

N.V. Sharyshova
(Tula, Russia)

SOCIOCULTURAL ASPECTS OF THE EVOLUTION OF GOTH ROCK LYRICS' DISCOURSE

This research uses the critical discourse analysis to study the evolution of lyrics' discourse of the first wave of Goth rock and looks at the signs of Punk rock's discourse influence.

Keywords: discourse, sociolinguistics, Goth rock

Е.С. Шевченко
(Россия, Самара)

ЭВОЛЮЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ДИСКУРСА ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

В статье отмечается экспериментальный характер театрального дискурса Мейерхольда; прослеживается его трансформация от авторской установки на театральную архаику до новейшего метода «биомеханики».

Ключевые слова: театральность, театральный дискурс, Мейерхольд, балаган, ярмарочный театр, метод «биомеханики»

В театральном искусстве Вс. Мейерхольд ощущал себя изобретателем, экспериментатором и сохранял за собой статус театрального лидера и новатора на протяжении сорока лет творческой деятельности. За это время его взгляды на театр претерпели ряд существенных трансформаций.

На раннем этапе творческой деятельности, во второй половине 1900-х – начале 1910-х годов, театральная теория Мейерхольда резонирует с неоромантическими и символистскими теориями, тем не ме-

нее, не сливаясь ни с одной из них и не теряя собственной оригинальности. Программу новейшей драмы и условного театра Вс. Мейерхольд впервые изложил в сборнике «О театре» (1913) и двух «Балаганах», один из которых написан совместно с С. Бонди. Романтические и символистские корни расположенности Мейерхольда к старинному театру и гротеску очевидны; гротеск властвует в его театре – и неподвижном, застывшем, «мистериальном», над которым довлеют Рок и Судьба, и стремительном, динамичном, «балаганном», где распоряжаются непреднамеренность и случайность. *Искусство гротеска* он связывает не со сценическим оформлением (как и в ярмарочном, площадном театре антуражу отводится весьма скромная роль), но с *искусством актёра*. В своих взглядах на театр Вс. Мейерхольд исходит именно из *актёра* как средоточия театрального процесса – процесса преобразования. Он полемизирует с Г.Э.Г. Крэгом, основателем «безмолвного» театра, превратившим актёра в идеального исполнителя воли режиссёра, в «сверхмарионетку». За режиссёром Мейерхольд оставляет знание законов театра, за актёром же – мастерство (владение техникой) и импровизацию. Законы собственного театра, как и актёрскую технику, он выводит из многовековой истории народного театра – балаганной традиции, а именно: древнегреческих ателлан, итальянской *commedia dell' arte* и испанского театра эпохи позднего Возрождения, а также французских ярмарочных театров XII-XVIII веков, располагавшихся на площадях Сен-Жермен и Сен-Лоран в предместьях Парижа. В полемике с поклонником литературных немистерий А.Н. Бенуа театр Вс. Мейерхольда обретает культовую фигуру: это *sabotin* – *странствующий комедиант*, с помощью которого западный театр XVII-XVIII веков достиг небывалого расцвета, впоследствии тем же самым театром незаслуженно забытый; *мим*, *ателлан*, *шут*, *гистрион*, *жонглёр*, *менестрель* – его близкие и дальние родственники. Что для Бенуа лишь «обман» – для Мейерхольда бесценный дар; в его представлении *каботин* – «владелец чудодейственной актерской техники, в которой так нуждается современный театр. Однако Мейерхольд не сводит каботинаж к набору технических

приёмов, которые будущему театру необходимо перенять у площадного театра прошлых эпох. Он понимает *каботинаж* предельно широко и отождествляет с *театральностью*. Театр обязан каботинажу фактом своего рождения: «Начало театра надо искать именно во временах расцветающего каботинажа. Было бы ошибочно думать, что, например, театр в госпитале св. Троицы возник из мистерий. Нет. Он возник из среды уличной мимики при торжественных въездах королей» [Мейерхольд 1968: 213].

Мейерхольд настаивает на строгом разграничении двух областей публичных действий – *театральной* и *мистериальной*. С его точки зрения, именно каботинаж обнаруживает разницу между *театром* и *мистерией* – *искусством* и *священнодействием*. Символистская концепция соборного театра не оказала на Мейерхольда какого-либо существенного влияния, так что и к работам Вяч. Иванова он обращался в поисках не соборности, но репертуара для нового театра. В отличие от символистов, культивировавших древнюю мистерию Элевсиса, мистерию-таинство, мистерию-посвящение, он ориентировался на мистерию Средневековья, связанную с церковной службой (*ministerium*) и, как следствие, назидательную и наглядно-демонстративную. Среди «серьёзных» форм старинного театра именно мистерия, а также родственные ей миракль и моралите привлекали Мейерхольда более всего. Средневековая мистерия не могла обойтись без каботинажа как элемента народности, но, вбирая его в себя в виде фарсов, лацци и интермедий, она отдалялась от амвона церкви и, утрачивая исконные ритуальные смыслы, сближалась с площадью, более напоминая зрелище, нежели таинство. Реконструкция мистерии интересовала Мейерхольда преимущественно в плане выявления в ней *субстрата каботинажа* и овладения *техникой старых комедиантов*. Эту цель Мейерхольд преследовал в постановке по П. Кальдерону «Поклонение Кресту», которая была разыграна в марте 1910-го года в «Башенном театре». Обращался он и к стилизациям современных авторов – самым значительным опытом инсценировок подобного рода стала мистерия А.М. Ремизова «Бесовское действо над неким мужем, а

также прение Живота со Смертью». Более заметное место, чем реконструкция мистерии, в теоретических изысканиях и в режиссёрской практике Мейерхольда занимала реконструкция балагана. В конце 1900-х–начале 1910-х годов в его экспериментальную лабораторию, наряду с мистерией и мираклем, оказались вовлечены такие традиционные формы и жанры площадного театра, как фарс, клоунада, пантомима, *commedia dell'arte*, а также родственные площадному театру фьябы К. Гоцци. Он поставил в «Териоках» и в Студии на Бородинской несколько арлекинад, в числе которых и «Арлекин – продавец палочных ударов», цирковое представление «Уличные фокусники», сцену-пантомиму «Мышеловка» из шекспировского «Гамлета», клоунаду-фарс с предметами «Две корзины» в духе К. Гоцци; в «Доме интермедий» (под маской Доктора Дапертутто) – знаменитую пантомиму «Шарф Коломбины».

По мысли В.Э. Мейерхольда, *каботин* может быть вне театра (подтверждением тому – его союз с мистерией), но нет театра без *каботинажа*. В качестве первичных элементов театра он называет *маску, жест, движение* и *интригу*, основанную на приёмах народной игры. *Театральность* Мейерхольд противопоставляет *литературности*, поскольку *мимизм* и *движение* в театре либо *предшествуют слову*, либо полностью *вытесняют слово*. На территории условного театра каботин вступает в схватку с ритором и выходит из неё победителем, благодаря аргументу более вескому, чем слово, – благодаря движению. Для Мейерхольда обращение к движению и жесту было попыткой избавить современный театр от беллетризма и привить ему «иммунитет театральности», поскольку в условиях сцены *реальное действие, зрелище* обладают неоспоримыми преимуществами перед словами, которые «лишь узоры на канве движений».

Модели театра, выстроенной в начале творческого пути, Мейерхольд остался верен до конца, поскольку видел в ней залог «будущего гиганта – всенародного театра». И в дальнейшем авангардизм его спектаклей, будь то революционный, как в «Мистерии-буфф», или конструктивистский, как в «Великодушном рогоносце», «Учителе

Бубусе» или «Ревизоре», смыкался с театральной архаикой. Однако в 1920-е годы эта модель существенно трансформировалась благодаря разработанному Мейерхольдом понятию «биомеханики».

Кинесика, эвритмия и мимизм, уподобленные древнему искусству *мима, марионетки и маски*, легли в основу разработанного Мейерхольдом в начале 1920-х годов метода «биомеханики», в котором собственные наблюдения сомкнулись с предшествующим опытом футуристического театра. Основным инструментом «биомеханики» Мейерхольд объявляет напоминающее *машину* или *механизм* тело актёра и его динамику в сценическом пространстве. В «биомеханике» актёр ставится в положение человека, постоянно организующего свой материал (тело) при помощи «телесного дренажа»; он держит в уме не образ, а запас находящихся в его распоряжении технических приемов. О новаторстве этого театрального метода исследователь И.М. Сахно пишет следующее: «Невербальная коммуникация в театре В. Мейерхольда превращается в игру знаков, каждому образу тела соответствует своя телесная схема, своя семантика поз, мимических жестов и жестов головы и ног. Человек как “бессловесный сценарий” становится важнейшим составляющим театрального действия, в котором коммуникативный акт – символический знаковый процесс и одновременно яркое зрелище синтетического характера» [Сахно 2008: 656]. Между тем, реализация стратегии движения и жеста в теории и практике авангардного театра Мейерхольда указывала на его связь с кинетической и эвритмической стратегией различных форм фольклорного театра, их наивной «машинерией».

Подводя итоги, отметим, что Вс. Мейерхольду принадлежит одна из ключевых ролей в становлении русского авангардного театра и открытии оригинальной методологии и приёмов, повлиявших на практику мирового театра не только первых десятилетий, но всего XX века.

Библиографический список

1. Мейерхольд В.Э. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1 (1891-1917).
2. Сахно И.М. «Стратография тела» в футуристическом театре // Авангард и Театр 1910-х – 1920-х годов. М., 2008.

E.S. Shevchenko

(Russia, Samara)

EVOLUTION AND TRANSFORMATION OF VSEVOLOD MEYERHOLD'S THEATRICAL DISCOURSE

The paper studies the experimental character of Vsevolod Meyerhold's theatrical discourse. The author traces its transformation from author's theatrical archaic character to the newest method of "biomechanics".

Keywords: theatricality, theatrical discourse, Meyerhold, buffoonery, fair theatre, "biomechanics" method