cessible to the 'big theaters', were sought"¹. There, he met N.Sapunov and S.Sudeikin, representatives of the Mir Iskusstva community, who were set designers of the play *The Death of Tintagiles* by Maeterlinck. They completely changed the traditional stage space. As conceived by the director, the scene developed on a narrow strip of the stage against the background of picturesque backdrops. He was busy looking for fresh stage designs in a plane and ways of actors' existence in these conditions. Thus, another acting school began to emerge and, accordingly, a new technique. Meyerhold started a search in this area to train his actors. The 1905 revolution prevented the opening of the Studio on Povarskaya Street, and Meyerhold, as is well known, left the Moscow Art Theater again. Stanislavski's interest in symbolism did not disappear after the closure of the Studio. Suffice it to recall his play *The Blue Bird* by M.Maeterlinck, which still remains a legend in Russian theater history. As a result, Stanislavski and Meyerhold each went their own way.

Meyerhold continued his search in the field of mastering the theater of symbolism in the theater on Officerskaya street, to which V.Komissarzhevskaya invited him in 1906. Even though he worked in the theater for a season and a half, this period turned out to be extremely fruitful and rich in theatrical discoveries. At the end of 1906, the play *Balaganchik* by A. Blok, which became the manifesto of the "conditional theater", was put on stage. Meyerhold, together with Blok, showed the principles opposite to realistic theater in practice. This period of work had a significant influence on the formation of Meyerhold as a director.

In 1908, Meyerhold was invited to work at the Imperial Theaters. The master met A.Golovin, a remarkable theater artist, with whom co-creation was unusually productive and was remembered for a series of brilliant works. During these years, Meyerhold actively used the ideas of traditionalism and stylization in his productions. The work with the imperial theaters' actors did not imply a radical change in the acting existence, and many did not even accept his director's vision. Suffice it to recall the opposition of Meyerhold and K.Varlamov in the process of working on the play *Don Juan* by Moliere. In 1912, Meyerhold opened the Studio on Borodinskaya Street in St. Petersburg, where, together with his students, he studied various non-naturalistic theatrical movements and techniques. The work in the studio allowed Meyerhold to fulfill his long-standing dream - to raise "his actor".

In 1917, on the eve of the February Revolution, Meyerhold staged the play *Masquerade* by M.Lermontov. This was the last work published in Tsarist Russia. The era of exquisite and luxurious Meyerhold is over.

After the revolution, a completely different Meyerhold appeared. There was a sharp internal and external restructuring: he joined the Bolshevik Party, put on a leather jacket and a cap. He began to create new Soviet art, remaining faithful to the revolutionary views on the development of theater: "His aesthetic ideal was thoroughly polemical, it argued with the past, including his past, opposing the sophistication and elegance of Symbolist art with deliberate dryness and rough poster laconism of his post-revolutionary performances"².

The search for new means of expression in art was directly related to the upheavals that happened to the Russian Empire during the First World War and the change of state regime as a result of the October Revolution of 1917. In Russia, at that time, there were many different experiments in the field of art. The theater was fully exposed to the search for new forms and means of expression. The Soviet government oversaw the spiritual and ideological development of the working class, and strove to create a genuine proletarian art. Proletkult was active in this direction.

The priority of collective consciousness and mass creativity over the individual was one of the principles of Proletkult; Proletkult put the creative initiative of the masses at the base of its concept. The organization identified several areas of activity. The first was an attempt to attract the general public to culture. The second was creating a popular culture, which would be made by the proletariat for the proletariat. To accomplish these tasks, the leaders of the Proletkult created theatrical circles in production, and later, studios and theaters. Of course, in the first post-revolutionary years in the country, realistic art was perceived as bourgeois, obsolete, and generally unnecessary. This point of view was shared by both Proletkult and Meyerhold. They completely denied the necessity of the old theaters and considered them counter-revolutionary. Meyerhold, after the revolution, began to create a theater that was new in form. Meyerhold's first post-revolutionary production, *Mystery-Bouffe*, confirmed his attitude to the old and obsolete, as he believed, realistic theater. This play, written by Mayakovsky, was revolutionary both in form and content.

1. Markov, P.A., *On the Theater. From the History of Russian and Soviet Theater*. Volume one. Moscow: 1974. P. 349.

2. Markov, P.A., *On the Theater. From the History of Russian and Soviet Theater*. Volume one. Moscow: 1974. P. 258

Despite the similarity of views, there was a fundamental difference. Proletkult advocated the creation of truly folk theaters: "In the morning, shift at the machine, and in the evening, a role in the theater". On the contrary, Meyerhold never denied professional art and was convinced: "That a new theater can only emerge from a new school of actors"³.

In 1920, Meyerhold became the head of the theatrical department of the People's Commissariat for Education and organized the First Theater of the RSFSR in Moscow. There, a group of students formed around the master, with whom he created the free workshop of Meyerhold. M.Jarov, M.Babanova, I.Ilyinsky, V.Zaichikov, M.Sukhanov, and many others were enrolled on a competitive basis. Meyerhold had the opportunity to prepare an actor for his theatrical method.

During this period, the study of the biomechanical method of acting on stage began. Meyerhold, subject to the ideas of searching for new theatrical forms, strove to create a "new actor": "Every movement of an actor, whether he wanted it or not, acquired a sculptural bulge and significance. Now he was forced to achieve the most precise expressiveness of plastic drawing; he was obliged to move with the ease of a dancer and with the grace of an acrobat"⁴. In the master's opinion, biomechanics helped actors achieve the tasks that the director set for them: "The body of an actor should be an ideal musical instrument in the hands of the actor himself. An actor must persistently improve the culture of bodily expressiveness, develop a sense of his own body in space"⁵. When it came to an actor's psychological feeling, Meyerhold believed that the only way to find the right path to these elements was through the proper physical states. Working on the creation of the image, actors of the Meyerhold Theater did not begin with understanding the role, but, on the contrary, proceeded from the external movement, the plastic drawing given by the director: "It replaces the internal movement of the image with the external one"⁶. Meyerhold encouraged his students to bring their bodies to the highest level of physical fitness. Applying biomechanics as the primary method of an actor's existence on stage, he tried to find levers of control and identify the necessary internal state. The principle of biomechanics was based on the works of doctor I.Pavlov, related to

the description of the emotional reflex, the essence of which was the internal and external feelings of a person experiencing the influence of the environment. Meyerhold initially saw the principle of training an actor in biomechanics, consisting of clear, automatic movements, trained by acrobatics; the action in these exercises was divided into separate cycles. The emphasis was always on collective performance rather than individual performance since, as a rule, there were always several people involved: "Meyerhold's biomechanics considers the acting by analogy with the work of an experienced worker. The acting is just as useful a labor as the labor of all other workers. The actor should not allow unnecessary, unproductive movements, like the worker. Like a worker, he must skillfully distribute labor and rest, strive for the highest productivity of his movements"⁷. Biomechanics led to the formation of a different ensemble of actors. A striking example is the Il-ba-zai trio. (I.Ilyinsky, M.Babanova, V.Zaichikov), the formula invented by A.Gvozdev, who paid attention to their incredible ability to feel each other and complement each other. Their main feature was that each actor retained his individuality, but at the same time complemented each other so much: "That the feeling of a 'threebody' actor was born"⁸.

The primary stake was placed on a group of actors, although in the theater, an actor was the main means of expressiveness of the director's intention, and in the Meyerhold Theater, an actor was the performer of a series of staged movements. This theatrical approach in the director's work with the actors was a crystal-clear reflection of the basic principle of socialism - the priority of collective consciousness over personality. Working on the principles of biomechanics, interested in constructivism, he tried to correlate them with the aesthetics of general mechanization in that era: "A modern man living under conditions of mechanization cannot but mechanize the motor elements of his body. Biomechanics establishes the principles of a clear analytical execution of each movement. A modern actor must be seen from the stage as a perfect car engine"⁹.

Meyerhold was looking for a new language of theatrical presentation. The study of biomechanics coincided with an interest in constructivism. In the post-revolutionary period, Meyerhold was a frequent

3. Pichkhadze, L.A., *Meyerhold in Russian Theater Criticism of 1920-1938s*. Moscow: 2000. P. 518.

4. Rudnitsky, K.L., *Director Meyerhold*. Moscow: 1969. P. 265.

5. Rudnitsky, K.L., *Director Meyerhold*. Moscow: 1969. P. 267.

6. Alpers, B.V., *Theatrical Sketches in Two Volumes*. Volume one. Theatrical monographs. Moscow: 1977. P. 108.

7. Markov, P.A., *On the Theater. From the History of Russian and Soviet Theater*. Volume one. Moscow: 1974. P. 304.

8. Gvozdev, A.A., *Theatrical Criticism*. Leningrad: 1987. P. 36.

9. Rudnitsky, K.L., *Director Meyerhold*. Moscow: 1969. P. 265.

visitor to all kinds of exhibitions and galleries. In 1921, he attended a creative meeting of the Constructivists, as a result of which the decision was born to stage the play *The Magnanimous Cuckold* by F.Krommelink. L.Popova, a participant of the exhibition, was invited to be the stage designer of the play. A distinctive feature of the new theatrical solution was: the volume of the stage space, the functionalism of scenographic technologies, the absence of empty decorativeness, constructive schemes of implementation: "The performance was supposed to give grounds for a new technique of acting in a new stage-setting, breaking with the side scenes and portal framing. Justifying the new principle, he inevitably had to expose all the lines of structure and bring this technique to extreme schematization"¹⁰.

The constructivist principle of developing performances was used to create comfortable stage conditions for an actor's work. At the same time, the viewer's perception of these structures as an image set by the director was secondary for him. Meyerhold insisted that there should be no illusion on the stage so that the scene "did not represent anything"¹¹. A structure through which the actor could show all his capabilities became the leading partner for an actor within the director's framework. In this regard, the performances' outward appearance became less vivid: "The strength of an actor of revolutionary pathos cannot tolerate painty colors"¹². Meyerhold decided not to dwell on biomechanics as an approach to work with an actor on his physical and emotional development; later, he transferred these exercises into his performances. The theater's decorative illusory nature did not match the director's constructivist vision. Meyerhold destroyed the created theatrical stereotypes, removed the side-scenes and unnecessary decorations from the stage, and exposed the stage space to red brickwork. In the space of the stage, he organized platforms, stairs, and other structures, creating a thematic drawing of the ideological orientation of communism: "There are opinions that Meyerhold used stage structures only as machines for acrobatics and other things. In fact, with Meyerhold, even the most schematic construction turns out to be justified by the plot in the actors' play".

It must be remembered that the search in this direction was conducted not only by Meyerhold but also by A.Tairov, who, for a long time, was engaged

in solving the problem of mastering three-dimensional stage space. As K.Rudnitsky noted: "The structure in the Chamber Theater hid its connection with the world of machines and mechanisms; it was draped with elegant fabrics, painted in bright and spectacular tones, was illuminated with multi-colored beams of searchlights, and was frankly graphic"¹³.

In the mid-1920s, Meyerhold noticed that constructivism became "fashionable": other directors were increasingly using this theatrical direction; for this reason, he used such theatrical form less and less. However, he remained loyal to the principle of biomechanics. As a result of the search for new means of expression, Meyerhold began to turn more often to more realistic objectivity in the design of his performances. For the design of his performances, he created a new principle of actors' existence through "acting with an object", which was actively used in the play *The Forest* by A.Ostrovsky. The objects and things used did not exist without an actor's interaction with them: "The sloping bridge in *The Forest* turns into a road down which Arkasha and Gennady walk with bundles in their hands. An actor's play with a fishing rod instantly transforms this bridge into a real bridge across the river"¹⁴. With all this, the desire to "break" the architecture of the stage (space) remains for him the central reference point in his work on performances.

The creative path of Evgeny Vakhtangov, who became a representative of the next generation of Stanislavski's students, began in the 1900s. Like Meyerhold, he was worried about the issues related to an actor's training. The future creator of his school and theater joined the Moscow Art Theater's troupe when Stanislavski created his System. Vakhtangov was one of those students who strove to study and master Stanislavski's teachings with all the thoroughness, which he succeeded in doing. Even before the First Studio opening and in the future, Stanislavski began to trust Vakhtangov to independently conduct classes with the actors.

In 1914, Vakhtangov organized his Studio, which, after the revolution, became known as the Third Studio of the Moscow Art Theater. If the First Studio members, in which he taught and staged performances, were young but professional actors, the Vakhtangov Studio included amateurs interested in theater. And the first thing Vakhtangov began to do was to teach acting classes, using the principle "School - Studio -

10. Rudnitsky, K.L., *Director Meyerhold*. Moscow: 1969. P. 262.

11. Rudnitsky, K.L., *Director Meyerhold*. Moscow: 1969. P. 264.

12. Rudnitsky, K.L., *Director Meyerhold*. Moscow: 1969. P. 263.

13. Alpers, B.V., *Theatrical Sketches in Two Volumes*. Volume one. Theatrical monographs. Moscow: 1977. P. 56

14. Rudnitsky, K.L., *Director Meyerhold*. Moscow: 1969. P. 264.

Theater". This fully corresponded to Stanislavski and Meyerhold's ideas. After the great director's death, the Studio was transformed into a theater school (later named after Boris Shchukin) and the Vakhtangov State Theater. Vakhtangov's creative work can be divided into several stages. The first stage was the cognition of the psychological school of experience and the realistic solution of the performances staged in the First Studio: *The Peace Festival* by G.Hauptmann, *The Flood* by H.Berger and *Rosmersholm* by H.Ibsen.

In these productions, Vakhtangov sought from the studio students to master the skill of an actor of the school of experience: "We have found an amazing way not to copy life, for which we are accused, but to be life itself, and this must be destroyed"¹⁵. The second stage was the work on the play, *Eric XIV*, by A.Strindberg, which included the search for new means of expression: "In *Eric XIV*, he was actively looking for directorial solutions, a theatrical form that would help to reveal the gathering doom"¹⁶. This performance combined the psychological and naturalistic side and the grotesque. For Vakhtangov, this was a turning point in his work. The performances *Gadibuk* by S.An-Skogo (S.Rappoport) in the Habim studio, *The Miracle of St. Anthony* by M.Maeterlinck and *Princess Turandot* by K.Gozzi in the Third Studio were the final period of his creative formation: "In Vakhtangov's opinion, each performance has a special form, each performance creates, as it were, a special theater of its own"¹⁷. He mastered Stanislavski's system, the aim of which is for an actor to achieve genuine experience and profound psychological certainty in the proposed circumstances of the play. Also, having learned to feel and create a theatrical form of performances thanks to working together with Nemirovich-Danchenko, having organized his Studio, which later became one of the leading theaters in the country, Vakhtangov went further. Even before the revolution, Vakhtangov became interested in Meyerhold's theatrical experiments. Their views turned out to be close in many ways. Vakhtangov, unlike Meyerhold, adopted Stanislavski's system and used it in the process of working with actors on the role. However, he also came to the ideas of Meyerhold, for whom the form of the performance was of paramount importance: "I'm thinking about Meyerhold. What a genius director. Each of his perfor-

mances is a new theater. Meyerhold gave roots to the theaters of the future, the future will reward him"¹⁸. Of course, Meyerhold regarded Vakhtangov as a theatrical ally: "Return the theater to the theater"¹⁹, both were fascinated by the principles of conventional theater. Vakhtangov, combining Stanislavski's doctrine of the truth of life in the existence of an actor on stage and the sharpest form of expressing the idea of a play, inherent in Meyerhold, was able to create his direction, known as "fantastic realism".

It is not surprising that Vakhtangov's loyal disciple, Zakhava, turned to Meyerhold after the teacher's death. By 1918, he graduated from the Studio and began teaching acting in the Vakhtangov (Third) Studio and other theater groups.

Vakhtangov died in 1922, and the Studio found itself in a difficult position. For the further creative development of the collective, new theatrical performances were needed. By that time, the Studio did not have a mature professional director capable of leading the Vakhtangov studio's troupe. The gap in the director's knowledge was felt by Zakhava, so he decided to cooperate with Meyerhold.

Meyerhold, who sympathized with Vakhtangov, agreed to patronize the Studio. After the not entirely successful performance, *Truth is Good but Happiness is Better* by A.Ostrovsky, directed by Zakhava in the Studio, Meyerhold took him on a two-year internship. During this work at the Meyerhold Theatre, Zakhava played several roles, including Vosmibratov in the play *The Forest*, and learned in practice Meyerhold's directorial method. His style of work on the search for means of expressiveness of the performance attracted Zakhava, who saw an affinity with Vakhtangov's view of the theater in this. Zakhava, being in the theater, could, from his own experience, feel all the advantages and disadvantages of "biomechanics" as the basic principle of an actor's existence on stage. Later he thoroughly studied this theatrical method and formulated its principles in his works.

According to Zakhava, the main idea was expressed in the formula: "I ran and got frightened. This formula's meaning was deciphered as follows: I did not run because I got frightened, but I was frightened that I ran. It meant that the reflex, contrary to popular belief, precedes the feeling and is not at all its consequence. From this, it was concluded that the actor must, first of all, develop his movements, train his

15. Alpers, B.V., *Theatrical Sketches in Two Volumes*. Volume one. Theatrical monographs. Moscow: 1977. P. 55.

16. Markov, P.A., *On the Theater. From the History of Russian and Soviet Theater*. Volume one. Moscow: 1974. P. 387.

17. Markov, P.A., *On the Theater. From the History of Russian and Soviet Theater*. Volume one. Moscow: 1974. P. 422.

18. Markov, P.A., *On the Theater. From the History of Russian and Soviet Theater*. Volume one. Moscow: 1974. P. 426.

19. Rudnitsky, K.L., *Director Meyerhold*. Moscow: 1969. P. 256.

nerve - motor apparatus, and not seek from himself experiences as, in Meyerhold's opinion, Stanislavski's system required"²⁰.

Zakhava recalled speaking in a debate at a meeting on the basic principles of biomechanics. For Zakhava it was utterly incomprehensible why he believed Meyerhold when the latter had performed a task using his method at the rehearsal, but when any of Meyerhold's students had tried to achieve a similar task, the result was negative. Trying to understand this issue, Zakhava put forward the assumption according to which any movement of Meyerhold was reasonable and specific since an internal process still took place in his acting emotional nature: "Is not this short internal process the whole secret of success?"²¹.

One of the differences between Stanislavski and Meyerhold's approaches to working with an actor was the difference in the verbs' essence: "run and run away". "To run" - this was the task that Meyerhold set for the actors. It is a general aimless movement. And "to run away", on which Stanislavski insisted, analyzing an actor's existence on stage, is a practical concrete action. The verb "to run" does not imply that the actor has a goal or specific heightened proposed circumstances. A completely different meaning lies in the verb "to run away". For an actor, this is a concrete action caused by certain circumstances that induce the actor to perform this volitional act to achieve the goal; with the help of imagination, an actor can gain the truth of feelings.

Zakhava returned to his home Studio. He, from his own experience, tested different methods in the approach to creating an image of a character (Stanislavski's "system" and Meyerhold's "biomechanics"). Having thoroughly analyzed the essence of "biomechanics", he did not lead the students along Meyerhold's path. In Meyerhold, Zakhava saw an innovator, a brilliant director, whose discoveries were actively used by directors of subsequent generations. Biomechanics should be considered as a set of stage movement exercises aimed at coordinating the artist, developing the accuracy and concreteness of the action performed in relation to the partner. Biomechanics helps actors free themselves from internal and external suppression that hinder an organic and free existence in performances. Subsequently, Meyerhold's biomechanics began to be actively used in teaching

stage movement to students of many theatrical institutes. Zakhava, being a student of Vakhtangov, who, in turn, was a student of Stanislavski, remained faithful to the precepts of his master.

Zakhava appreciated and loved Meyerhold. He was grateful to the master for help. Meyerhold allowed Zakhava to look at the theatrical world with a fresh eye and understand new pedagogical theatrical movements. Zakhava was one of the few who was able to constructively explain by example, "split to an atom" the pedagogical principle of "biomechanics", find the "main grain" in it and further introduce the basic principles of this approach into the section of teaching Shchukin theatrical school students stage movement.

Meyerhold's fate was tragic. After the master's execution, his name was deleted from the theater's history for many years. Either nothing was written about him, or he was described negatively.

Zakhava was deeply saddened about what had happened to the great director; he could not speak publicly about this at the end of the 40s due to the situation in the country. As soon as the opportunity arose, he took an active part in Meyerhold's rehabilitation. His letter on this matter is given in full since it has not been published in full before:

"For me, Meyerhold was a true artist of the revolution, an outstanding innovator in the field of theatrical art. His services to the people, the revolution, and the Soviet theater seemed to me indisputable. And this assessment of mine was absolutely correct.

Many performances created by Meyerhold had tremendous power of revolutionary influence on the masses; they inspired the Soviet people to a heroic struggle for Soviet power; they helped educate the people in the spirit of Bolshevik ideas and strengthened the ideals of our party in the minds of the people.

Meyerhold was an outstanding experimenter, a bold innovator, a daring tester, and an explorer of new art ways. He looked to the future and moved the theatrical art forward.

Like any experimenter, Meyerhold made many mistakes and creative failures; however, I think that even Meyerhold's mistakes deserve respect. As for his achievements and fruitful experiments, it would not be an exaggeration to say that, along with the most significant achievements of Stanislavski and his students, they made a substantial contribution to the construction of the foundation of Soviet theatrical art and participate in its revolutionary and progressive development to this day.

20. Zakhava, B.E., *Contemporaries*. Iskusstvo. Moscow: 1969. P. 348.

21. Zakhava, B.E., *Contemporaries*. Iskusstvo. Moscow: 1969. P. 349.

As you know, Meyerhold was highly appreciated and respected by another outstanding researcher of new ways in the theatrical art - Vakhtangov.

Vakhtangov went to art in other ways than Meyerhold, and in many respects, even the opposite, but they had the same goal. Vakhtangov could not help but recognize the enormous significance of Meyerhold's contribution to art. Vakhtangov wrote in his diary: 'Meyerhold gave roots to the theaters of the future, the future will reward him'. Apparently, this prophecy is destined to be fulfilled.

The disagreements that exist between us, "Vakhtangovites", on the one hand, and the Meyerhold school on the other, are not disagreements between people belonging to different camps. These are the creative disputes of artists of one camp, and they serve one common cause - the great cause of communism.

The positive significance of Meyerhold's creative achievements is evident from the fact that hardly in the entire history of Soviet theater there is a performance that is more or less significant in terms of its ideological and artistic quality, which would not be affected, in one way or another, by the influence of Meyerhold's work.

It also applies to my creative work. For two years, I had worked as an actor under Meyerhold's direct supervision at the theater named after him. These two years have left an indelible mark on me, and I am proud that my best works while remaining "Vakhtangovites" by their creative nature give at the same time reason to believe that I did not study in vain with Meyerhold. Among my works, the most indisputable

positive assessment of the Soviet public was received by my production of M.Gorky's play *Yegor Bulychov and Others*. Meanwhile, none of my directorial work has experienced such an evident and vivid influence of Meyerhold's creative work as this performance.

And, of course, the fact that such a large number of Meyerhold's closest direct students now occupy a leading position in Soviet theatrical art cannot be considered accidental.

The greatest injustice and scientific absurdity is the fact that the name of Meyerhold is artificially removed from Soviet theater studies, and if he is mentioned anywhere, it is highly tendentious, with an aim of discrediting and condemning. It is absurd that for so many years, the teachers of the history of the Soviet theater, speaking in front of students of theatrical universities, pretended that Meyerhold had not existed and thus monstrously distorted the science they were called to serve. And the fear of being similar to Meyerhold, brought up in Soviet directors' minds, slowed down Soviet theatrical art development for many years, restricted its leaders, and discolored their work. It is time to put an end to all this!

I beg to add my voice to the voices of those theatrical figures who are concerned with the task of the artistic and ideological and creative rehabilitation of Meyerhold. Vsevolod Meyerhold should take his, by right, honorable place in the history of Soviet theater!"²².

22. Zakhava, B.E., *A Review on Meyerhold's Creative Work*. TsGALI: 1955. P. 2.

REFERENCES

1. Alpers, B.V. 1977. *Teatral'nyye ocherki v dvukh tomakh* [Theatrical Sketches in Two Volumes], Theatrical monographs. Moscow, vol.1, p. 567. (in Russian)
2. Gvozdev, A.A. 1987. *Teatral'naya kritika* [Theatrical Criticism] Leningrad, p. 279. (in Russian)
3. Zakhava, B.E. 2010. *Vakhtangov i yego studiya* [Vakhtangov and his Studio], Moscow, p. 304. (in Russian)
4. Zakhava, B.E. 1955. *Obzor tvorchestva Meyyerkhod'da* [A Review on Meyerhold's Creative Work]. TsGALI, p.2. (in Russian)
5. Zakhava, B.E. 1969. *Sovremenniki* [Contemporaries]. Iskusstvo. Moscow, p. 391. (in Russian)
6. Markov, P.A. 1974. *O teatre. Iz istorii russkogo i sovetskogo teatra* [On the Theater. From the History of Russian and Soviet Theater], Moscow, vol.1. p. 542. (in Russian)
7. Pichkhadze, L.A. 2000. *Meyyerkhod'd v russkoy teatral'noy kritike 1920-1938-kh gg.* [Meyerhold in Russian Theater Criticism of 1920-1938s], Moscow, p. 645. (in Russian)
8. Rudnitsky, K.L. 1969. *Rezhisser Meyyerkhod'd* [Director Meyerhold], Moscow, p. 527. (in Russian)
9. Wollen, W. 2016. "The Active Text: Unlocking Plays Through Physical Theater", *Stanislavski Studies*, no 4, p. 83. DOI: 10.1080/20567790.2016.1155370 (in English)
10. Skinner, A. 2015. "An Introduction to the Russian Theater Research Network", *Stanislavski Studies*, no.3, p. 32. DOI: 10.1080/20567790.11428609 (in English)
11. Boyd, C. 1991. "Modernism to Realism on the Soviet Stage - Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov", *Theater Survey*, no.32, p. 236. DOI: 10.1017/S0040557400001113 (in English)
12. Shulgat, A. 2016. "Vsevolod Meyerhold: Actor as the Texture of Theater", *Stanislavski Studies*, no. 4, p. 179. DOI: 10.1080/20567790.2016.1241553 (in English)
13. Aquillina, S. 2020. "Teaching Stanislavski: Periodization and the Formation of Theater Canons", *Stanislavski Studies*, no. 2, pp. 53. DOI: 10.1080/20567790.2020.1718862 (in English).

БИОМЕХАНИКА ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Б.Е. ЗАХАВЫ

Аннотация: В статье рассматриваются два разных подхода в области воспитания актёра. Один из них – это система Станиславского, другой – биомеханика Мейерхольда. Константин Сергеевич Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данченко – реформаторы русского театра. Им, как основателям Художественного театра, было понятно, что появление новой драматургии потребует совершенно другого подхода в работе с актёрами и иного решения сценического пространства. В связи с появлением обновлённого репертуара стало возможным ставить перед зрителем остросоциальные вопросы, связанные с повседневной жизнью. Поэтому логично, что профессия режиссёра приобрела важнейшее значение. Работая над своей системой, К.С. Станиславский большое внимание уделял необходимости всестороннего развития актёра. Среди учеников великого театрального режиссёра множество замечательных актёров, прошедших его актёрскую школу, один из них – Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Однако последний выбрал своё направление и стал активно заниматься постановкой спектаклей, а также поиском новых средств выразительности, придя к абсолютной условности на сцене. Мейерхольд создал свой метод работы с актёром, известный в театральной среде как

биомеханика. Принцип этого подхода противоположен системе Станиславского. При всей разнице взглядов на театр Константин Сергеевич на ранних этапах самостоятельной практики Мейерхольда предлагал ему возможность сотрудничества, что привело Всеволода Эмильевича в Студию на Поварской улице в Москве. Ещё один ученик К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко – Е.Б. Вахтангов. Евгений Богратионович, по просьбе Константина Сергеевича, занимался педагогической деятельностью в студии М.Х.Т. и, в отличие от Мейерхольда, досконально овладел системой, а затем пришёл к созданию своего театрального направления, получившего название фантастический реализм. Наследие Вахтангова удалось сохранить благодаря деятельности его учеников, среди которых был Б.Е. Захава. Он обратился за помощью к Мейерхольду и провёл рядом с мастером несколько сезонов, получив неоценимый опыт, в том числе смог на практике выявить особенности биомеханики. Борис Евгеньевич Захава остался верен принципам Вахтангова и продолжил дело своего учителя в стенах Театрального института имени Б. Щукина.

Ключевые слова: натурализм, символизм, революция, ощущение, рефлекс, метод, биомеханика, студия

В середине XIX века в Европе появились новые художественные направления, которые в первую очередь захватили поэзию и живопись, а в дальнейшем и драматургию. Произошёл всплеск в искусстве вследствие появления таких драматургов, как Г. Ибсен, Г. Гауптман, М. Метерлинк и другие. Они занимались активным поиском новых форм выражения действительности и выступали против старых академических средств

выразительности в искусстве. Так родилось такое явление, как «новая драма». Те же процессы шли и в России. Вершиной «новой драмы» стало творчество А.П. Чехова, который принципиально реформировал драматургию. В начале 90-х годов XIX века заявили о себе русские символисты, которые выступали против реалистического искусства. Поиски нового и свежего затронули и живопись, поэтому появилось художественное

противостояние «передвижников» и «мирискусников». Этот процесс неминуемо отразился на театре. Поиск новых средств выразительности в драматургии неизбежно приводил к появлению реформаторов в театральном искусстве.

В 1898 году состоялось открытие Московского Художественно-общедоступного театра. Реформа театрального искусства, реализованная К.С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, привела к рождению театральной системы XX века – режиссёрского театра. Ранний период Художественного театра был связан с натуралистическим подходом и стремлением к созданию на сцене иллюзии подлинной жизни. Это потребовало переосмысления как сценического пространства, так и системы существования актёра. Не случайно в это время оформлением спектаклей занимался художник-передвижник В.А. Симов. Новое сценическое пространство потребовало иного отношения к актёрскому ансамблю и совершенно другой системы существования на сцене. Так появилась актёрская школа МХТ, театра психологического, что в результате привело к возникновению системы Станиславского.

Позднее, МХТ отказался от досконального воспроизведения действительности как основной черты натурализма. В Художественном театре появились *художники-мирискусники*: А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, рассматривавшие изобразительное искусство через призму аллегорий и метафор. Пройдя творческий путь становления, отказавшись от внешнего натурализма, актёрская школа Московского Художественного театра осталась верной заветам подлинного переживания и жизни человеческого духа. И все же МХТ оставался театром Чехова и Горького, Толстого и Достоевского. Период натуралистического взгляда на театр, существовавший в начале XX века, подходил к логическому завершению, начиналась эра режиссёров-экспериментаторов, в числе которых были Евгений Богратионович Вахтангов и Всеволод Эмильевич Мейерхольд, ученики К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

При этом Константин Сергеевич Станиславский всегда говорил, что в нём ошибочно видеть лишь приверженца натурализма. Ещё в 1904 году он обратился к драматургии М. Метерлинка и понял, что средствами, наработанными в Художественном театре, невозможно найти «ключ» к реализации драматургии авторов-символистов. Эта проблема подтолкнула К.С. Станиславского к

созданию Студии на Поварской улице в Москве, где возможно было заниматься различными экспериментами в театральном искусстве.

К.С. Станиславский, создавая своё новое театральное дело, пригласил Вс. Мейерхольда принять в нём участие. Как известно, Мейерхольд – ученик Вл. И. Немировича-Данченко и актёр МХТ со дня основания – освоил актёрскую школу Художественного театра, сыграв целый ряд значимых ролей на этой сцене, в первую очередь Треплева в «Чайке» и Тузенбаха в «Трёх сёстрах» А.П. Чехова. Начав самостоятельный творческий путь с «Трёх сестёр» (по мизансценам Художественного театра), он всё больше и больше увлекался драматургией символизма и искал новых путей создания спектаклей, о чём К.С. Станиславскому было известно. В Студии «на Поварской» Всеволод Эмильевич продолжил заниматься освоением драматургии символизма: *«Там искали новых способов актёрской игры и режиссёрских построений, в ней искали сценических форм для символистской драматургии, недоступной «большим театрам»*¹. Там он познакомился с Н.Н. Сапуновым и С.Ю. Судейкиным, представителями сообщества «Мир Искусства», которые оформили спектакль «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, полностью изменив традиционное сценическое пространство. По замыслу режиссёра действие развивалось на узкой полоске сцены на фоне живописных задников. Он был занят поиском свежих сценических решений в плоскости и способов существования актёров в этих условиях. Таким образом, начинала возникать другая актёрская школа и соответственно новая техника. Всеволод Эмильевич стал заниматься поисками в этой области для того, чтобы воспитать своего актёра. Революция 1905 года помешала открытию Студии на Поварской улице, и Мейерхольд, как известно, вновь покинул МХТ. Интерес К.С. Станиславского к символизму не исчез после закрытия Студии. Достаточно вспомнить его спектакль «Синяя птица» М. Метерлинка, который до сих пор остаётся легендой в истории русского театра. В результате Станиславский и Мейерхольд пошли каждый своим путем.

Поиски в области освоения театра символизма Мейерхольд продолжил в театре «на Офицерской», куда был приглашён В.Ф. Комиссаржевской в 1906 году. Несмотря на то, что он проработал

1. Марков П.А. О Театре. Из истории русского и советского театра. Т. 1. М., 1974. С. 349.

в театре полтора сезона, этот период оказался чрезвычайно плодотворным и богатым на театральные открытия. В конце 1906 года был выпущен спектакль «Балаганчик» А.А. Блока, который стал манифестом «условного театра». Мейерхольд вместе с Блоком продекламировали на практике принципы, противоположные реалистическому театру. Этот период работы оказал важнейшее влияние на становление Мейерхольда-режиссёра.

В 1908 году Вс. Э. Мейерхольда приглашают работать в систему Императорских театров. Мастер знакомится с А.Я. Головиным, замечательным художником театра, сотворчество с которым было необычайно продуктивным и запомнилось чередой блистательных работ. В эти годы Мейерхольд активно использует в своих постановках идеи традиционализма и стилизации. Работа с актёрами императорских театров не предполагала кардинального изменения актёрского существования, многие и не принимали его режиссёрское видение. Достаточно вспомнить противостояние Вс. Э. Мейерхольда и К.А. Варламова в процессе работы над спектаклем «Дон Жуан» Мольера. В 1912 году Всеволод Эмильевич открыл Студию на Бородинской улице в Санкт-Петербурге, где вместе с учениками занимался изучением разных не натуралистических театральных течений и приёмов. Работа в студии позволила Мейерхольду осуществить свою давнейшую мечту – воспитать «своего актёра».

В 1917 году в канун февральской революции Всеволод Эмильевич поставил спектакль «Маскарад» М.Ю. Лермонтова. Эта была последняя работа, вышедшая в Царской России. Эпоха изысканного и роскошного Мейерхольда закончилась.

После революции появился совсем другой Вс. Э. Мейерхольд. Произошла резкая внутренняя и внешняя перестройка: вступил в большевистскую партию, надел кожаную куртку и фуражку. И начал создавать новое советское искусство, оставшись верен революционным взглядам на развитие театра: *«Его эстетический идеал был насквозь полемичен, он спорил с прошлым, в том числе и со своим собственным прошлым, противопоставляя утончённости и нарядности символистского искусства нарочитую сухость и грубый плакатный лаконизм своих послереволюционных спектаклей»*².

Поиск новых средств выразительности в искусстве напрямую связан с теми потрясениями, которые происходили с Российской империей в годы Первой мировой войны, и сменой государственного режима в результате Октябрьской революции 1917 года. В России того времени происходило множество различных экспериментов в сфере искусства. Театр в полной мере был подвержен поиску новых форм и средств выразительности. Советская власть курировала духовное и идеологическое развитие рабочего класса, стремилась создать подлинное пролетарское искусство. Активную деятельность в этом направлении вёл Пролеткульт.

Один из принципов пролеткульта – приоритет коллективного сознания и массового творчества перед индивидуальным, творческую самостоятельность масс Пролеткульт ставит в основу своей концепции. Организация определила несколько направлений деятельности. Первое – это попытка привлечения к культуре широких масс. Второе – создание народной культуры, которая будет созидаться пролетариатом для пролетариата. Для осуществления этих задач руководители пролеткульта создавали театральные кружки на производствах, а в дальнейшем студии и театры. Конечно, первые послереволюционные годы в стране реалистическое искусство воспринималось как буржуазное, отжившее, да и вообще ненужное. Этой точки зрения придерживался как Пролеткульт, так и Вс. Э. Мейерхольд. Они полностью отрицали необходимость старых театров, считали их контрреволюционными. Мейерхольд после революции начал создавать новый по форме театр. Первая послереволюционная постановка Мейерхольда «Мистерия Буфф» подтверждала его отношение к старому и отжившему своё, как он считал, реалистическому театру. Эта пьеса, написанная В.В. Маяковским, была революционной как по форме, так и по содержанию.

При всей схожести взглядов существовало принципиальное различие. Пролеткульт выступал за создание действительно народных театров: «Утром смена у станка, а вечером роль в театре». Мейерхольд, напротив, никогда не отрицал профессионального искусства и был убеждён, *«что новый театр может появиться только из новой актёрской школы»*³.

2. Марков П.А. О Театре. Из истории русского и советского театра. Т. 1. М., 1974. С. 258

3. Пичхадзе Л.А. Мейерхольд в русской театральной критике 1920–1938. М., 2000. С. 518.

В 1920 году Мейерхольд стал руководителем театрального отдела Наркомпроса и организовал в Москве театр РСФСР Первый, где вокруг мастера образовалась группа учеников, с которыми он создал вольную мастерскую Вс. Мейерхольда. Были зачислены на конкурсной основе: М.И. Жаров, М.И. Бабанова, И.В. Ильинский, В.Ф. Зайчиков, М.Ф. Суханова и многие другие. Мейерхольд получил возможность готовить актёра для своего театрального метода.

В этот период началась работа по изучению биомеханического метода работы актёра на сцене. Вс. Мейерхольд, подверженный идеям поиска новых театральных форм, стремился создать и «нового актёра»: *«Каждое движение актёра, хотел он этого или нет, обретало скульптурную выпуклость и значительность. Он вынужден был теперь добиваться точнейшей выразительности пластического рисунка, обязан был двигаться с лёгкостью танцора и с изяществом акробата»*⁴. Биомеханика как раз и помогала, по мнению мастера, актёру добиваться тех задач, которые перед ним ставились режиссёром: *«Тело актёра должно быть идеальным музыкальным инструментом в руках самого актёра. Актёр должен упорно совершенствовать культуру телесной выразительности, развивать ощущение собственного тела в пространстве»*⁵. Когда речь заходила о психологическом ощущении актёра, Мейерхольд считал, что отыскать верный путь к этим элементам можно только через верные физические состояния. Работая над созданием образа, актёр театра Мейерхольда начинал не с осмысления роли, а, наоборот, исходил от внешнего движения, пластического рисунка, заданного режиссёром: *«Внутреннее движение образа она подменяет внешним»*⁶. Мейерхольд призывал своих учеников доводить своё тело до высшего уровня физической подготовки. Применяя биомеханику как основной метод существования актёра на сцене, он пытался отыскать рычаги управления и выявления необходимого внутреннего состояния. Принцип биомеханики основывался на трудах доктора И.П. Павлова, связанных с описанием эмоционального рефлекса, суть которого заключалась во внутренних и внешних ощущениях человека, испытывающего

на себе воздействие окружающей среды. Мейерхольд изначально видел в биомеханике принцип подготовки актёра, заключающийся в чётких, автоматических движениях, натренированных занятиями акробатикой, действие в этих упражнениях разбивалось на отдельные циклы. Упор всегда делался на коллективное исполнение, а не на индивидуальное, потому что, как правило, всегда участвовало несколько человек: *«Биомеханика Мейерхольда рассматривает игру актёра по аналогии с работой опытного рабочего. Игра актёра есть такой же полезный труд, как труд всех других рабочих. Актёр не должен допускать лишних непроизводительных движений, как и рабочий. Как и рабочий, он должен умело распределять труд и отдых, стремиться к наибольшей производительности своих движений»*⁷. Биомеханика привела к формированию иного ансамбля актёров. Ярким примером является трио Иль-ба-зай (И.В. Ильинский, М.И. Бабанова, В.Ф. Зайчиков) – формула, придуманная А.А. Гвоздевым, обращавшим внимание на их невероятную способность чувствовать друг друга и дополнять. Главная особенность их была в том, что каждый актёр сохранял индивидуальность, но при этом дополнял другого настолько, *«что рождалось ощущение «трёхтельного» актёра»*⁸.

Несмотря на то, что в театре актёр – основное средство выразительности режиссёрского замысла и в театре Мейерхольда актёр был исполнителем серии поставленных движений, основная ставка делалась на группу актёров. Этот театральный подход в работе режиссёра с актёрами кристально отображал основной принцип социализма – приоритет коллективного сознания над личностью. Работая над принципами биомеханики, увлекаясь конструктивизмом, он пытался соотнести их с эстетикой всеобщей механизации в ту эпоху: *«Современный человек, живущий в условиях механизации, не может не механизировать двигательных элементов своего организма. Биомеханикой устанавливаются принципы чёткого аналитического выполнения каждого движения. Современный актёр должен быть показываемым со сцены как совершенный автомат»*⁹.

Мейерхольд искал новый язык театрального изложения. Изучение биомеханики совпало с

4. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 265.
5. Там же. С. 267.
6. Алперс Б.В. Театральные очерки: в двух томах. Т. 1. Театральные монографии. М., 1977. С. 108.

7. Марков П.А. О Театре. Из истории русского и советского театра. Т. 1. М., 1974. С. 304.
8. Гвоздев А.А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1987. С. 36.
9. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 265.

интересом к конструктивизму. В послереволюционное время Мейерхольд частый гость всевозможных выставок и галерей. В 1921 году он побывал на творческой встрече конструктивистов, вследствие чего зародилось решение о постановке пьесы «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка, в качестве художника-сценографа спектакля была приглашена участница той самой выставки Л.С. Попова. Отличительной чертой нового театрального решения стали объём сценического пространства, функционализм сценографических технологий, отсутствие пустой декоративности, конструктивные схемы воплощения: *«Спектакль должен был дать основания новой технике игры в новой сценической обстановке, порывающей с кулисами и порталным обрамлением. Обосновывая новый принцип, он неизбежно должен был обнажать все линии построения и доводить этот приём до крайних выводов схематизации»*¹⁰. Конструктивистский принцип решения спектаклей использовался с целью создания комфортных сценических условий для работы актёра, зрительское же восприятие этих конструкций как образа, заданного режиссёром, было для него вторично. Мейерхольд настаивал на том, чтобы на сцене не было никакой иллюзорности, чтобы сцена *«ничего не изображала»*¹¹. Основным партнёром для актёра в заданных режиссёром рамках стала конструкция, через которую актёр мог проявить все свои возможности. В связи с этим внешний облик спектаклей стал менее ярким: *«Сила актёра революционного пафоса не может терпеть размалёванных красок»*¹². Мейерхольд решил не останавливаться на методе биомеханики, только как на подходе работы с актёром над его физическим и эмоциональным развитием, в дальнейшем он перенёс эти упражнения в свои спектакли. Декорационная иллюзорность театра не сочеталась с конструктивистским видением режиссёра. Мейерхольд разрушил созданные театральные стереотипы, убрал со сцены кулисы, лишние декорации, оголил сценическое пространство до красной кирпичной кладки. В пространстве сцены он организовывал площадки, лестницы и другие конструкции, создавая тематический рисунок идеологической направленности коммунизма: *«Есть мнения, что сценические конструкции Мейерхольд использо-*

*вал только как станки для акробатики и прочего. На самом же деле у Мейерхольда даже самая схематичная конструкция оказывается сюжетно оправданной в игре актёров»*¹³.

Необходимо помнить, что поиск в этом направлении вёл не только Вс. Э. Мейерхольд, но и А.Я. Таиров, который очень давно занимался решением проблемы освоения трёхмерного сценического пространства. Как отметил К. Рудницкий: *«Конструкция в Камерном театре скрывала свою связь с миром машин и механизмов, она драпировалась нарядными тканями, окрашивалась в яркие и эффектные тона, освещалась разноцветными лучами прожекторов, была откровенно изобразительна»*¹⁴.

В середине 1920-х годов Мейерхольд заметил, что конструктивизм стал «модным»: это театральное направление всё чаще начинает использоваться другими режиссёрами; по этой причине он всё реже использовал такую театральную форму, но принципу биомеханики он остался верен. Вследствие поиска новых средств выразительности Мейерхольд стал чаще обращаться к более реалистичной предметности в оформлении своих спектаклей. Для художественного оформления своих спектаклей он создал новый принцип существования актёров через «игру с предметом», который активно был применён в спектакле «Лес» А.Н. Островского. Используемые предметы и вещи не существовали без взаимодействия актёра с ними: *«Покатый мостик в «Лесе» превращается в дорогу, где идут Аркаша и Геннадий с узелками в руках. Игра актёра с удочкой мгновенно преображает этот мостик в действительный мост через реку»*¹⁵. При всём этом желание «ломки» архитектуры сцены (пространства) остаётся для него основным ориентиром в работе над спектаклями.

В 1900-е годы начался творческий путь Евгения Богратионовича Вахтангова, который стал представителем следующего поколения учеников Станиславского. Его, так же, как и Мейерхольда, волновали вопросы, связанные с воспитанием актёра. Будущий создатель своей школы и театра поступил в труппу МХТ уже в то время, когда Станиславский создал свою Систему. Евгений

10. Там же. С. 262.

11. Там же. С. 264.

12. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 263.

13. Алперс Б.В. Театральные очерки: в двух томах. Т. 1. Театральные монографии. М., 1977. С. 56.

14. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 264.

15. Алперс Б.В. Театральные очерки: в двух томах. Т. 1. Театральные монографии. М., 1977. С. 55.

Богратионович относился к тем ученикам, которые стремились изучить и освоить учение Станиславского со всей доскональностью, что ему и удалось. Ещё до открытия Первой студии и в дальнейшем Станиславский стал доверять Вахтангову самостоятельно вести занятия с актёрами. В 1914 году Е.Б. Вахтангов организовал собственную Студию, которая после революции стала называться 3-й Студией МХТ. Если членами Первой студии, в которой он преподавал и ставил спектакли, были молодые, но профессиональные актёры, то в Вахтанговскую студию вошли любители, интересующиеся театром. И первое, чем начал заниматься Вахтангов, это вести занятия по актёрскому мастерству, используя принцип «Школа – Студия – Театр». Это полностью соответствует идеям К.С. Станиславского и Вс. Э. Мейерхольда. Уже после смерти великого режиссёра Студия преобразовалась в театральное училище (в последствии имени Б. Щукина) и Государственный театр имени Евг. Вахтангова. Творчество Евгения Богратионовича можно разделить на несколько этапов. Первый этап – познание психологической школы переживания и реалистического решения спектаклей, поставленных в Первой студии: «Праздник мира», Г. Гауптмана, «Потоп» Х. Бергера и «Росмерсхольм» Г. Ибсена. В этих постановках Вахтангов добивался от студийцев владения мастерством актёра школы переживания: *«Мы нашли изумительный способ не копировать жизнь, в чём нас упрекают, а быть самой жизнью, и это надо разрушить»*¹⁶. Второй этап – работа над спектаклем «Эрик XIV» Ю. Стринберга, заключавшая в себе поиск новых средств выразительности: *«В Эрике XIV он активно искал режиссёрские решения, театральную форму, которая помогла бы выявить сгущающуюся обречённость»*¹⁷. В этом спектакле сочеталась психологическо-натуралистическая сторона и гротеск. Для Вахтангова это был переломный момент в его творчестве. Спектакли «Гадибук» С. Ан-Ского (С. Раппопорт) в студии Габима, «Чудо святого Антония» М. Метерлинка и «Принцесса Турандот» К. Гоцци в Третьей студии – заключительный период его творческого формирования: *«На взгляд Вахтангова, каждый спектакль имеет особую форму, каждый спектакль создаёт как бы особый свой театр»*¹⁸.

16. Марков П.А. О Театре. Из истории русского и советского театра. Т. 1. М., 1974. С. 387.

17. Там же. С. 422.

18. Там же. С. 426.

Он освоил систему К.С. Станиславского, целью которой является достижение актёром подлинного переживания и глубокой психологической достоверности в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Так же, научившись чувствовать и создавать театральную форму спектаклей благодаря работе вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко, организовав свою Студию, которая в дальнейшем стала одним из передовых театров страны, Евгений Богратионович пошёл дальше. Ещё до революции Вахтангов заинтересовался театральными экспериментами Мейерхольда. Их взгляды оказались во многом близки. Вахтангов, в отличие от Мейерхольда, принял систему Станиславского и использовал её в процессе работы с актёрами над ролью, но он также пришёл и к идеям Вс. Э. Мейерхольда, для которого форма спектакля имела важнейшее значение: *«Думаю о Мейерхольде. Какой гениальный режиссёр. Каждая его постановка – это новый театр. Мейерхольд дал корни театрам будущего, –будущее и воздаст ему»*¹⁹. Конечно, Вс. Э. Мейерхольд ощущал в лице Е.Б. Вахтангова театральное союзника: *«Вернуть театр в театр»*²⁰, оба были увлечены принципами условного театра. Евгений Богратионович, соединив учение Станиславского о правде жизни в существовании актёра на сцене и острейшую форму выражения замысла спектакля, присущую Мейерхольду, смог добиться создания собственного направления, известного как «фантастический реализм».

Совершенно неудивительно, что верный ученик Вахтангова Б.Е. Захава после смерти учителя обратился к Мейерхольду. К 1918 году он окончил обучение в Студии и стал преподавать актёрское мастерство не только в Вахтанговской (Третьей) студии, но и в других театральных коллективах.

В 1922 году ушёл из жизни Е.Б. Вахтангов, и Студия оказалась в сложном положении. Для дальнейшего творческого развития коллектива необходимы были новые театральные постановки. К тому моменту в Студии не было сформировавшегося профессионального режиссёра, способного повести за собой труппу Вахтанговской студии. Пробел в режиссёрских знаниях ощущал и Б.Е. Захава, поэтому он принял решение о сотрудничестве с Вс. Э. Мейерхольдом.

Мейерхольд, который симпатизировал Вахтангову, согласился опекать Студию. После не совсем

19. Захава Б.Е. Вахтангов и его студия. М., 2010. С. 179.

20. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 256.

успешного спектакля «Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского, поставленного Борисом Евгеньевичем в Студии, взял его на двухлетнюю стажировку. За этот период работы в ТИМе Борис Евгеньевич сыграл несколько ролей, в том числе Восьмибрата в спектакле «Лес», постиг на практике режиссёрский метод Мейерхольда. Его стиль работы над поиском средств выразительности спектакля привлекал Б.Е. Захаву, который видел в этом близость со взглядом Вахтангова на театр. Борис Евгеньевич, находясь в театре, мог на собственном опыте ощутить все достоинства и недостатки «биомеханики» как основного принципа существования актёра на сцене. В дальнейшем он досконально изучил этот театральный метод и сформулировал его принципы в своих работах.

Основная мысль, по мнению Бориса Евгеньевича, выражалась в формуле: *«Я побежал и испугался»*. Смысл этой формулы расшифровывался так: *я не потому побежал, что испугался, а потому испугался, что побежал. Это означало, что рефлекс, вопреки общепринятому мнению, предшествует чувству, а вовсе не является его следствием. Отсюда делался вывод, что актёр прежде всего должен разрабатывать свои движения, тренировать свой нервно-двигательный аппарат, а не добиваться от себя переживаний, как того требовала, по мнению Мейерхольда, система Станиславского»*²¹.

Б.Е. Захава вспоминал, как он выступал в прениях на собрании, посвящённом основным принципам биомеханики. Для Бориса Евгеньевича было совершенно непонятно, почему, когда на репетиции Вс. Мейерхольд выполняет какую-либо задачу, используя свой метод, он верит ему, когда же кто-либо из учеников Мейерхольда пытается выполнить подобную задачу – результат отрицательный. Б.Е. Захава, пытаясь разобраться в данном вопросе, выдвигает предположение, по которому любое движение Мейерхольда является целесообразным и конкретным в связи с тем, что в его актёрской эмоциональной природе все же происходит внутренний процесс: *«Не в этом ли коротком внутреннем процессе весь секрет успеха?»*²².

Одно из различий между подходами в работе с актёром у Станиславского и Мейерхольда заключается в различии сути глаголов: «бежать и

убегать». «Бежать», именно такую задачу ставил перед актёрами Мейерхольд, – это общее бесцельное движение, а «убегать», на чём настаивал К.С. Станиславский, разбирая существование актёра на сцене, – конкретное целесообразное действие. Глагол «бежать» не предполагает у актёра ни рождение цели, ни конкретных обострённых предлагаемых обстоятельств. Совершенно другое значение заложено в глаголе «убегать». Для актёра это конкретное действие, вызванное определёнными обстоятельствами, которые побуждают актёра к совершению этого волевого акта, направленного на достижение цели; подключив при этом своё воображение, актёр сможет добиться правды чувств.

Б.Е. Захава вернулся в родную Студию. Он, на своём собственном опыте проверил разные методы в подходе к созданию образа персонажа («систему» Станиславского и «биомеханику» Мейерхольда). Досконально разобрав суть «биомеханики», он не повёл учеников по пути Мейерхольда. Борис Евгеньевич видел в Мейерхольде новатора, гениального режиссёра, открытиями которого активно стали пользоваться и режиссёры последующих поколений. Рассматривать же биомеханику следует как набор упражнений по сценическому движению, направленных на координацию артиста, на развитие точности и конкретности совершаемого действия по отношению к партнёру. Биомеханика помогает актёру освободиться от внутренних и внешних зажимов, мешающих органичному и свободному существованию в спектаклях. В дальнейшем биомеханика Мейерхольда стала активно применяться в обучении сценическому движению студентов многих театральных институтов. Б.Е. Захава, являясь учеником Вахтангова, который в свою очередь был учеником Станиславского, остался верен заветам своего мастера.

Борис Евгеньевич Захава с благодарностью и любовью относился к Вс. Э. Мейерхольду. Он был признателен мастеру за оказанную помощь. Мейерхольд дал возможность Б.Е. Захаве посмотреть на театральный мир свежим взглядом и разобратся в новых педагогических театральных течениях. Борис Евгеньевич, один из немногих, кто смог конструктивно, на собственном примере объяснить, «расщепить до атома» педагогический принцип «биомеханики», отыскать в нём

21. Захава Б.Е. Современники. Искусство. М., 1969. С. 348.

22. Захава Б.Е. Современники. Искусство. М., 1969. С. 349.

«главное зерно» и в дальнейшем внедрить основные принципы этого подхода в раздел обучения сценическому движению студентов театрального училища имени Б.В. Шукина.

Судьба Вс. Э. Мейерхольда трагична. После расстрела мастера его имя на долгие годы было вычеркнуто из истории театра. О нём не писали вообще либо всегда высказывались отрицательно.

Борис Евгеньевич остро переживал случившееся с великим режиссёром, публично высказаться об этом в конце 40-х годов он не мог в связи с обстановкой в стране. Как только появилась возможность, он принял активное участие в реабилитации Мейерхольда. Его письмо по этому поводу приводится в полном объёме, так как ранее полностью опубликовано не было:

«Мейерхольд был для меня подлинным художником революции, выдающимся новатором в области театрального искусства. Его заслуги перед народом, революцией и советским театром казались мне бесспорными. И эта моя оценка была совершенно правильной.»

Многие спектакли, созданные Мейерхольдом, обладали огромной силой революционного воздействия на массы, они вдохновляли советских людей на героическую борьбу за советскую власть, они содействовали воспитанию народа в духе большевистских идей, укрепляли в сознании народа идеалы нашей партии.

В.Э. Мейерхольд был выдающимся экспериментатором, смелым новатором дерзновенным испытателем и разведчиком новых путей в искусстве. Он смотрел в будущее и двигал театральное искусство вперед.

Как у всякого экспериментатора, было у Мейерхольда немало количество ошибок и творческих неудач, но я думаю, что даже ошибки Мейерхольда заслуживают уважения. Что же касается его достижений и плодотворных экспериментов, то не будет преувеличением сказать, что, наряду с величайшими достижениями К.С. Станиславского и его учеников, они явились весьма крупным вкладом в строительство фундамента советского театрального искусства и по сей день участвуют в его революционно-прогрессивном развитии.

В.Э. Мейерхольд, как известно, пользовался глубоким признанием и уважением другого выдающегося исследователя новых путей в театральном искусстве – Е.Б. Вахтангова.

Е.Б. Вахтангов шел в искусство иными путями, чем Мейерхольд, и во многом даже противоположными, – но цель у них была одна, и Вахтангов не мог не признавать огромного значения того вклада в искусство, который принадлежит Мейерхольду. Вахтангов писал в своем дневнике: Мейерхольд дал корни театрам будущего, будущее и воздаст ему». По-видимому, этому пророчеству суждено исполниться.

Разногласия, существующие между нами «вахтанговцами» с одной стороны и школой Мейерхольда – с другой, не являются разногласиями людей, принадлежащих к разным лагерям. Это творческие споры художников одного лагеря, и служат они одному общему делу – великому делу коммунизма.

Положительное значение творческих достижений Мейерхольда видно из того, что едва ли во всей истории советского театра найдется более или менее значительный по своему идейно-художественному качеству спектакль, на котором не сказалось бы, так или иначе, влияние Мейерхольдовского творчества.

Это относится также и к моей собственной творческой деятельности. В течение двух лет я работал, как актер, под непосредственным руководством Мейерхольда в театре его имени. Эти два года оставили во мне неизгладимый след, и я горжусь тем, что лучшие мои работы, оставаясь по своей творческой природе «вахтанговскими», дают в то же время основание считать, что я не напрасно учился у Мейерхольда. Из числа моих работ наиболее бесспорную положительную оценку советской общественности получила моя постановка пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие». Между тем, ни одна из моих режиссерских работ не испытывала столь очевидного и яркого влияния творчества Мейерхольда, как именно этот спектакль.

И, конечно же, нельзя считать случайным тот факт, что такое большое количество ближайших непосредственных учеников Мейерхольда занимают сейчас ведущее положение в советском театральном искусстве.

Величайшей несправедливостью и научным абсурдом является то обстоятельство, что имя В.Э. Мейерхольда искусственно изъято из советского театроведения, а если где-нибудь упоминается, то в высшей степени тенденциозно, с неременной задачей дискредитировать и осудить. Нелепым является тот факт, что

в течение стольких лет преподаватели истории советского театра, выступая перед студенческими аудиториями театральных ВУЗОВ, делали вид, что никакого Мейерхольда не существовало, и, таким образом, чудовищно искажали ту науку, которой они призваны служить. А воспитанный таким образом в сознании советских режиссеров страх оказаться в чем-либо похожим на Мейерхольда на многие годы затормозил развитие советского театрального искусства, обескрылил его деятелей и обесцветил их творчество. Пора всему этому положить конец!

Я очень прошу присоединить мой голос к голосам тех театральных деятелей, которые озабочены задачей художественной и идейно-творческой реабилитации Мейерхольда. Всеволод Мейерхольд должен занять принадлежащее ему, по праву, почетное место в истории советского театра!»²³.

23. Захава Б.Е. Отзыв о творческой деятельности Вс. Э. Мейерхольда. ЦГАЛИ. 1955. С. 2.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алперс Б.В. Театральные очерки: в двух томах. – Т. 1. Театральные монографии. – М., 1977. – 567 с.
2. Гвоздев А.А. Театральная критика. – Л., 1987. – 279 с.
3. Захава Б.Е. Вахтангов и его студия. – М., 2010. – 304 с.
4. Отзыв о творческой деятельности Вс. Э. Мейерхольда. – ЦГАЛИ. – 1955. – 2 с.
5. Современники. Искусство. – М., 1969. – 391 с.
6. Марков П.А. О Театре. Из истории русского и советского театра. – Т. 1. – М., 1974. – 542 с.
7. Пичхадзе Л.А. Мейерхольд в русской театральной критике 1920–1938. – М., 2000. – 645 с.
8. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. – М., 1969. – 527 с.
9. Wollen W. 2016. «The active text: unlocking plays through physical theatre», *Stanislavski Studies*, no. 4, pp. 83. DOI:10.1080/20567790.2016.1155370
10. Skinner A. 2015. «An Introduction to the Russian Theatre Research Network», *Stanislavsky Studies*, no. 3, pp. 32. DOI:10.1080/20567790.11428609.
11. Boyd C. 1991. «Modernism to realism on the soviet stage-Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov», *Theatre Survey*, no. 32, pp. 236. DOI: 10.1017/S0040557400001113.
12. Shulgat A. 2016. «Vsevolod Meyerhold: actor as the texture of theatre», *Stanislavski Studies*, no. 4, pp. 179. DOI: 10.1080/20567790.2016.1241553.
13. Aquillina S. 2020. «Teaching Stanislavsky: periodization and the formation of theatre canons», *Stanislavski Studies*, no. 2, pp. 53. DOI: 10.1080/20567790.2020.1718862.