

УДК 792

КОНЦЕПЦИЯ ТЕАТРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВСЕВОЛОДА ЭМИЛЬЕВИЧА МЕЙЕРХОЛЬДА

Халкаут М. Сидик А. Халик Абдулхалик

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия,
halkawtm25@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается концепция театра Всеволода Эмильевича Мейерхольда, одного из ведущих российских режиссеров конца XIX–первой половины XX века. Источниковедческим материалом послужил ряд его статей, писем, речей, бесед, режиссёрских планов, лекций 1918–1919 годов, анализ которых позволил выделить ключевые положения, определяющие суть концепции театра В. Э. Мейерхольда. Среди них положения, касающиеся природы театра, его ключевых акторов и компонентов. Автор подробно анализирует концептуальную систему театра В. Э. Мейерхольда и приходит к выводу о том, что концепция театра В. Э. Мейерхольда представляет собой целостную художественно-философскую систему, основанную на принципе театральности, обеспечивающем единство структуры сценического взаимодействия режиссера, драматурга, актера и зрителя с конкретными выразительными средствами театра, такими как сценическое пространство, конструктивистская сценография, тело актера, сценическое движение, ритм, музыка, пантомима, маска и гротеск.

Ключевые слова: режиссёр-творец, актёр будущего, биомеханика, гротеск, движение и ритм, музыка и спектакль, активный зритель, пространство и время в спектакле, театральность

Для цитирования: Халкаут М. Сидик А. Халик Абдулхалик. Концепция театра в творчестве Всеволода Эмильевича Мейерхольда / Халкаут М. Сидик А. Халик Абдулхалик // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2026. – Т. 5. – № 3. – С. 35-48.

THE CONCEPT OF THEATRE IN THE WORK OF VSEVOLOD MEYERHOLD

Halkawt M. Sidiq A. Khaliq Abdulkhaliq

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia
halkawtm25@gmail.com

Abstract. The article examines the concept of theatre developed by Vsevolod Emilievich Meyerhold, one of the leading Russian directors of the late 19th – first half of the 20th century. The source material consists of a number of his articles, letters, speeches, conversations, directorial plans, and lectures from 1918–1919; an analysis of these sources made it possible to identify the key points that define the essence of V. E. Meyerhold's theatre concept. Among them are the points concerning the nature of theatre, its key actors, and components. The author provides a detailed analysis of V. E. Meyerhold's conceptual system of theatre and concludes that Meyerhold's theatre concept represents an integral artistic and philosophical system based on the principle of theatricality, which ensures the unity of the structure of the stage interaction between the director, playwright, actor, and audience, along with specific expressive means of theatre, such as stage space, constructivist set design, the actor's body, stage movement, rhythm, music, pantomime, mask, and grotesque.

Keywords: director-creator, actor of the future, biomechanics, grotesque, movement and rhythm, music and performance, active spectator, space and time in performance, theatricality

For citation: Halkawt M. Sidiq A. Khaliq Abdulkhaliq. (2026). The concept of theatre in the work of Vsevolod Meyerhold. Siberian Art History Journal, 5(3), 35–48.

Введение

Творческое наследие Всеволода Эмильевича Мейерхольда отличается масштабностью и внутренней сложностью. Его театр представляет собой не совокупность отдельных постановок, а динамическую, постоянно трансформирующуюся систему, в которой каждая работа обладает собственной художественной логикой, формирующей различные аспекты единого нового направления сценического мышления. Актуальность данного исследования определяется не только отсутствием целостной реконструкции театральной системы Мейерхольда, но и возросшим интересом современной театральной практики к постбиомеханическому театру и методам актёрского тренинга XX века (Mejrhof'd, 1968; Edward Braun, 1995). Следует также отметить, что в ряде западных исследований (Paavolainen, 2022; Aquilina, 2013) творчество В.Э. Мейерхольда до настоящего времени нередко интерпретируется преимущественно в рамках политико-идеологического дискурса или театра политического действия. Подобный подход, при всей его обоснованности, зачастую приводит к редукции его театра к внешним историческим обстоятельствам и, как следствие, к недооценке его философского, семантического и методологического значения для развития театра в целом. В связи с этим возникает необходимость переосмысления его системы вне узко политической перспективы, а именно как самостоятельного художественного и концептуального феномена.

Большой вклад в изучение творчества В. Э. Мейерхольда внесли К. Рудницкий (Rudnitsky, 1969; 1981), Г. Титова (Titova, 1995, 2006; 2017), Н. Песочинский (Pesochinsky, 1982; 1995), В. Щербakov (Shcherbakov, 2022; 2023), Э. Браун (Brown,

1995), Р. Лич (Lich, 1989, 1994). Несмотря на значительность их работ, они, как правило, сосредоточены на анализе отдельных постановок или частных аспектов театральной системы. Целостная концепция театра В. Э. Мейерхольда, основанная на корпусе его собственных текстов, остаётся недостаточно разработанной. В связи с этим возникает необходимость дополнить существующие знания о творчестве режиссера через анализ его концепции театра, изложенной им в его авторских трудах (Mejrhof'd, 1913; 1918–1919; 1968), материалах режиссёрских планов и педагогических разработках. Цель исследования состояла в том, чтобы на основе анализа документальных источников выявить и описать ключевые элементы театральной системы В.Э. Мейерхольда, составляющих суть его концепции театра. Принципиальное значение имеет то обстоятельство, что анализ концепции театра В. Э. Мейерхольда в рамках настоящего исследования осуществляется с позиции театральной практики самого автора, что позволило интерпретировать исследуемые принципы концепции театра режиссера не только на теоретическом уровне, но и через призму их сценической практической реализации.

Содержательно статья состоит из двух разделов. В первом разделе анализируется концептуальный подход В. Э. Мейерхольда к пониманию основополагающих принципов театра, во втором разделе рассматриваются выразительные средства театра, выделенные режиссером.

Ключевые положения концептуального подхода В. Э. Мейерхольда к природе театра

Ключевые положения Всеволода Эмильевича Мейерхольда к природе театра базируются на осмыслении им различных

моделей театра и их составляющих. Рассмотрим более подробно данные положения.

Изменение логики развития театра: от «театра-треугольника» к «театру-прямой»

Концептуальная природа театра раскрывается В. Э. Мейерхольдом через осмысление им принципа единства трех ключевых фигур театра – автора, режиссера и актера. Мейерхольд пишет: «Мне хотелось, по крайней мере, слить автора, режиссера и актера. И вот тут выяснилось, что эти трое, составляющие основу театра, могут слиться, но при непереносимом условии, если они приступят к работе так, как это было в Театре-Студии, на репетициях «Смерти Тентажиля» (Mejrhof'd, 1913: 35–36). Далее он указывает на два метода режиссёрского творчества, которые по-разному устанавливают взаимоотношения между актёром и режиссёром: «Укажу на два метода режиссерского творчества, различно устанавливающих взаимоотношение между актером и режиссером: один метод лишает творческой свободы не только актера, но и зрителя, другой освобождает не только актера, но и зрителя, заставляя последнего не созерцать, но творить (на первых порах активно лишь в сфере фантазии зрителя)» (Mejrhof'd, 1913: 37).

Для объяснения этих двух методов В. Э. Мейерхольд обращается к визуализации, посредством которой раскрывает специфику взаимоотношения автора, режиссёра, актёра и зрителя (Мейерхольд, 1913: 37).

Первый метод режиссерского творчества Мейерхольд связывает с моделью «театр-треугольник» (рис. 1) (Mejrhof'd, 1913: 37).

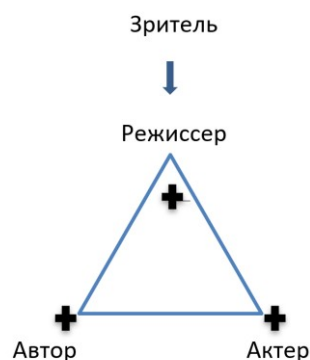


Рис.1. Концептуальная модель «Театр-треугольник» по В.Э. Мейерхольду.

Источник изображения: Мейерхольд, В. Э. О театре. СПб.: Просвещение, 1913.С. 37.

Режим доступа:

https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_003813173?page=53&rotate=0&theme=white

Согласно рисунку 1, каждая вершина треугольника обозначает позицию одного из участников театра: верхняя вершина модели фиксирует позицию режиссера, две нижние вершины – автора и актёра. В контексте этой модели зритель воспринимает творчество автора и актёра через призму творчества режиссёра. Мейерхольд подчёркивает, что в этом методе зритель лишается творческой свободы.

Второй метод режиссерского творчества Мейерхольд соотносит с моделью «театр-прямая» (горизонтальная) (рис. 2) (Mejrhof'd, 1913: 37).



Рис.2. Концептуальная модель «Театр-прямая» по В. Э. Мейерхольду.

Источник изображения: Мейерхольд, В. Э. О театре. СПб.:Просвещение, 1913.С. 37.

Режим доступа:

https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_003813173?page=53&rotate=0&theme=white

Согласно рисунку 2, вторая модель театра располагает ключевых акторов театра – автора, режиссера, актера и

зрителя, на одной горизонтальной линии слева направо. Логику взаимосвязи данных участников театра Мейерхольд описывает следующим образом:

«Актер раскрыл перед зрителем свою душу свободно, приняв в себя творчество режиссера, как этот последний принял в себя творчество автора» (Mejrhof'd, 1913: 37).

В этой модели театра актёр становится лицом к лицу со зрителем. Автор и режиссёр остаются «за спиной» актёра, но их творчество уже претворено в нём. Именно этот метод, по мысли Мейерхольда, освобождает и актёра, и зрителя, заставляя последнего не созерцать, но творить.

Таким образом, переход от модели «Театр-треугольник» к модели «Театр-прямая» отражает одно из важнейших положений в концепции театра В. Э. Мейерхольда. Хотя сам Мейерхольд определяет их как два метода режиссёрского творчества их значение выходит далеко за рамки собственно метода, поскольку они затрагивают сам принцип организации театра и систему взаимоотношений между его основными акторами — автором, режиссёром, актёром и зрителем.

Данные модели не только способствовали утверждению режиссуры как самостоятельного вида художественного творчества и во многом определили дальнейшее развитие театра в XX и начале XXI веков, но и раскрыли новый тип театрального мышления, основанного на новом понимании взаимоотношения между автором, режиссёром, актёром и зрителем. Тем самым рассмотрение данных моделей театра создаёт необходимую теоретическую основу для дальнейшего исследования режиссуры как центрального элемента его театральной системы.

Концепция «условного театра» В. Э. Мейерхольда

Помимо выделенных моделей театра В. Э. Мейерхольд в своих трудах вводит понятие условного театра (Mejrhof'd, 1913).

По мысли режиссера, «условный театр» — это театр, который подчиняется законам, кодам и знакам самого театрального искусства. Исходным основанием формирования «условного театра» становится принцип противопоставления его Натуралистическому театру. В «условном театре» всё сценическое действие носит условный характер и соотносится не с принципами жизненного правдоподобия, а с внутренней логикой театральной системы. В этом смысле условность у Мейерхольда следует понимать не как стилистический приём, а как структурный принцип организации сценического языка. Поэтому Мейерхольд определяет понятие «условный театр» как технику сценических постановок:

«Название же «условный театр» определяет собой лишь технику сценических постановок. Любой из перечисленных театров может быть построен по законам условной техники, и тогда такой театр будет "условным театром", если же любой из этих театров будет строиться по законам натуралистической техники, такой театр будет превращён в «натуралистический театр»» (Mejrhof'd, 1913: 84–85).

Для обоснования принципа условности Мейерхольд обращается к различным театральным традициям прошлого: античному театру, театру Шекспира, испанскому и итальянскому театру, а также к театральному искусству Китая и Японии. Во всех этих традициях он находит условность сценического действия и выразительность пластического языка.

Особенно показательным для него является пример японского театра, где охрипший во время спектакля актёр может прервать игру, выпить стакан воды и затем продолжить исполнение роли. Такое действие не разрушает спектакль, поскольку зритель изначально воспринимает происходящее как художественную условность, а не как жизненную реальность. Данный пример наглядно раскрывает один из основных принципов условного театра, согласно

которому актёр и зритель ни на одно мгновение не забывают об «условной» природе сценического действия: актёр осознаёт, что играет на сцене, а зритель воспринимает происходящее как театральное действие, а не как жизненную реальность.

Именно поэтому в системе «условного» театра особое значение приобретают актёр и зритель как основные носители принципа театральной условности. Актёр не стремится к полному жизненному перевоплощению, а действует в соответствии с законами сценического знака, ритма и пластики, не забывая о своём присутствии на сцене. Зритель, в свою очередь, также осознаёт условную природу происходящего и становится активным участником художественного процесса, творчески дополняя сценическое действие собственным воображением. Тем самым условность определяет не только организацию сценического пространства, но и характер взаимоотношений между актёром, зрителем и театральным действием в целом.

Следующим принципом «условного» театра выступает принцип сценического движения. Мейерхольд пишет:

«Условный театр стремится к тому, чтобы ловко владеть линией, построением групп и колоритом костюмов, и в своей неподвижности дает в тысячу раз больше движения, чем Натуралистический театр. Движение на сцене дается не движением в буквальном смысле слова, а распределением линий и красок, а также тем, насколько легко и искусно эти линии и краски скрещиваются и вибрируют» (Mejrkhol'd, 1968: 136–137).

Принцип сценического движения наиболее радикально выражен в утверждении Мейерхольда, в котором режиссёр приравнивает сущность «условного» театра к принципам организации античного театра, среди которых отказ от иллюзионистических декораций, отсутствие рамп, ритмическая организация сценической речи и пластики,

возрождение пляски и активное участие зрителя в театральном действии. Он пишет:

«Если Условный театр хочет уничтожения декораций, поставленных в одном плане с актером и аксессуарами, не хочет рамп, игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений, если он ждет возрождения пляски — и зрителя вовлекает в активное участие в действии, — не ведет ли такой Условный театр к возрождению Античного? Да. Античный театр по своей архитектуре есть именно тот самый театр, в котором есть все, что нужно нашему сегодняшнему театру: здесь нет декораций, пространство — трёх измерений, здесь нужна статуарная пластичность» (Mejrkhol'd, 1913: 54).

Таким образом, концепция «условного театра» В. Э. Мейерхольда представляет собой целостную систему взаимосвязанных принципов сценического искусства. К её основным положениям относятся условность, пластическая выразительность, принцип сценического движения, освобождение актёра от зависимости от декорации, организация трёхмерного сценического пространства, отказ от иллюзионистического принципа «четвёртой стены» и активное сотворчество зрителя. Именно совокупность этих принципов формирует систему «условного театра». Поэтому любой принцип сценического искусства, противопоставленный законам Натуралистического театра, по мысли Мейерхольда, относится к сфере «условного театра», тогда как театр, построенный по законам Натуралистической техники, уже не может рассматриваться как «условный театр».

Режиссёр в театральной системе Мейерхольда

В. Э. Мейерхольд придаёт режиссёру принципиально новое значение. В истории русского театра профессия режиссёра как самостоятельная художественная специальность оформляется именно в эпоху Станиславского и Мейерхольда (Rudnitsky, 1969; Dunaeva, 2021), Однако Мейерхольд

идёт дальше: он не просто признаёт режиссёра как организатора спектакля, но наделяет его статусом творца, создателя нового театрального мира. По В. Э. Мейерхольду, режиссёр – это не автор пьесы, не руководитель труппы и не первый актёр, он основа объединения всех элементов спектакля, источник порождения нового замысла и новой идеи. В.Э. Мейерхольд пишет:

«Режиссёр — координатор, творец представления как единого действия, сводящий и дающий единое лицо всем искусствам (актёр, драматург, художник, музыкант, осветитель, бутафор и т.д.)» (Mejrkhol'd, 1918–1919: 165).

Режиссёр, по мысли Мейерхольда, должен быть не просто постановщиком, но режиссёром-мыслителем, режиссёром-поэтом, режиссёром-музыкантом:

«Каждый из режиссёров должен быть не просто режиссером, а режиссером-мыслителем, режиссером-поэтом, режиссером-музыкантом — не в том смысле, что он будет либо на скрипке, либо на рояле играть, а в том смысле, что он проникнется этой формулой... *De la musique avant toute chose*» (Mejrkhol'd, 1968: 285–295).

Прежде всего в руки режиссёра попадает пьеса и самый болезненный процесс он переживает в полном, теснейшем контакте с драматургом; даже если драматург умер, режиссёр остаётся с ним в этом теснейшем контакте (Mejrkhol'd, 1968: 135). Это не означает, что режиссёр только выполняет указания автора. Мейерхольд подчёркивает важность того, что режиссёр и драматург — соавторы, а не люди в иерархии подчинения. Мейерхольд решительно отвергает представление об авангардной режиссуре как о принципиальном отрицании авторской воли драматурга. Он прямо заявляет: «Если кто-нибудь осмелится сказать, что режиссёр игнорирует драматурга, тот просто ничего не понимает в режиссёрском искусстве» (Mejrkhol'd, 1968: 135–137).

Драматургический материал входит в искусство режиссёра как «основной

отправной материал» (Mejrkhol'd, 1968: 135–137). Процесс работы режиссёра над пьесой включает: тончайший анализ драматургического материала, выстраивание драматургической схемы, построение графика сценария, распределение действующих лиц по амплуа, составление авторской монтажки, изучение темы по историческим, этнографическим, библиографическим, биографическим источникам. Мейерхольд утверждает, что добросовестный режиссёр «отплёвывает по крайней мере 75% негодного материала» и на основе оставшихся 25% строит свою пьесу. Речь идёт не об уничтожении авторского замысла, а о его «очищении» от всего случайного и сценически невоплощаемого. Режиссёр «долго нянчится с этими 75% негодного материала, чтобы быть добросовестным перед драматургом» (Mejrkhol'd, 1968: 137).

Завершив этап самостоятельной работы над драматургическим материалом, режиссёр переходит ко второму важнейшему этапу своей деятельности — работе с актёром. Именно взаимоотношение режиссёра и актёра занимает центральное место в концепции театра В. Э. Мейерхольда, поскольку через актёра режиссёрский замысел получает своё сценическое воплощение.

Характеризуя два этапа режиссёрской работы — самостоятельную подготовительную работу режиссёра и его последующую работу с актёром, В. Э. Мейерхольд выделяет определенную закономерность в работе режиссёра: «Чем больше режиссер работает в первый период, тем легче протекает второй» (Мейерхольд, 1968: 410).

В контексте отношения режиссер – актер, В. Э. Мейерхольд особо выделяет образ режиссёра условного театра. Такой режиссёр ставит своей задачей не управлять актёром, а направлять его. Мейерхольда пишет: «Режиссер условного театра ставит своей задачей лишь направлять актера, а не управлять им... Он служит лишь мостом, связующим душу

автора с душою актера. Претворив в себе творчество режиссера, актер один лицом к лицу с зрителем, и от трения двух свободных начал — творчество актера и творческая фантазия зрителя — зажигается истинное пламя» (Mejrhof'd, 1913: 53).

Таким образом, режиссёр в концепции театра В. Э. Мейерхольда выступает центральной творческой фигурой, определяющей художественное единство спектакля. Он не ограничивается функцией постановщика, а становится автором сценической реальности, в которой драматургический материал, актёр, сценическое пространство и зритель объединяются единой художественной логикой и идеей. Режиссура понимается как процесс формирования автономного театрального мира со своей системой смыслов, ритмов и выразительных средств, где режиссёр выступает создателем этой системы и той художественной «вселенной», которая открывается зрителю как целостное эстетическое переживание.

Актёр в театральной системе Мейерхольда

Мейерхольд неоднократно подчёркивает в работах «Лекции» (1918–1919) и «Статьи. Письма. Речи. Беседы» (1968), что актёр является главной фигурой на сцене. Он пишет:

«Все средства театра должны быть к услугам актера. Он должен всецело владеть публикой, так как в сценическом искусстве лицедейство занимает одно из первых мест. Задача театра — доставить все данные, чтобы творчество актера проявилось наиболее свободно и было наиболее полно воспринято зрителями. Помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями — вот единственное назначение театра» (Mejrhof'd, 1913: 33–34).

По Мейерхольду, через призму актерского творчества проявляет себя автор и режиссер (Mejrhof'd, 1913: 40). Для этого актерское творчество должно соответствовать определенным требованиям, которым Мейерхольд уделяет пристальное внимание и раскрывает их через отрицание ряда техник актерской

игры. В частности, Мейерхольд решительно отвергает принципы игры «актёра нутра»: ««Актёр нутра» совершенно отрицает всякую технику. «Техника мешает свободе творчества», — так всегда говорит «актер нутра». Для него ценен только момент бессознательного творчества на эмоциональной основе. Есть этот момент — есть успех; нет его — нет успеха» (Mejrhof'd, 1913: 157–158).

Кроме того, Мейерхольд критикует современного актера за его стремление к изображению «иллюзии жизни», когда актёр пытается уничтожить своё «я»: «Актеры современности, стремясь к перевоплощению, ставят себе задачу: уничтожить свое "я" и дать на сцене иллюзию жизни. Зачем только на афишах пишутся имена актеров? Московский Художественный театр, ставя "На дне" Горького, вместо актера привел на сцену настоящего босяка» (Mejrhof'd, 1913: 158–159). Публика, по мысли Мейерхольда, ждёт вымысла, игры, мастерства, а не имитации жизни. В этом смысле театр Мейерхольда в совокупности всех своих составляющих предстает в качестве символического художественного знака, призванного выражать смыслы, идеи, ценности, значимые для зрителя.

Наконец, Мейерхольд констатирует утрату актёрами выразительных возможностей жеста, особенно кистей рук. Он пишет:

«Актеры современного нам театра утратили выразительные возможности жеста (кистей рук). Кисти современным актерам можно отрубить — они им не нужны. Если вы посмотрите на картину Дюрера «Обручение», то увидите, как интересно можно разрешить композицию и выразить характер сцены с помощью кистей рук» (Mejrkhol'd, 1968: 414).

Позы, движения и жесты актёров должны быть подчинены законам ритма. Мейерхольд требует «отчеканенного» жеста, исключающего «безответственное болтание руками»: «Актёр должен усвоить нормализацию жестов, должен знать, что иногда нужно не позволить себе тот или

другой жест, потому что он может спутать зрителя, потому что все жесты являются не чем иным, как сигнализацией, каждый жест есть обязательно слово. Значит, он должен управлять целым рядом жестов» (Mejrkhol'd, 1968: 130-135).

Требование к актёру сознательно владеть своим телом, движением, ритмом и пластикой закономерно приводит Мейерхольда к созданию биомеханики. В его театральной системе биомеханика выступает не как самостоятельная теория, а как практический метод воспитания нового актёра, способного отвечать художественным задачам нового театра. Она становится практическим воплощением его взглядов на нового актёра — актёра, способного осознанно управлять своим телом, точно организовывать движение и подчинять его законам сценического действия. Биомеханический тренаж, под которым Мейерхольд понимал систему тренировочных упражнений для актёра, по мысли режиссёра, требует человека здорового и культурного (Mejrkhol'd, 1968: 248–249).

Вместе с тем Мейерхольд неоднократно предостерегает от упрощённого понимания биомеханики как набора внешних упражнений или акробатических приёмов. Он подчёркивает: «Конечно, здесь дело не в знаменитой акробатике и "биомеханике" в кавычках, которые стараются вульгаризировать. Вовсе не в этом вопрос, а в том, как режиссёр и актёр договорятся на очень тонких вещах, касающихся и мизансцен, и построения образов, и мелодии текста, и инструментовки, и сложнейших контрапунктов, которые и составляют искусство сценического построения» (Mejrkhol'd, 1968: 134–135).

В связи с этим, В. Э. Мейерхольда уделял немалое внимание вопросу подготовки актёра. Режиссер полагал, что необходимо создать максимально благоприятные условия для актёра, в частности, в его концепции театра, кабины для перегримировки располагаются непосредственно на сценической

площадке, с иллюминатором, через который актёр может наблюдать за ходом спектакля. Это позволяло актёру «сразу верно включаться в ритм спектакля и держать надлежащий для данной сцены тонус» (Mejrkhol'd, 1968: 250). Система подготовки актёра предполагала также овладение законами сценической выразительности. Актёр должен различать легато и стаккато, понимать соотношение большого и малого жеста, владеть принципами координации тела, предмета и костюма (Mejrkhol'd, 1968: 251).

Таким образом, биомеханика в театральной системе Мейерхольда представляет собой не только метод актёрской подготовки, но и практическое выражение его концепции нового театра, в котором точность движения, ритм, пластика и сознательная организация сценического действия становятся основой творчества актёра.

Зритель в театральной системе Мейерхольда

Особое место в театральной системе Мейерхольда занимает концепция зрителя. В отличие от натуралистического театра, где зрителю отводится роль пассивного наблюдателя, Мейерхольд рассматривает его как активного участника художественного процесса и одного из создателей сценической реальности. Не случайно ещё в концепции «условного» театра он вводит понятие «четвёртого творца» (Mejrkhol'd, 1968: 132–133), подчёркивая, что спектакль окончательно рождается лишь во взаимодействии сцены и зрительного зала. Рассматривая театр как искусство коллективного восприятия, Мейерхольд подчёркивает: «Там, где мы имеем дело с динамикой, там, где мы имеем дело с движением, там, где мы имеем дело ещё с целым рядом людей, с громадной массой, которая объединяется или, вернее, уславливается объединиться для того, чтобы одновременно воспринимать, — "тысяча сердец равняется одному сердцу", которая объединяется, пульсирует совместно с тем, что строится на сцене, — это самое явление обязывает также и нас

строиться» (Mejrkhoh'd, 1968: 132–133). Исходя из такого понимания природы театра, Мейерхольд подчёркивает необходимость постоянного учёта зрительного зала в режиссёрской работе: «Очень опасно, когда режиссёр считает свою работу законченной к первому спектаклю. Самая главная работа начинается у режиссёра тогда, когда он учитывает состояние зрительного зала, для которого он строит свой спектакль». По мнению Мейерхольда, режиссёр, строящий спектакль без учёта зрителя, «делает очень большие промахи» (Mejrkhoh'd, 1968: 134).

Таким образом, зритель в концепции театра Мейерхольда выступает не пассивным созерцателем, а активной творческой силой, завершающей процесс создания спектакля. Именно поэтому зрительный зал становится необходимым элементом театрального действия, а зритель — своеобразным «четвёртым творцом» сценического произведения.

Выразительные средства театра В. Э. Мейерхольда и их концептуальное обоснование

Прежде необходимо прояснить, что понимается в контексте данной работы под выразительными средствами театра. Под выразительными средствами театра понимается совокупность театральных приёмов, посредством которых режиссёр организует сценическое действие в пространстве и времени. К таким выразительным средствам, согласно концепции театра В. Э. Мейерхольда, отнесены пространство, сценография, конструктивизм, тело актёра, сценическое движение, ритм, музыка, пантомима, маска и гротеск, которые будут далее рассмотрены более подробно. Следует заметить, что данные выразительные средства или компоненты театра отличают этот вид искусства от всех остальных. Мейерхольд подчеркивал, что живопись имеет дело преимущественно с пространством, музыка — со временем, тогда как театр существует одновременно в обоих измерениях: «Именно это совмещение элементов пространства и

времени составляет самое трудное в построении существа театра...» (Mejrhol'd, 1918–1919: 25–26).

Сценическое пространство в концепции Мейерхольда приобретает значение не только физической, но и концептуальной категории, определяющей характер взаимодействия актёра со сценической средой. Организующим началом сценического пространства выступает сценография. Принципиальное отличие сценографии Мейерхольда заключается в переходе от иллюстративного декорирования к функциональному конструированию пространства. Сценография здесь понимается не как живописный фон, а как функционально-динамическая пространственная система (сценический аппарат).

Методологической основой такого функционального конструирования становится для Мейерхольда конструктивизм. В отличие от кубизма, который принёс в театр лишь новую «оформительскую лексику», конструктивистская сценография стала для Мейерхольда «органичной для сцены методологией» (Titova, 1995: 150). Отвечая на вопросы американского профессора Джиллетта в 1936 году, В. Э. Мейерхольд чётко разграничил эти понятия:

«Кубизм был реакцией против натурализма... Кубизм и конструктивизм не имеют общего между собой. Кубизм — течение в живописи, конструктивизм — в архитектуре и в театре. Однако конструктивизм в архитектуре — это не совсем то, что конструктивизм в театре» (Titova, 1995: 150). Истоки этой сценографической концепции Мейерхольд связывал с работой над спектаклем «Незнакомка» (1914 г., совместно с Ю. Бонди), где сценографическая конструкция — мост — возводилась прямо на глазах у зрителей как функциональный аппарат для сценического действия (Titova, 1995: 150; Mejrhol'd, Bondi, 1912).

Сравнивая пространственную конструкцию с архитектурой моста,

Мейерхольд подчёркивает её динамическую природу: «Когда вы смотрите на мост, то видите как бы запечённый в металле прыжок, то есть процесс, а не статику. Напряжение, выраженное в мосте, — это главное в нём, а не тот орнамент, которым украшены его перила. То же и мизансцена» (Titova, 1995: 173). Мизансцена и конструктивистская сценография трактуются, таким образом, не как статичное декорирование пространства, а как организация движения и процесса актёрского действия.

Организация движения актёрского действия непосредственно связана с пластической природой актёрского творчества. Так как творчество актёра есть творчество пластических форм в пространстве, то он должен изучить механику своего тела (Mejrhof'd, 1968: 402). Тело актёра выступает при этом главным инструментом воплощения сценического образа: движение, жест, поза и мимика конструируют его внешними, пластическими средствами, а не только средствами психологического переживания. Мейерхольд подчёркивал необходимость «поставить актёра в состояние некой деформации, нарушить привычную точку зрения» (Titova, 1995: 173–174). Конструктивистская установка, предоставляя биомеханически организованному телу актёра физические опоры — лестницы, площадки, мостики, — подчиняет сценографическое решение единым законам композиции, общим для всех искусств (Titova, 1995: 173).

Отсюда особое значение приобретает сценическое движение как определяющий фактор освоения сценического пространства: «Тело артиста как явление движущееся не может двигаться произвольно. Оно должно быть подчинено законам движения на сцене...» (Mejrhof'd, 1918–1919: 26). Сценическое движение выступает не бытовым действием, а элементом театральной организации, связанным с пластикой актёра и закономерностями сценической композиции.

По мнению режиссёра, сценическое движение строится по музыкальным законам контрапункта. Ритм становится принципом организации спектакля, объединяющим слово, пластику, мизансцену и сценическое действие. Соответственно, новый театр требует актёра, обладающего музыкальной и пластической культурой. Источник этой ритмической организации Мейерхольд видел в музыке. Он признаётся: «Я из музыкальной семьи. С детства учился играть на рояле, а потом долгие годы на скрипке. Своё музыкальное воспитание я считаю основой своей режиссёрской работы» (Mejrhof'd, 1968: 130–135). На вопрос о главном предмете на режиссёрском факультете будущего театрального университета Мейерхольд отвечает: «Конечно, музыка» (Mejrhof'd, 1968: 130–135). Разграничивая «ритмическую читку» и подлинное музыкальное чтение, Мейерхольд подчёркивает, что актёрское искусство, сохраняя импровизационную природу, должно существовать в рамках единого стиля и общего ритма спектакля (Mejrhof'd, 1968).

Органическим продолжением музыкально-ритмической организации действия выступает пантомима. Мейерхольд рассматривает её как самостоятельное театральное искусство, способное раскрывать смыслы, идеи и ценности постановки средствами чистого движения: «Пантомима значит "всё изобразить". В Риме жест был отделён от декламации. Два актёра совместно передавали игру: один выражал жестом то, что другой в то же время передавал речью. Каждая драма существует как бы в двух планах: план слова и план движения» (Mejrhof'd, 1918–1919: 126–128).

Мейерхольд подчёркивает, что каждое драматическое произведение состоит из двух элементов: бессловесного скелета и наложенного на него словесного текста. Проверив пьесу на пантомиме, можно увидеть, обладает ли она скрытым потенциалом сценической

выразительности. Сама пантомима, по мысли Мейерхольда, выросла из недр пляски: «Это искусство не опирается на голое передразнивание, а имеет свой особый язык» (Mejrhof'd, 1918–1919: 126–128).

Таким образом, пластическая организация актёрского действия получает самостоятельное выразительное значение: движение способно выступать носителем сценического смысла независимо от словесного текста. Это непосредственно подводит к следующему уровню театральной выразительности — знаковой организации сценического образа.

Если пантомима показывает возможность выражения смысла посредством движения, то маска показывает возможность его обобщения посредством своей символической функции. Мейерхольд придает маске особое фундаментальное значение — как с художественной, так и с философской точки зрения. Он не ограничивается маской как сценическим аксессуаром. Он вводит понятие социальной маски, восходящей к философии античного театра. В древнегреческом театре маска позволяла актёру на время стать «божеством», выйти за пределы собственной личности. Мейерхольд обращается к этой традиции. По его мысли, маска — это не способ спрятать личность, а способ обнажить ту личность, которую актёр изображает. Она не скрывает, а выявляет характер, тип, социальную роль, служит своеобразным символическим знаком. Мейерхольд пишет:

«Актер, владея искусством жеста и движений, повернет маску так, что зритель всегда ясно почувствует, что перед ним: придурковатый простак из Бергама или дьявол. Это хамелеонство, скрытое под несменяющейся личиной комедианта, дает театру очаровательную игру света и тени» (Mejrhof'd, 1913: 159–160).

В концепции театра Мейерхольда маска тесно связана с гротеском и условным театром. Она позволяет актёру не перевоплощаться, а демонстрировать

характер, не скрывая свою природу, а наоборот — подчёркивая её через смену масок. Мейерхольд возвращается к философии маски как средства превращения актёра в «иного», сохраняя при этом дистанцию между исполнителем и ролью.

Непосредственно связанная с принципом условности, маска выступает одним из фундаментальных средств театральной выразительности Мейерхольда: она позволяет вывести актёра за пределы индивидуально-бытового образа и раскрыть обобщённый тип, выступая одновременно как форма и как содержание сценического образа. Мейерхольд пишет: «Актер, владея искусством жеста и движений, повернет маску так, что зритель всегда ясно почувствует, что перед ним: придурковатый простак из Бергама или дьявол. Это хамелеонство, скрытое под несменяющейся личиной комедианта, дает театру очаровательную игру света и тени» (Mejrhof'd, 1913: 159–160). Маска позволяет зрителю видеть не только конкретного Арлекина, но и множество других Арлекинов, сохранившихся в его культурной и зрительной памяти. Тем самым индивидуальный сценический образ приобретает характер обобщённого типа: театральность проявляется через узнаваемую масочную форму, игру ассоциаций и условность сценического существования.

Однако маска не исчерпывает всей системы сценической выразительности Мейерхольда. Гротеск действует уже не на отдельный элемент образа, а на способ его пластического и сценического воплощения: деформируя привычную форму, он разрушает иллюзию бытового правдоподобия и переводит сценическое действие в сферу условной выразительности. Мейерхольд связывает природу гротеска с особым соотношением формы и содержания: «Искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех

театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная в широком смысле слова (японский театр)» (Mejrhof'd, 1913: 172).

Гротеск для Мейерхольда — это не просто искажение реальности, а способ обнажения театральной природы действия, деформация внешнего бытового правдоподобия ради раскрытия его художественной и концептуальной сути. Мейерхольд подчёркивает необходимость соединения декоративной задачи с задачей драматического действия: «Декоративная задача должна быть слита с задачей драматического действия, движимого игрой актёра; при этом должно быть налицо строгое соответствие между основной идеей и внутренней музыкой произведения, между тонкостями психологии и стилем, декорумом постановки. В *mise-en-scène* и игре актёров вырабатываются новые приемы намеренно-условных изображений. Формам театрального искусства сообщаются черты преднамеренной сгущенности, на сцене ничего не должно быть случайного» (Mejrhof'd, 1913: 185).

Как было отмечено в начале раздела, само существо театра, по Мейерхольду, заключается в совмещении пространства и времени (Mejrhof'd, 1918–1919: 25–26). На этом разграничении построена и последовательность рассмотренных средств театральной выразительности: пространство, сценография и конструктивизм организуют пространственное измерение сценического действия; тело, движение, ритм, музыка и пантомима — его временную и пластическую организацию; маска и гротеск выступают знаковым выражением обоих начал.

Таким образом, эти средства не существуют как изолированный перечень приёмов. Взаимодействуя, они формируют систему сценической условности, в которой пространство, пластика, ритм и знак подчиняются собственным законам театрального действия. Именно эта организация позволяет Мейерхольду отказаться от воспроизведения бытовой и

натуралистической достоверности и утверждать иной принцип сценического существования, основанный на условности и самостоятельной природе театрального искусства.

Театральность как принцип объединения компонентов театральной системы В. Э. Мейерхольда

Проведённый анализ ключевых положений В. Э. Мейерхольда к природе театра позволяет поставить закономерный вопрос: что обеспечивает объединение выделенных режиссером компонентов театра в единую и целостную модель?

Ответ на данный вопрос может быть связан с понятием театральности, которое в рамках данного исследования понимается как «механизм конструирования смыслов, учитывающий семиотические и символические значения ряда театроведческих кодов» (Abdulhalik, 2025: 35–48). Все выделенные в статье компоненты театра (автор, режиссёр, драматург, актёр, зритель, условный театр, маска, гротеск, сценическое пространство, движение, ритм) существуют, согласно концепции театра Мейерхольда, не изолированно. Они призваны конструировать целостную художественную и смыслодержущую систему, в которой каждый компонент самоценен и призван играть важную роль в организации театральной постановки как единой символической формы театра.

Заключение

Проведённое исследование убедительно демонстрирует, что концепция театра В. Э. Мейерхольда представляет собой целостную художественно-философскую систему, основанную на принципе театральности и объединяющую структуру сценического взаимодействия («театр-треугольник», «театр-прямая», «Условный театр», режиссёр, драматург, актёр, биомеханика, зритель) с конкретными выразительными средствами (пространство, конструктивистская сценография, движение, ритм, музыка, пантомима, маска, гротеск). Данная система вышла за рамки отдельного

художественного метода и сформировала самостоятельную авангардную театральную школу, оказавшую значительное влияние на развитие театрального искусства XX – начала XXI веков.

Переход от «театра-треугольника» к «театру-прямой», а также становление режиссёра как творца и движущей силы спектакля отражают принципиальное преобразование структуры сценического взаимодействия, в котором центральное место занимает актёр: его телесная пластика, точный жест и ритм

становятся основными средствами художественной выразительности, тогда как зритель утрачивает статус пассивного наблюдателя и превращается в активного интерпретатора сценического действия. Назначение выразительных средств театральной системы Мейерхольда заключается не в подражании реальности, а в создании самостоятельного условного театра, в котором каждый компонент функционирует как часть единой театральной системы, внутреннее единство которой обеспечивается принципом театральности.

Библиографический список

1. Дунаева Е. А. История мирового театра: лекции по магистерской программе. 2020–2021 учебный год. — М.: Театральный институт им. Б. Щукина при Государственном академическом театре им. Е. Вахтангова, 2021.
2. Мейерхольд В. Э. О театре // Статьи, письма, речи. — СПб.: Просвещение, 1913. — URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_003813173?page=1&rotate=0&theme=white
3. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. — М.: Искусство, 1968. — Ч. 1–2. — URL: https://vk.com/doc51329153_589648732?hash=jqmm947oQ5CrWVi8JGxKjcOkGiTuCUuu_z3ZQuaQX8o4&api=1&no_preview=1
4. Мейерхольд В. Э., Фельдман О. М. Лекции: 1918–1919. — М.: ОГИ, 2001. — URL: https://imwerden.de/pdf/meyerhold_lektsii_shkoly_aktorskogo_masterstva_1918-1919_2001__ocr.pdf
5. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.
6. Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб.: СПАТИ, 1995. — 253 с.
7. Халкаут М. Концепция театральности как механизм конструирования смыслов (авторское определение) / М. Халкаут // Сибирский искусствоведческий журнал. — Красноярск, 2025. — Т. 4. — № 4. — С. 35–48.

References

1. Dunaeva E. A. (2021). History of World Theatre: Lectures for the Master's Program. 2020–2021 Academic Year. Moscow: Boris Shchukin Theatre Institute at the Vakhtangov State Academic Theatre.
2. Meyerhold V. E. (1913). On Theatre. In Articles, Letters, Speeches. St. Petersburg: Prosveshchenie. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_003813173?page=1&rotate=0&theme=white
3. Meyerhold V. E. (1968). Articles, Letters, Speeches, Conversations. Parts 1–2. Moscow: Iskusstvo. URL: https://vk.com/doc51329153_589648732?hash=jqmm947oQ5CrWVi8JGxKjcOkGiTuCUuu_z3ZQuaQX8o4&api=1&no_preview=1

4. Meyerhold V. E., Feldman O. M. (2001). Lectures: 1918–1919. Moscow: OGI. URL: https://imwerden.de/pdf/meyerhold_lektsii_shkoly_aktorskogo_masterstva_1918-1919_2001__ocr.pdf
5. Rudnitsky K. L. (1969). Director Meyerhold. Moscow: Nauka, 527.
6. Titova G. V. (1995). Creative Theatre and Theatrical Constructivism. St. Petersburg: SPATI, 253.
7. Halkaut M. (2025). The Concept of Theatricality as a Mechanism for Constructing Meanings (Author's Definition). Siberian Art History Journal, 4(4), 35–48.