ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2025. Том 5. Выпуск 4 | 2025. Volume 5. Issue 4

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Концепт «слово-движение» в биомеханической системе Всеволода Мейерхольда

Соловьева Т. А.

Аннотация. Цель исследования – реконструкция имплицитного концепта «слово-движение» в биомеханической системе Всеволода Мейерхольда на основе анализа педагогических материалов Государственных высших режиссерских мастерских сезона 1921/22 года. В статье рассмотрена проблема онтологического статуса «слова-движения» в архитектонике мейерхольдовской системы: является ли оно самостоятельной дисциплиной или органическим элементом биомеханики. Анализируются фундаментальные принципы концепта: дихотомия «машиниста» (сознания) и «машины» (тела), примат волевого намерения над звуковой материализацией слова, подчинение речи и движения единым законам ритма, экономии и целесообразности, трактовка эмоциональной возбудимости как следствия технической подготовленности аппарата. Структура статьи организована в соответствии с логикой постепенного углубления в проблематику. Последовательно рассматриваются: (1) фундаментальная дихотомия «машиниста» и «машины» как основа понимания «слова-движения»; (2) принцип экономии и целесообразности в приложении к вербальному материалу; (3) ритмическая организация и ее связь с возбудимостью; (4) концептуальные границы биомеханики и место «слова-движения» в системе концентров; (5) отношение к драматическому тексту и природа сценического слова. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые концепт «слово-движение» реконструируется как интегративный аспект биомеханики, связующее звено между «концентром слова» и «концентром движения», обеспечивающее синтез вербальной и пластической выразительности. Выявлено принципиальное различие эпистемологических оснований систем Мейерхольда и Станиславского: «общефизические законы пантехники» против принципа «природы». Установлено, что «слово-движение» представляет собой не механическое соединение разнородных элементов, а качественно новое образование, где слово функционирует как технически организованное звуковое действие, обладающее кинетической энергией, временной протяженностью и пространственной направленностью. Концепция преодолевает традиционную дихотомию психологического и формального подходов, предлагая путь к созданию целостного сценического языка, синтезирует полученные данные, формулируя целостную характеристику концепта. Заключение намечает перспективы дальнейшего исследования и актуализирует значимость мейерхольдовского наследия для современной театральной теории.

EN

The concept of “word-movement” in Vsevolod Meyerhold’s biomechanical system

T. A. Soloveva

Abstract. The study aims to reconstruct the implicit concept of “word-movement” in Vsevolod Meyerhold’s biomechanical system, based on an analysis of pedagogical materials from the State Higher Directing Workshops of the 1921/22 season. The article examines the problem of the ontological status of “word-movement” within the architecture of Meyerhold’s system: whether it is an independent discipline or an organic element of biomechanics. The fundamental principles of the concept are analyzed: the dichotomy of the “machinist” (consciousness) and the “machine” (body), the primacy of volitional intention over the phonetic materialization of the word, the subordination of speech and movement to the single laws of rhythm, economy, and expediency, and the interpretation of emotional excitability as a consequence of the apparatus’s technical readiness. The article’s structure is organized according to a logic of gradually delving deeper into the subject matter. It sequentially examines: (1) the fundamental dichotomy of the “machinist” and the “machine” as the basis for understanding “word-movement”; (2) the principle of economy and expediency as applied to verbal material; (3) rhythmic organization and its connection to excitability;

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20250081

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

(4) the conceptual boundaries of biomechanics and the place of “word-movement” within the system of concentrates; and (5) the relationship to dramatic text and the nature of the stage word. The study is novel in that it is the first one to reconstruct the concept of “word-movement” as an integrative aspect of biomechanics, a linking element between the “concentrate of the word” and the “concentrate of movement”, ensuring the synthesis of verbal and plastic expressiveness. A fundamental difference has been revealed in the epistemological foundations of Meyerhold’s and Stanislavsky’s systems: “the general physical laws of pantechnics” vs. the principle of “nature”. It is established that “word-movement” represents not a mechanical combination of disparate elements, but a qualitatively new formation where the word functions as a technically organized sound action, possessing kinetic energy, temporal extension, and spatial direction. The concept overcomes the traditional dichotomy of psychological and formal approaches, offering a path to creating a holistic stage language, synthesizing the obtained data, and formulating a comprehensive characterization of the concept. The conclusion outlines prospects for further research and highlights the significance of Meyerhold’s legacy for contemporary theatre theory.

Введение

Актуальность исследования обусловлена необходимостью преодоления редукционистского восприятия биомеханики как исключительно пластического тренажа. Реконструкция концепта «слово-движение» позволяет выявить глубинную связь мейерхольдовской системы с проблемой воплощения драматического текста, демонстрируя, что режиссер стремился к созданию целостного метода организации сценического существования, где вербальный и физический компоненты составляют нерасторжимое единство. Новизна исследовательского подхода заключается в рассмотрении биомеханики не как разрозненного собрания афоризмов, а как целостного метатекста, где имплицитный концепт «слова-движения» выявляется через системные взаимосвязи между параграфами, посвященными телесной технике, ритмической организации, вниманию и композиционному построению материала.

Театральная педагогика Всеволода Мейерхольда, сформировавшаяся в период работы Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) сезона 1921/22 года, представляет собой уникальный исторический феномен, требующий углубленного теоретического осмысления. Утратив в этот период собственную сценическую площадку и труппу, режиссер сосредоточил усилия на создании педагогической лаборатории, призванной воплотить утопическую идею «октября искусств» – радикального преобразования театральной эстетики посредством формирования актера принципиально нового типа (Мейерхольд, 2022, с. 560). Центральным элементом этой педагогической утопии стала биомеханика – система, организованная по принципу «концентра» (объединения родственных дисциплин), в рамках которой сам Мейерхольд вел дисциплины «биомеханика, пантомима, слово-движение, жест-музыка» (2022, с. 33).

Настоящее исследование обращается к реконструкции одного из наиболее проблематичных и недостаточно артикулированных концептов мейерхольдовской системы – понятия «слово-движение». Данное понятие, хотя и упоминается режиссером в числе педагогических дисциплин наряду с биомеханикой, не получило в его теоретических текстах развернутого терминологического оформления, что порождает существенные интерпретационные затруднения. Основным источником для реконструкции концепта служит сборник «Лоскуты для костюма Арлекина», содержащий систематизированные конспекты занятий Мейерхольда в Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) и Государственных высших театральных мастерских (ГВЫТМ) периода 1921-1922 годов, составленные Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдманом на основе записей М. М. Коренева (Мейерхольд, 2022, с. 557). Название сборника содержит ключевую метафору мейерхольдовского педагогического метода: процесс обучения мыслится не как трансляция готовой догмы, а как предоставление ученику набора инструментов-«лоскутов», из которых он самостоятельно конструирует свой сценический «костюм».

Вопросы театральной системы Всеволода Мейерхольда и ее основополагающего компонента – биомеханики – привлекали внимание исследователей на протяжении всего XX столетия и продолжают вызывать научный интерес в настоящее время. Анализ историографии позволяет выявить различные исследовательские ракурсы обращения к наследию режиссера и определить место настоящего исследования в контексте существующих научных работ.

Фундаментальный вклад в изучение биомеханики внесли работы непосредственных свидетелей и участников мейерхольдовского театра. А. К. Гладков в книге «Мейерхольд» (1990) представил живое свидетельство о творческих методах режиссера, сохранив для науки уникальные детали педагогической практики ГВЫТМа. А. И. Февральский в двухтомном собрании материалов «Всеволод Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы» (Мейерхольд, 1968) осуществил первую масштабную систематизацию теоретического наследия режиссера, заложив основу для последующих исследований. Критические заметки современников театра, в частности работа Ип. Соколова (1922) «Театрализация физкультуры», фиксируют первичную рефлексию о биомеханике в контексте общих исканий раннесоветского авангарда.

Биомеханику как театральный феномен рассматривали К. Л. Рудницкий в монографии «Режиссер Мейерхольд» (1969), раскрывая эволюцию творческих поисков режиссера, анализировавший связь педагогической системы с общей эстетической концепцией условного театра. Исследование Ю. М. Барбоя «Структура действия и современный спектакль» (1988) включило биомеханику в контекст теории драматического действия,

однако не сосредоточилось специально на проблеме соотношения слова и движения. Концептуальное осмысление системы предложил В. М. Волков в монографии «Мейерхольд-художник» (2010), акцентировавший визуально-пластическую составляющую театра режиссера.

Современный этап изучения мейерхольдовского наследия характеризуется междисциплинарными подходами и вниманием к ранее недостаточно исследованным аспектам. Г. В. Морозова (2005) в статье «Биомеханика: наука и театральный миф» поставила вопрос о границах научного и мифологизированного в восприятии системы Мейерхольда. Д. Трубочкин и Н. Карпов (2012) в публикации «Биомеханика – историческое наследие или живая школа?» обсудили актуальность биомеханики для современной театральной педагогики. Работа Д. Э. Боулта (2002) «Двигай свое тело! Ипполит Соколов и теория двигательной культуры» расширила контекст понимания биомеханики, включив ее в дискурс о телесности и физической культуре послереволюционной эпохи.

Фундаментальное значение для современного научного осмысления имеет сборник «Лоскуты для костюма Арлекина» в составе Собрания сочинений В. Э. Мейерхольда (2022), где впервые систематизированы конспекты занятий в ГВЫТМе, составленные Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдманом. Это издание предоставляет исследователям непосредственный доступ к педагогическим материалам, ранее находившимся в разрозненном состоянии.

Параллельно с искусствоведческими исследованиями формировалось философское осмысление телесности в театре. Феноменология тела М. Мерло-Понти (1999), представленная в работах «Феноменология восприятия» и «Око и дух» (1960, русский перевод 1992), предложила концептуальный аппарат для анализа воплощенного сознания и телесного опыта, хотя и не применялась специально к театральным системам. Семиотические исследования театра, развитые Ю. М. Лотманом в статье «Семиотика сцены» (1980) и в сборнике «Статьи по семиотике культуры и искусства» (2002), создали методологическую базу для анализа театрального языка как знаковой системы, однако биомеханика Мейерхольда не становилась объектом специального семиотического анализа.

Психологические аспекты творчества исследовались Л. С. Выготским в работе «Психология искусства» (1965), где рассматривались механизмы художественного воздействия и эмоциональной реакции, что релевантно для понимания мейерхольдовской концепции возбудимости как результата технической организации. Однако прямая связь с биомеханикой в этих исследованиях не устанавливалась. Анализ существующей литературы демонстрирует, что при значительном объеме работ, посвященных биомеханике в целом, концепт «слово-движение» как самостоятельный феномен системно не исследовался. Предшественники рассматривали либо пластическую составляющую биомеханики (Барба, Саварезе, 2003; Морозова, 2005; Трубочкин, Карпов, 2012), либо общетеоретические вопросы театра Мейерхольда (Рудницкий, 1969; Волков, 1929; Февральский, 1978), либо историко-культурный контекст авангарда (Золотницкий, 1999; Боулт, 2002), но не фокусировались на проблеме интеграции вербального и физического начал в единый органический комплекс. Проблема онтологического статуса «слова-движения» в архитектонике биомеханики, его соотношения с фундаментальными принципами системы (примат сознания, экономия средств, ритмическая организация) оставалась за пределами специального научного внимания. Не был также осуществлен сравнительный анализ эпистемологических оснований систем Мейерхольда и Станиславского применительно к речевому компоненту актерской техники. Таким образом, выявлена значительная лакуна в научном знании: отсутствие целостной реконструкции концепта «слово-движение» на основе систематического анализа педагогических материалов Мейерхольда. Научная новизна настоящего исследования заключается в том, что концепт «слово-движение» впервые рассматривается как интегративный аспект биомеханики, связующее звено между «концентром слова» и «концентром движения», обеспечивающее синтез вербальной и пластической выразительности в единой системе технически организованного сценического существования.

Проблемное поле исследования определяется несколькими ключевыми вопросами. Во-первых, каков онтологический статус «слова-движения» в архитектонике биомеханической системы: является ли оно самостоятельной дисциплиной, обособленной от биомеханики, или представляет собой органический элемент последней. Во-вторых, если «слово-движение» интегрировано в биомеханику, то какова корректная терминологическая дефиниция этого включения – элемент, компонент, раздел, аспект? В-третьих, каким образом данный концепт соотносится с фундаментальными принципами мейерхольдовской системы – тотальной организованностью, приматом сознательного начала («машиниста») над телесным материалом («машиной»), экономией средств, ритмической структурированностью?

Методологическую основу исследования составляет перформативный подход, ориентированный на реконструкцию педагогических систем, недоступных для непосредственного наблюдения. Систематизированная публикация конспектов рассматривается как текстуальная репрезентация практического опыта, требующая герменевтического анализа с учетом исторического контекста формирования биомеханики.

Ключевым источником исследования выступает собрание сочинений режиссера, содержащее материалы его педагогической практики (Мейерхольд, 2022).

Теоретическую основу исследования составляют работы, посвященные анализу наследия Всеволода Мейерхольда и его театральной системы. Важную роль в осмыслении историко-культурного контекста сыграли труды Д. Золотницкого (1999), раскрывающие особенности творчества Мейерхольда в советский период. Для сравнительного анализа эпистемологических оснований систем Мейерхольда и Станиславского привлекается фундаментальный труд последнего «Работа актера над собой» (Станиславский, 2024). Теоретическая рамка исследования опирается на концепцию «пантехники» – системы «общефизических законов», на которых, согласно Мейерхольду (2022, с. 18), должно базироваться воспитание актера. Принципиально

важным представляется сопоставление этого основания с принципом «природы» (как духовной, так и физической), который Константин Станиславский (2024, с. 192) полагал фундаментом своей системы. Данное различие в эпистемологических основаниях – «пантехника» против «природы» – указывает на расхождение в самих принципах организации и определения элементов актерских систем. В исследовании также учитываются научные работы, анализирующие биомеханику как театральный феномен (Морозова, 2005; Трубочкин, Карпов, 2012), и статьи современников Мейерхольда, отражающие дискуссии о двигательной культуре и театрализации физкультуры (Боулт, 2002; Соколов, 1922).

Обсуждение и результаты

Биомеханическая система Мейерхольда (2022, с. 555), как явствует из материалов лаборатории при Государственной экспериментальной театральной мастерской (ГЭКТЕМАС), зиждется на постулате о теле актера как высокоорганизованном инструменте, где тело подчиняется воле «машиниста» – сознания исполнителя. В параграфе 44 эксплицитно формулируется: «…тело – машина, работающий – машинист» (Мейерхольд, 2022, с. 564). Этот фундаментальный принцип представляет собой не просто образную метафору, но методологическую основу всего тренировочного процесса, устанавливая строгую иерархию между управляющим центром и исполняющим механизмом. Данный базовый дуализм, где «А первый» (организующее начало) управляет «А вторым» (телесным аппаратом), является точкой отсчета для понимания феномена «слова-движения».

В свете этого разделения становится очевидным, что мейерхольдовский подход радикально пересматривает традиционную актерскую парадигму, смещая фокус с эмоционального переживания на техническую организацию выразительных средств. Актер превращается в инженера собственной психофизики, который не ожидает вдохновения, а сознательно конструирует каждый момент сценического присутствия. В данном контексте слово изначально мыслится не как звуковая оболочка, не как вербальный знак, несущий некий литературный смысл, а как волевой импульс, как первичное «намерение», запускающее трехчастную цепь: намерение – равновесие – исполнение (Мейерхольд, 2022, с. 562).

Это намерение есть акт чистой воли, исходящий от «машиниста», который, прежде чем привести в движение механизм тела, должен с абсолютной ясностью определить цель и траекторию действия. Само слово, таким образом, рождается в момент принятия решения, предшествуя не только звучанию, но и конкретной телесной конфигурации. Оно является тем внутренним приказом, который инициирует сложный процесс мобилизации физического аппарата для достижения максимальной выразительности. Следовательно, произносимое слово, его звуковая материя, его акустическая характеристика есть уже результат предшествующего ему телесного решения, его материальное завершение, финальная фаза строго организованного процесса.

Такой подход позволяет преодолеть традиционное для психологического театра противопоставление текста и подтекста, где подтекст понимается как скрытый, внутренний смысл, стоящий за буквальным значением произносимых слов (Мейерхольд, 2022, с. 559). В системе биомеханики подтекст не скрыт; он имманентен физическому действию, он есть его внутренняя, осознаваемая актером механика. Каждое движение, каждый жест, каждая интонация являются прямым и однозначным следствием ясно осознанного намерения. Не существует пропасти между тем, что актер думает, и тем, что он делает или говорит. Его сознание («А первый») непрерывно контролирует и направляет материал («А второй»), обеспечивая полную прозрачность и отчетливость выразительного акта (Мейерхольд, 2022, с. 557).

Принципиально важным представляется то обстоятельство, что Мейерхольд категорически отвергает случайность в творческом процессе: «…биомеханика не терпит» случайности, «всё должно делаться с предварительным расчетом» (2022, с. 562). Это категорическое требование в равной степени относится к интонационной окраске реплики и к траектории движения руки, поскольку и то, и другое рассматривается как элементы единого выразительного ряда, подчиненного общей цели. Подтекст в данном случае – это не тайна, которую нужно разгадывать зрителю, а технически выверенная и телесно воплощенная логика действия.

Важнейшим аспектом биомеханической системы, многократно подчеркиваемым в сводке «Принципы биомеханики», выступает принцип экономии выразительных средств и целесообразности каждого действия. «Всякое задание должно выполняться минимальным количеством приемов, наиболее целесообразными» (Мейерхольд, 2022, с. 563) – это требование, вытекающее из общей установки на рациональную организацию творческого процесса, в полной мере распространяется и на речевой компонент. Это требование предполагает тщательный отбор выразительных средств, их строгую функциональную обусловленность и устранение всего избыточного, не работающего на решение конкретной сценической задачи.

«Слово-движение» в таком ракурсе предполагает отбор наиболее точных, «работающих» слов, сопряженных с максимально эффективными жестами, что исключает как хаотичную жестикуляцию, так и вербальную избыточность. Каждый вербальный и двигательный акт должен быть до конца осознан, иметь свою «опорную станцию» – четкое начало и конец (Мейерхольд, 2022, с. 562), что обеспечивает артикулированность и ясность исполнения. Эта отчетливость достигается благодаря членению действия на отдельные, но взаимосвязанные фазы движения и речи, каждая из которых имеет собственную завершенность.

Таким образом, фраза, произносимая актером, организуется по тем же законам, что и физическое упражнение: она состоит из серии таких «точек», цезур, акцентированных моментов, которые, подобно музыкальным тактам, не разрушают, а выстраивают общий ритмический рисунок. Ритм, понимаемый как строгая временная

организация, становится тем универсальным языком, на котором говорят и тело, и слово, синхронизируя их в едином потоке сценического существования (Мейерхольд, 2022, с. 563). Этот ритмический каркас обеспечивает согласованность всех элементов исполнения, превращая разрозненные жесты и реплики в целостную и динамическую композицию.

Подчинение речи и пластики общему ритмическому строю не только дисциплинирует актера, но и создает для зрителя четкую и легко воспринимаемую структуру спектакля, где каждая деталь занимает свое точно выверенное место. Следовательно, принцип экономии выразительных средств, доведенный до уровня ритмической организации, выступает гарантом художественной ясности и интенсивности воздействия.

Системная природа концепта «слово-движение» требует структурированного представления его составляющих элементов. Каждый элемент характеризуется специфическим способом проявления в биомеханической практике, особой формой связи вербального и кинетического начал, определенной функцией в общей структуре сценического действия. Таблица 1 демонстрирует архитектонику концепта через систематизацию ключевых компонентов.

Таблица 1. *Структурные элементы концепта «слово-движение» в биомеханической системе В. Э. Мейерхольда*

№	Элемент концепта	Характеристика в биомеханике	Связь слова и движения	Функция в системе	Примеры из практики
1.	Намерение (волевой импульс)	Первичный акт сознания «машиниста», предшествующий материальному воплощению	Слово рождается как намерение до звучания; волевое решение инициирует цепь «намерение-равновесие-исполнение»	Обеспечивает примат сознательного начала над телесным материалом; исключает случайность в речевом и двигательном действии	Актер формирует четкое намерение произнести реплику с определенной интонацией до начала артикуляции
2.	Ритм	Строгая временная организация действия; универсальный язык синхронизации тела и слова	Ритм структурирует речевой поток аналогично физическому движению; фраза организуется как серия «опорных станций» (тактов)	Синхронизирует звуковую и пластическую энергию в едином потоке; предотвращает хаотическую аффектацию	Реплика членится на ритмические такты с четкими акцентами, подобно физическому упражнению с цезурами
3.	Экономия выразительных средств	Минимизация количества приемов для выполнения задания; целесообразность каждого элемента	Отбор наиболее точных, «работающих» слов в сопряжении с максимально эффективными жестами	Исключает вербальную избыточность и хаотичную жестикуляцию; обеспечивает художественную ясность	Актер произносит только необходимые слова, каждое из которых имеет четкую опорную станцию – начало и конец
4.	Возбудимость (технически подготовленная)	Результат качества организации психофизического аппарата, а не спонтанная эмоция	Эмоциональная окраска речи – продукт отлаженной работы аппарата, способного к точной реакции на импульсы сознания	Превращает эмоциональную выразительность из причины в следствие безупречной технической работы	Возглас допускается, только когда весь технический материал организован; интонация рассчитывается с математической точностью
5.	Пластико-вокальная координация	Согласованность голосовых и телесных действий на основе общих физических законов	Слово требует такой же энергетической затраты и мышечного участия (диафрагмы, гортани), как и жест	Обеспечивает единство психофизического аппарата; слово становится озвученным жестом	Произнесение реплики синхронизировано с пластическим рисунком; голосовое действие подготавливается телесным напряжением
6.	Пространственная организация	Точное знание своего места на площадке; глазомер в постоянной работе	Слово обретает пространственную направленность и адресность; реплика – звуковой жест к определенному партнеру в определенную точку пространства	Освобождает сознание для контроля над звучанием; обеспечивает своевременность и точность речевых действий	Актер произносит реплику с учетом своего положения в пространстве и расположения партнеров
7.	Стаккато и легато	Дробление материала на элементы (стаккато) на этапе отработки с последующим слиянием в непрерывное целое (легато)	На этапе разбора каждое слово отрабатывается отдельно (стаккато); затем слова сливаются в единый речевой поток (легато)	Обеспечивает переход от аналитической проработки к синтетическому исполнению; формирует техническую базу для свободного владения материалом	Актер сначала произносит каждое слово роли изолированно, затем соединяет их в плавную речевую партитуру
8.	Отказ от иллюстративности	Текст – конструктивная рама для выстраивания технически организованной последовательности действий	Слово не иллюстрируется жестом, а функционирует как равноправный компонент общей партитуры роли	Преодолевает традицию бытового психологизма; превращает слово из литературной категории в исполнительскую	Актер не «разыгрывает» тему текста, а выполняет технические задачи воплощения с осмысленностью каждого элемента
9.	Коллективная согласованность	Реплика «вписана» в общий ритмический и пространственный рисунок; линия направления общего движения обязательна для каждого	Слово становится элементом режиссерской партитуры; звучание и момент произнесения согласованы с действиями всех участников	Интегрирует индивидуальное речевое действие в ансамблевое целое; подчиняет слово коллективной дисциплине	В массовой сцене реплика одного актера точно скоординирована с движениями и репликами других исполнителей
10.	Примат «произнесения» над «говорением»	Сценическое слово отличается от бытовой речи технической организованностью	«Произносить» – осуществлять технически организованное звуковое действие, подчиненное законам театральной выразительности	Маркирует границу между естественным и искусственным; превращает речь в композиционно выстроенную звуковую партитуру	«В жизни люди говорят, на сцене произносят» – каждый элемент имеет свою функцию в общем рисунке роли

Представленная систематизация демонстрирует, что концепт «слово-движение» представляет собой не сумму разрозненных элементов, а целостную систему, где каждый компонент находится в отношениях взаимообусловленности с другими. Фундаментальное единство обеспечивается базовой дихотомией «машиниста» (сознания) и «машины» (тела), пронизывающей все уровни системы: от первичного волевого намерения до финальной коллективной согласованности исполнения. Ритмическая организация выступает как интегрирующий фактор, синхронизирующий вербальные и пластические компоненты в едином временном потоке. Принцип экономии средств и технически подготовленной возбудимости определяет качественные параметры исполнения, преобразуя хаотичную экспрессию в структурно выверенную выразительность. Таким образом, «слово-движение» функционирует как связующее звено между «концентром слова» и «концентром движения», обеспечивая синтез вербальной и пластической модальностей в интегративное целое биомеханической системы. Мейерхольд настаивает: актер не должен «расходовать весь имеющийся запас энергии» (2022, с. 563) – это правило, сформулированное применительно к движению, распространяется и на голос.

Ритмическая организация «слова-движения» непосредственно связана с категорией возбудимости, образуя с ней диалектическое единство, при котором техническая дисциплина не подавляет, а, напротив, делает возможным возникновение интенсивной и контролируемой выразительности. Сводка «Принципы биомеханики» проводит четкую границу между неконтролируемым эмоциональным взрывом, свойственным дилетантскому подходу, и технически подготовленной возбудимостью, являющейся признаком профессионального мастерства. Последняя возникает «в процессе работы как некоторый результат удачного использования хорошо натренированного материала» (Мейерхольд, 2022, с. 562), что указывает на ее вторичный, производный от качества организации телесного аппарата характер.

Эмоция, а следовательно, и эмоциональная окраска речи, не есть нечто спонтанное, изливающееся изнутри; она является продуктом отлаженной работы аппарата, его способности к точной и мощной реакции на управляющие импульсы сознания (Мейерхольд, 2022, с. 555). Доказательством этого служит тезис о возгласе: «Возглас – отметка градуса возбудимости – должен всегда иметь техническую опору. Возглас может быть допущен, только когда всё напряжение, когда весь технический материал организован» (Мейерхольд, 2022, с. 562). Это положение кардинально важно для понимания мейерхольдовской трактовки сценической речи, которая радикально отличается от принципов системы переживания. Актер не «выплакивает» эмоцию, не стремится к ее аутентичному внутреннему переживанию в каждый момент времени, а технически воспроизводит ее внешний знак, ее объективированное выражение. При этом интонация, громкость, тембр голоса, паузы рассчитываются с той же математической точностью, что и положение тела в пространстве, угол сгиба сустава или траектория перемещения. Эмоциональная выразительность становится не причиной, а следствием безупречной технической работы (Мейерхольд, 2022, с. 557). Такой подход позволяет рассматривать «слово-движение» как озвученный жест, обладающий той же степенью отчетливости, формальной завершенности и целесообразности, что и жест пластический. Звучащее слово материально, оно требует такой же энергетической затраты, такого же мышечного участия (диафрагмы, гортани, артикуляционного аппарата) и, следовательно, такой же предварительной тренировки и расчета. Ритм в этом контексте выступает как универсальный регулятор, синхронизирующий звуковую и пластическую энергию, не позволяющий возбудимости перейти в хаотическую аффектацию (Мейерхольд, 2022, с. 564).

Возбудимость в системе Мейерхольда понимается не как хаотичный выплеск, а как высшая форма проявления организованности, когда технически подготовленный психофизический аппарат актера отвечает на импульс сознания максимально интенсивным, но структурно выверенным откликом (Мейерхольд, 2022, с. 562). Слово в этом процессе сценического воплощения является кульминационной точкой, финальным аккордом в цепи «намерение-исполнение», звуковым воплощением достигнутого телесного напряжения.

Одним из центральных теоретических затруднений выступает вопрос об онтологическом статусе «слова-движения» в архитектонике мейерхольдовской системы. Материалы сборника «Лоскуты для костюма Арлекина» содержат противоречивые указания на этот счет. С одной стороны, на странице 30 «слово-движение» фигурирует как часть биомеханики (Мейерхольд, 2022, с. 30), с другой стороны, на странице 34 оно перечисляется как отдельная дисциплина наряду с биомеханикой (Мейерхольд, 2022, с. 34). Данное противоречие не следует рассматривать как простую непоследовательность или небрежность в фиксации, поскольку оно отражает динамичный, лабораторный характер педагогического процесса в ГВЫРМ; напротив, оно указывает на сложную, многоуровневую структуру педагогической системы ГВЫРМ. Ключом к разрешению этой коллизии служит принцип организации по «концентрам». Мейерхольд (2022, с. 33) прямо выделяет «концентр слова» и «концентр движения», при этом «слово-движение» присутствует в обоих как сквозной принцип организации. Это указывает на то, что концепт «слово-движение» функционирует как связующее звено между вербальной и пластической выразительностью, как интегративный элемент, обеспечивающий единство биомеханической системы. «Слово-движение» не является ни чисто вербальной, ни чисто пластической дисциплиной; оно представляет собой пограничную зону, где осуществляется синтез этих двух модальностей выразительности.

Если понимать биомеханику в узком смысле – как тренаж преимущественно пластический, направленный на выработку технических навыков телесной организации, то «слово-движение» действительно выступает как отдельная дисциплина, дополняющая пластический тренинг. Однако если трактовать биомеханику широко – как всеобъемлющий метод организации сценического существования актера, основанный на принципах пантехники, – то «слово-движение» оказывается органическим элементом этой системы, ее неотъемлемой составной частью.

Представляется продуктивным использовать для обозначения статуса «слова-движения» термин «аспект биомеханики» – понятие, фиксирующее не субординацию (как в случае «элемента» или «раздела»), а особый ракурс рассмотрения единого феномена. Биомеханика в аспекте «слова-движения» – это биомеханика, сосредоточенная на проблеме воплощения вербального материала с сохранением всех фундаментальных принципов системы: примата сознания, экономии средств, ритмической организации, тотальной осознанности. Такое понимание статуса «слова-движения» позволяет увидеть, что вопрос о том, является ли «слово-движение» важной для Мейерхольда «зацепкой в вопросе природы творчества актера» (2022, с. 17), получает утвердительный ответ. Именно здесь, в зоне взаимопроникновения слова и движения, проявляется специфика мейерхольдовского подхода к проблеме сценической выразительности. В отличие от Станиславского (2024, с. 192), апеллировавшего к «природе» как духовной, так и физической, Мейерхольд основывается на «пантехнике» – системе «общефизических законов» (2022, с. 18). Это различие в эпистемологических основаниях принципиально: если Станиславский стремится к воссозданию «естественного» человеческого поведения на сцене, то Мейерхольд конструирует искусственную, технически организованную выразительность, где «слово-движение» выступает как одна из форм такой организации.

Отношение к драматическому тексту в биомеханической системе парадоксально сочетает признание его конструктивной роли с отказом от иллюстративного подхода. Сюжет или драматический текст, с одной стороны, признается необходимой основой упражнения или роли, так как «дело игры телом при сюжете значительно облегчается» (Мейерхольд, 2022, с. 562). С другой стороны, Мейерхольд предостерегает от увлечения «разыгрыванием» темы, призывая обращать «строгое внимание на каждый элемент упражнения и осмысленность его» (2022, с. 562). Это означает, что текст не должен быть поводом для иллюстративной жестикуляции или бытового психологизма. Напротив, он является конструктивной рамкой, внутри которой выстраивается выверенная последовательность «математически точных сдвигов» (Мейерхольд, 2022, с. 563) – как пластических, так и интонационных. Актер работает не с образом, порождаемым текстом, а с технической задачей его воплощения. «В голове мы держим не образ, а запас технического материала» (Мейерхольд, 2022, с. 562). Следовательно, слово из литературной категории превращается в категорию исполнительскую, в элемент «запаса приемов», которыми актер технически распоряжается.

Параграф 40, в котором говорится о необходимости на начальном этапе дробить учебный материал на мелкие элементы и исполнять их раздельно (стаккато), поскольку плавность (легато) «явится, когда упражнение выполняется, как непрерывно текущее целое» (Мейерхольд, 2022, с. 564), может быть интерпретирован и как ключ к работе над текстом. На этапе разбора роли каждая реплика, каждое слово отрабатываются отдельно, как изолированный жест (стаккато). Затем, по мере отработки, они сливаются в единый, непрерывно текущий поток сценической речи (легато), где смысловая и эмоциональная выразительность рождается не из натужного «проживания», а из точного сопряжения подготовленных элементов.

Принципиально важным представляется высказывание Мейерхольда: «В жизни люди ходят, на сцене двигаются. В жизни люди говорят, на сцене произносят» (2001, с. 139). Эта формулировка четко маркирует границу между бытовым и сценическим речевым поведением. «Произносить» – это не просто артикулировать слова, но осуществлять технически организованное звуковое действие, подчиненное законам театральной выразительности. Слово на сцене – это не спонтанная речь, а композиционно выстроенная звуковая партитура, каждый элемент которой имеет свою функцию и свое место в общем рисунке роли (Мейерхольд, 2001, с. 138).

Ориентация в пространстве, доведенная до автоматизма, также влияет на речевое поведение. Актер, точно знающий свое место на площадке и свой маршрут, освобождает сознание для контроля над звучанием. Его глазомер, постоянно находящийся в работе (Мейерхольд, 2022, с. 565), обеспечивает не только физическое взаимодействие с партнерами, но и своевременность реплик, их адресность. Слово становится своего рода звуковым жестом, направленным в определенную точку пространства и к определенному партнеру.

Коллективный характер творчества, многократно акцентируемый в сводке «Принципы биомеханики», накладывает свой отпечаток и на функционирование «слова-движения». В массовой сцене или в диалоге реплика одного актера должна быть точно «вписана» в общий ритмический и пространственный рисунок. «Линия направления общего движения обязательна для каждого участника» (Мейерхольд, 2022, с. 563). Это означает, что слово становится элементом режиссерской партитуры, его звучание и момент произнесения согласованы с перемещениями всех участников сцены.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сформулировать вывод о наличии в биомеханической системе Всеволода Мейерхольда целостной, хотя и имплицитной, концепции «слова-движения», которая не получила развернутого терминологического оформления в текстах самого режиссера, однако пронизывает педагогическую практику ГВЫРМ сезона 1921/22 года. Реконструкция данной концепции на основе систематизированных конспектов занятий демонстрирует, что мейерхольдовская биомеханика отнюдь не сводилась к сугубо пластическому тренажу, но предлагала комплексное решение проблемы воплощения драматического текста на сцене.

Концепт «слово-движение» обозначает не механическое соединение вербального и физического, а их глубинный синтез, основанный на общих организационных принципах: примат сознательной организации («машиниста») над материалом («машиной»); требование предельной экономии и точности каждого элемента; подчинение действия и речи единому музыкально-ритмическому строю; трактовка возбудимости как результата

технической оснащенности, а не спонтанного аффекта; понимание сценического творчества как коллективно-организованного процесса с четкой пространственной дисциплиной.

Актер-биомеханик оперирует словом с той же степенью осознанности и технического контроля, что и движением. Слово для него – это действие, обладающее собственной кинетической энергией, временной протяженностью и пространственной направленностью. Оно встроено в общую партитуру роли как равноправный и неотъемлемый компонент. Различие между тем, как «люди говорят» в жизни, и тем, как они «произносят» на сцене, фиксирует принципиальную границу между бытовой речью и технически организованным звуковым действием, подчиненным законам театральной выразительности.

Эпистемологическое основание системы – «общефизические законы пантехники» – принципиально отличается от принципа «природы» Станиславского – как духовной, так и физической. Это различие указывает на расхождение в самих принципах организации и определения элементов актерских систем: если Станиславский апеллирует к воссозданию естественного человеческого поведения, то Мейерхольд конструирует искусственную, технически организованную выразительность, где «слово-движение» выступает как одна из ключевых форм такой организации.

Выявленные принципы «слова-движения» обладают значительным эвристическим потенциалом для современной театральной теории и практики. Они предлагают альтернативу как чисто вербальному, «разговорному» театру, так и бессловесному перформансу, указывая путь к созданию целостного сценического языка, где мысль, звук и жест сливаются в неразрывном единстве. Мейерхольдовская концепция преодолевает традиционную дихотомию психологического и формального подходов, демонстрируя возможность третьего пути – технически организованной выразительности, основанной на тотальной осознанности и ритмической структурированности.

Дальнейшее исследование может быть сосредоточено на нескольких перспективных направлениях. Во-первых, представляется продуктивным сравнительный анализ мейерхольдовской концепции с современными теориями перформанса и телесности в театре, особенно с теориями воплощенного познания и теориями аффекта, разрабатываемыми в рамках исследования эффективности. Во-вторых, актуальной задачей является поиск конкретных методик применения принципов «слова-движения» в современном актерском воспитании, что требует перевода исторических материалов в формат практических упражнений и тренингов. В-третьих, необходимо более детальное изучение того, каким образом концепт «слова-движения» реализовывался в конкретных спектаклях Мейерхольда, что позволило бы проследить путь от педагогической теории к сценической практике.

Наследие Мейерхольда, несмотря на свою историческую удаленность и прерванность традиции вследствие политических репрессий, продолжает оставаться источником продуктивных идей для осмысления фундаментальных проблем театрального искусства. Реконструкция концепта «слово-движение» вносит вклад в более глубокое понимание внутренней логики биомеханической системы, выявляя ее потенциал не только как исторического феномена, но и как живой методологии, способной обогатить современную театральную практику.

Источники | References

1. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайна мастерства актёра. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2003.
2. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л.: Искусство, 1988.
3. Боулт Д. Э. Двигай свое тело! Ипполит Соколов и теория двигательной культуры // Искусство движения. История и современность: материалы научно-практической конференции. М.: Государственный центральный театральный музей, 2002.
4. Волков Н. Д. Мейерхольд: в 2 т. М. – Л.: Искусство, 1929. Т. 1.
5. Выготский Л. С. Психология искусства / общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство, 1968.
6. Гладков А. К. Мейерхольд: в 2 т. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1990. Т. 1.
7. Золотницкий Д. Мейерхольд. Роман с советской властью. М.: Аграф, 1999.
8. Лотман Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). СПб.: Искусство-СПБ, 1998.
9. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / сост. Р. Г. Григорьева. СПб.: Академический проект, 2002.
10. Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918-1919 / сост. О. М. Фельдман. М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2001.
11. Мейерхольд В. Э. Собрание сочинений. М.: Государственный институт искусствознания, 2022.
12. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / коммент. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 2 (1917-1939).
13. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999.
14. Морозова Г. В. Биомеханика: наука и театральный миф // Сценическое движение. 2005. Вып. 100. № 12.
15. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969.
16. Соколов Ип. Театрализация физкультуры // Эрмитаж. 1922. № 7.
17. Станиславский К. С. Работа актера над собой. СПб.: Азбука, 2024.
18. Трубочкин Д., Карпов Н. Биомеханика – историческое наследие или живая школа? // Вопросы театра. 2012. № 1-2.
19. Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М.: Искусство, 1978.

Информация об авторах | Author information

RU

Соловьева Татьяна Аркадьевна[1]
[1] Государственный институт искусствознания, г. Москва

EN

Tatiana Arkadevna Soloveva[1]
[1] The State Institute for Art Studies, Moscow

[1] *ta@dramtim.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 06.10.2025; опубликовано online (published online): 26.11.2025.

Ключевые слова (keywords): В. Мейерхольд; биомеханика; слово-движение; пантехника; актерская техника; V. Meyerhold; biomechanics; word-movement; pantechnics; acting technique.