

Миленька Г. Д.

«БИОМЕХАНІКА» Г. Е. ЛЕССІНГА ЯК ПРОГНОЗУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНИХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ ХХ ст.

У статті розглянуто погляди Г. Е. Лессінга на сценічне мистецтво, зокрема на взаємозалежність психофізичних характеристик у творчості актора.

Ключові слова: мистецтво актора, психофізика, пластика, почуття, фізична дія.

Переважна більшість досліджень теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга в галузі театрального мистецтва сконцентровані головним чином на аналізі його естетичних поглядів на драматургію. Натомість розробка німецьким мислителем естетики акторського мистецтва практично ніколи не ставала предметом спеціального осмислення, хоча і привертала увагу як зарубіжних, так і вітчизняних учених.

Проте, якщо звернутися до основної праці Лессінга з питань мистецтва театру – «Гамбурзької драматургії», – стає зрозумілим, що аналіз засобів сценічної майстерності теоретик визначає для себе як першочергове завдання. Нагальність вивчення питання акторської творчості пояснювалися необхідністю відпрацювання нової сценічної естетики, здатної відображати сучасну картину життя, що було головним викликом принципам Нового часу.

Цей аспект теоретичної спадщини Лессінга містить низку ідей, які лише через століття актуалізуються у потужних режисерських системах ХХ ст., зокрема Л. Курбаса, В. Мейєрхольда, М. Чехова та ін. Одна з них – взаємозалежність фізичної і психічної дії актора – взагалі ставала конструктивною основою у теоретичному обґрунтуванні нових виражальних засобів.

У ХХ столітті жодна з театральних систем не уникала проблеми психофізики в акторському мистецтві, оскільки актор був, є і завжди залишиться основним засобом творення сценічної реальності, а фізична і психічна складові його мистецтва тією чи іншою мірою ставали предметом вивчення як теоретиків, так практиків театру.

Це питання набувало особливої актуалізації у періоди, коли виникала потреба у втіленні нового змісту, що не міг бути розкритий старими засобами виразності. У період кардинальних трансформацій світоглядних орієнтирів театр вимагав нових засобів виразності для їхнього втілення у своїх сценічних моделях. Саме з такими періодами збіглася діяльність таких реформа-

торів театральної сцени, як Е. Г. Крег, К. Станіславський, С. Вахтангов, О. Таїров, А. Арто, Б. Брехт, С. Гротовський, Є. Барба, П. Брук та ін., і, вже згадувані, Л. Курбас, В. Мейєрхольд, М. Чехов.

Не випадково і Г. Е. Лессінг, наділяючи театр важливою місією впровадження ідей Нового часу, вважав першочерговим завданням необхідність оновлення його виражальних можливостей. Необхідно врахувати, що у вирішенні основного питання Просвітництва, яке було пов'язане з новим розумінням мімізису, актор став майже єдиним «виражальним засобом», оскільки театральна практика ХVIII ст. ще не надавала значення таким засобам сценічної виразності, як режисура і сценографія, що наповнювали б «порожній простір» [2] сцени мистецькими формами життя.

Режисерський театр ХХ століття, хоча і суттєво збільшив мистецький арсенал щодо втілення нового змісту, до кола своїх експериментальних пошуків обов'язково включав і оновлення акторських засобів виразності. Кожен з режисерів ішов своїм шляхом, але їх об'єднувало те, що всі вони у вихованні нового актора розпочинали зі з'ясування взаємозалежності психічних і фізичних можливостей актора-людини.

М. Чехов, відпрацьовуючи технічні прийоми для пробудження почуттів актора, звертає увагу на те, що вони «приходять з глибин підсвідомості і не підкоряються насильству» [9, с. 367], в той час, коли фізична дія актора, його жести (як і у будь-якої людини) перебуває у його волі. У зв'язку з цим в основу чеховської системи роботи з актором було покладено алгоритм: жест (фізична дія) → пробудження почуттів («почуття самі прослизнули у ваш жест» [9, с. 367] → відтворення почуттів. Режисер був переконаний, що фізична дія підключає актора до тієї «галузі, де містяться наші емоції» [8, с. 155].

Таким чином, від звичайних жестів, які «говорять про бажання (волю)», і їхньої енергетичної потужності М. Чехов приходив до основно-

го поняття своє теорії – «психологічного жесту». Не випадково у відпрацюванні психологічного жесту він, як і Л. Курбас, перебував під впливом вчення Р. Штейнера про ритм – евритмію. Актор, що засвоїв евристичний жест, завдяки його «досконалості і повноті легше знаходитиме жести психологічні» [9, с. 383]. М. Чехов зазначав: «коли ми підходимо до суто фізичних вправ, ми поступово переходимо у галузь, де містяться наші емоції. Поступово виявиться, що наше тіло є не чим іншим, як втіленням нашої психіки» [8, с. 155].

Сценічна техніка, що розроблена В. Мейерхольдом для реалізації конструктивістських театральних проєктів, передбачала свідоме використання законів біомеханіки. У біомеханіці Мейерхольда поштовхом для виникнення необхідного внутрішнього стану (необхідної емоції) ставав зовнішній рух. Режисер був упевнений, що «шлях до образу і до почуття» потрібно «починати не з переживання, не “з середини”, а зовні – з руху» [7, с. 279].

Визначаючи творчість актора як «творчість пластичних форм у просторі» [6, с. 488], Мейерхольд наполягав, що точно знайдена пластична, зовнішня форма рефлекторно сприятиме («підкаже») збудженню певного почуття і переживання. Фізичні положення і стани, що їх режисер визначає як «точки збудливості» [6, с. 489], на його думку, – єдиний і надійний шлях до виникнення переживань актора.

Біомеханіка була глибоко пов'язана із конструктивістським розумінням театру, сформованим під впливом новітніх культуротворчих пошуків. Саме у цей період – 20-ті роки ХХ ст., формулюючи принципи нового театру, геній української режисури Лесь Курбас констатував: «для минулої епохи характерним було переживання, для нашої епохи – конструювання» [4, с. 69]. У зв'язку з цим обов'язковою вимогою для актора він вважав «техніку жесту» [4, с. 70] і «тривання у певному ритмі». Своєю чергою, «закон ритму» мав виконувати функцію «координації мозкової рефлекторної та м'язової системи», коли «наказ мозку фактурі мусить бути негайно виконаний» [4, с. 249].

У системі роботи Л. Курбаса з актором виникає поняття «механізованої емоції», яке по суті стає для нього методом «...приборкання некерованої акторської рефлексії», що був «дуже корисний для становлення нової театральної школи» [3, с. 196].

У зв'язку з тим, що «матеріалом творчості» [4, с. 45] є тіло актора, особливу увагу Л. Курбас надає техніці виконавців, що має будуватися на розвиткові тіла і вмінні ним володіти. Актор, за Курбасом, повинен «...вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитись володіти ним до повної

досконалості; знайти всі можливості поз і рухів, примусити своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все Божеське і все сатанинське, що тільки є в природі» [4, с. 45].

У ХХ ст. фізична дія і жести актора, що підвладні його вольовому контролю, мали сприяти виникненню певного почуття або образу ідеї, а в окремих авангардних театральних системах (А. Арто, Є. Гротовський, Є. Барба та ін.) пластичні можливості тіла використовували навіть для репродуціювання позасвідомих імпульсів.

Проте ще у ХVIII ст. Лессінг підходить до питання сценічної техніки з урахуванням психофізичних особливостей людини, намагаючись знайти акторські прийоми для відтворення на сцені природної поведінки персонажів. І якщо у наступні століття, як уже підкреслено, жодна з систем акторського мистецтва не обходила проблему взаємозалежності фізичної і психічної складової у роботі актора над образом, то саме Лессінг став першим, хто свідомо їх корелює.

У цьому контексті необхідно зазначити, що з кінця ХVII ст. значне поширення у Німеччині дістали дослідження в галузі медицини, анатомії і фізіології людини. Більшість філософських систем, що формувалися на межі ХVII–ХVIII ст., враховували зв'язок психологічних явищ з природою і, власне, намагалися орієнтувати філософію на пізнання природи. Наприклад, Г. В. Лейбніц розумів під поняттям аперцепція – психічну силу, що визначала цілеспрямованість дій, їхній довільний (на відміну від мимовільного) характер. Принцип нерозривності психічних і фізичних дій Лейбніца було покладено в основу емпіричної психології Вольфа, ідеї якого здобули у ранніх просвітників чималу популярність. Зокрема вчений вважав, що мозкові процеси, що корелюють із уявленнями, породжують м'язові рухи, котрим відповідають бажання і вольові імпульси. Проте Лейбніц у співвідношенні душі і тіла бачив лише окремий випадок взаємозв'язку монад у Всесвіті, натомість Вольф, хоча і вважав себе спадкоємцем Лейбніца, співвідносить психічні і фізичні процеси всередині самої монади.

І хоча у психології цього періоду домінувало прагнення пояснити психічне життя відповідно до законів механіки, важливим моментом у розвитку психології ХVIII ст. стала поява перших концепцій, що пов'язували психіку із культурологічними вимірами.

Показово, що і теоретичне обґрунтування театральної біомеханіки ХХ ст. також спиралося на психологічну концепцію У. Джеймса про первинність фізичної реакції щодо реакції емоційної, рефлексологію В. М. Бехтерева і експерименти І. П. Павлова. Вочевидь і Л. Курбас, і М. Чехов також враховували психологічні та

фізіологічні здобутки науки у своїй художній творчості.

Передбачаючи театральні експерименти ХХ ст., Лессінг у своєму аналізі пластичної побудови сценічного образу звертає увагу на взаємозалежність фізичних і психічних характеристик виконавця. Як відомо, відпрацювання нових підходів відбувалося у боротьбі із театральною традицією класицизму, і, в першу чергу, з її раціональною умовністю. Театральна естетика Лессінга вибудовувалася на паритеті раціонального і чуттєвого начал у мистецтві сцени. Однак раціональний бік акторської творчості, що був основоположним у теорії сценічного мистецтва класицизму, в естетиці Лессінга набуває серйозної трансформації і визначається його вимогою «розумного» і «продуманого» підходу до створення образу.

Актор, що свідомо ставиться до сценічного завдання, це, безперечно, позитивний для Лессінга аспект, але для правдивого наслідування життя цього недостатньо, додає вчений. Поряд із інтелектуальним підходом до створення сценічного образу Лессінг виокремлює вміння актора переживати і відтворювати почуття [5, с. 15]. Таким чином, чуттєва складова, якої не знав театр французького класицизму, розширила межі можливостей мистецтва сцени у відтворенні різних аспектів довколишньої дійсності і правди людських характерів.

Одночасне поєднання усвідомленого розуміння змісту драматургії і його чуттєвого переживання є свідченням комплексного підходу Лессінга до проблеми акторської творчості і стає концептуальним орієнтиром у розробці його теорії сценічного мистецтва.

Якщо певний досвід розумного підходу до створення ролі, хоча і в іншому вимірі, актор міг певною мірою запозичити у попередньої раціоналістичної акторської практики, то відтворення живого почуття на сцені ставало новою вимогою для сучасного актора, і не лише у німецькому театрі.

При цьому варто наголосити на розумінні Лессінгом всієї складності відтворення такого, що не піддається конкретному вимірюванню, чинника, як людські почуття. Філософ вважає, що «почуття взагалі завжди є одним з найбільш суперечливих аспектів у обдаруванні актора» [5, с. 15]. Паритет розуму і почуттів в акторській творчості (рівно як і драматургічній) стає основною вимогою Лессінга і відкриває шлях впровадженню у німецьке сценічне мистецтво реалістичних тенденцій. Проте сценічне відтворення потрібних почуттів актором природно поставило перед Лессінгом проблему розв'язання «технологічного» боку цієї проблеми.

Складність візуалізації нематеріального, що пов'язана із ефемерністю почуттів, з одного бо-

ку, і міра здатності актора до їх зовнішнього прояву, з іншого, – спонукає Лессінга до теоретичних міркувань з цього приводу. Оскільки, як зазначалося вище, це становить найбільш неоднозначний бік акторського таланту, вчений намагається проаналізувати співвідношення внутрішньої емоційної концентрації виконавця і сценічного вираження заданого драматургією почуття. У цьому зв'язку, теоретик виокремлює як почуття, котрі безпосередньо переживає актор під час виконання ролі, так і їх сценічний прояв-трансляцію, що сприймається глядачем кінцевим результатом творчої напруги актора.

«Зовнішній прояв» почуттів – це той наріжний камінь акторської професії, крізь призму якого взагалі визначається рівень майстерності й обдарування актора. Аналізуючи театральну практику свого часу, Лессінг робить такий висновок. Є актори, зазначає він, котрі дійсно переживають потужні почуття, але відтворити їх у сценічному форматі не здатні. В такому випадку глядачу «здаватиметься, ніби їх немає у нього» [5, с. 15]. Водночас глядач може спостерігати їх «там, де їх зовсім немає». Аргументацією Лессінга є те, що «почуття є дещо внутрішнє», але судити про нього можна «лише за зовнішнім проявом» [5, с. 15]. Отже констатація розбіжності внутрішніх переживань виконавця із адекватністю їхнього зовнішнього втілення привносить певний елемент парадоксальності у процес сценічного втілення образу. Але якщо у Д. Дідро парадокс акторської творчості полягав у віртуозній виконавській техніці імітації почуттів, то Лессінг прагне до розв'язання цього протиріччя шляхом розробки технічних прийомів, які б дійсно викликали у актора потрібні почуття і, по суті, першим звертає увагу на необхідність свідомої кореляції психічної і фізичної складової в акторській майстерності.

Констатація парадоксальності симбіозу «переживання-прояв» почуттів підштовхує Лессінга до визначення «зовнішніх ознак» сценічної поведінки актора, «якими супроводжується [...] почуття», і далі – до з'ясування того, «які з цих ознак залежать від нас настільки, що будь-який актор може зобразити їх» незалежно від того, «чи буде він просякнутий почуттям, чи ні» [5, с. 17].

Відтак вчений робить не менш парадоксальний висновок: успіх гарантований не актору, котрий насправді переживає почуття, але не зумів їх пластично оформити, а тому виконавцеві, котрий вмів наслідує зовнішні ознаки почуття. Це пов'язане з тим, що точно знайдені зовнішні ознаки, навіть якщо вони вмів скопійовані, обов'язково спровокують виникнення необхідних почуттів унаслідок законів людської психофізики.

Зміна положення тіла має прямий і безпосередній вплив на виникнення тих чи тих почуттів, продовжує свою думку Лессінг, – «в силу того закону, згідно з яким відомі душевні зміни, що викликають зміни в положенні тіла, із свого боку піддаються впливу цих змін» [5, с. 16]. Не зважаючи на те, що почуття, породжене таким чином, не може бути «позитивним і палким» подібно до тих, «джерело якого криється в душі», але у кінцевому підсумку лише сценічний прояв, а не приховані переживання, дають «можливість надійно судити про внутрішнє почуття» [5, с. 16]. Таким чином, згідно з висновками теоретика, не лише певне почуття підказує актору єдино необхідну сценічну форму для його втілення, а й вдало знайдені пластичні елементи сценічної форми здатні породжувати відповідні почуття.

Реалізація Лессінгового підходу до розуміння специфіки акторської творчості в цьому аспекті відбудеться аж у ХХ столітті, зокрема у розробці теорії біомеханіки В. Е. Мейєрхольда. Можна припустити, що В. Мейєрхольд був знайомий з цією теорією Лессінга, ба більше, можна простежити тотожність визначення суті акторської творчості Лессінгом і Мейєрхольдом: за Лессінгом сценічне мистецтво – це «рух тіл», за Мейєрхольдом – це «творчість пластичних форм» [6, с. 488]. У цьому зв'язку увагу привертає і назва однієї з шести вправ з біомеханіки Мейєрхольда – «ляпас». Здавалося б, «ляпас» не є найхарактернішим жестом серед тисячі людських рухів, проте Лессінг, який присвячує три статті «Гамбурзької драматургії» аналізу цього жесту, і Мейєрхольд приділяють йому неабияку увагу у своїх теоріях.

З метою ілюстрації залежності виникнення почуття від точно знайденої пластичної форми, Лессінг аналізує почуття гніву, до того ж у його крайньому прояві. Як приклад він бере умовного актора, котрий «неправильно розуміє свою роль» і «не може ні достатньо з'ясувати причини цього почуття, ні живо уявити їх собі, щоб привести свою душу у стан гніву» [5, с. 16]. Актор, котрий не здатний до розуміння суті ролі, але вмільний наслідувач талановитих виконавців, які під впливом справжніх почуттів адекватно їх відтворювали, зуміє вправно використати зовнішній малюнок певного почуття. Гнів, констатує Лессінг, у зовнішньому прояві на сцені потребує «поривчастої ходи, тупотіння ногами, грубого тону голосу, то верескливого, то жовчного, руху брів, дрижання губ, скреготня зубів тощо» [5, с. 16]. Унаслідок цього, через «загальні закони почуття» [5, с. 17] «душа його прийде неодмінно у той смутний стан гніву, котрий, із свого боку, подіє на тіло і викличе в ньому ті самі зміни, котрі залежать не від однієї лише волі. Обличчя у нього запалає, очі заблищать, мускули напружаться, –

одним словом, він буде нам здаватися насправді таким, що гнівається, хоча насправді цього немає, та й він ні найменшою мірою і не розуміє, навіщо це потрібно» [5, с. 17]. До того ж суттєвим зауваженням Лессінга є те, що «байдужому і холодному» акторові потрібно використовувати у наслідуванні лише зовнішній малюнок конкретної фізичної дії конкретного почуття, але ніяким чином не пряме копіювання загальної побудови образу.

Майже аналогічний принцип роботи актора над пошуками необхідного стану переживання запропонує і М. Чехов. Досліджуючи співвідношення жесту і волі, видатний актор, режисер і теоретик ХХ століття звертатиме увагу акторів на те, що «захотіти за наказом» неможливо, оскільки «воля не підкоряється» людині, проте актор може «зробити жест і [...] воля буде реагувати на нього». При цьому як приклад він наводить причинно-наслідковий ланцюг послідовності дій героя (дідок) з чеховського оповідання, «котрий спочатку тупнув ногою, потім розсердився» [9, с. 370].

Аналізуючи акторське мистецтво Німеччини свого часу, Лессінг констатує невиразність акторського виконання, відзначаючи «жалюгідний несмак» у розробці пластичної складової сценічної творчості, що вона візуалізує для глядача художній образ. На думку теоретика, це, насамперед, відбувається тому, що актор не розуміє, «коли потрібно робити жести і які» [5, с. 18], через що, зазвичай, у акторів «надто багато жестів», а головне, всі вони є «невиразними».

Зрозуміло, що, як модератор новаторських засад акторської творчості Нового часу, Лессінг не обходить таку його складову, як моральні настанови, і намагається знайти природну форму для її сценічного вираження. Хрестоматійний вислів Лессінга – «театр – школа моральності» – пояснює його інтерес до вміння актора органічно втілювати повчальні сентенції. Невипадково як інший приклад ілюстрації акторської творчості вчений обирає майстерність сценічного втілення моральних умовиводів, підкреслюючи, що «на підставі загальних законів почуття» він «намагався визначити, якими зовнішніми ознаками супроводжується ті почуття, що ними людина може висловлювати моральні сентенції» [5, с. 17].

Взаємозалежність пластичного малюнку і прояву почуття Лессінг пояснює таким чином: коли душа сценічного героя, згідно з драматургічним задумом, перебуває у «бурхливих» положеннях, внутрішня концентрація виконавця на інтелектуальній значущості морального змісту повинна скерувати його пластику, оскільки та підвладна його волі [5, с. 18], і створити візуальну ілюзію спокійної впевненості героя у своїх словах.

Таблиця

	Пластична партитура у німецькій театральній практиці XVIII ст.		Побудова пластичної партитури за Лессінгом	
	Афектовано збуджене	Спокійне	Афектовано збуджене	Спокійне
Положення героя визначене драматургією під час проголошення моральних сентенцій				
Акторське виконання	<i>Пряме ілюстрування:</i> постійно бурхлива; забагато хаотичних рухів і безглуздої жестикуляції	<i>Пряме ілюстрування:</i> невиразна, спокійно-млява, що нівелює акцент важливості повчального-го тексту	<i>Застосування принципу змішування:</i> пластична модуляція, яка демонструє раптовий перехід від збудженого до врівноваженого стану, що підкреслить значущість повчального моменту	<i>Застосування принципу змішування:</i> пластична модуляція від спокійного стану до збудженого; активна, але продумана жестикуляція, що привнесе живе почуття у повчальні монологи

Лессінг вважає, що збуджений стан актора в таких випадках має свідомо «охолодитися до міркування», що дасть змогу «кинути обдуманний погляд на себе або на все довкола». Внаслідок цього всі рухи тіла досягнуть природності, адже будуть скеровані «волею душі», якій вони підвладні. І не лише тон мови набуде спокійної рівності, але і «всі члени тіла» прийдуть «у спокійне положення, виражаючи таким чином внутрішній спокій» [5, с. 18], без якого «розумовий погляд», тобто моральне міркування, неможливий. У такому випадку жестикуляція вже не матиме вигляду безглузких рухів, а набуде природності зовнішнього прояву. Впевненість у ствердженні моралі актор демонструватиме спокійними рухами тіла, що засвідчить їхню змістовну важливість.

Лессінг наводить приклад осмисленого акторського втілення образу умовного героя в момент його переходу від афекту до міркування. Глибина розуміння вченим специфіки психофізичного потенціалу актора у візуалізації сценічного образу вражає, тому його слова наводимо без купюр: «нога, що занесена вперед, зупиняється раптово, руки опускаються, весь стан випрямлюється; пауза... і потім міркування. Людина зупиняється в урочистій безмовності, наче боїться завадити собі слухати себе саму. Міркування завершене... пауза... і оскільки метою міркування було або померти, або розпалити пристрасть, то людина або раптом заспокоюється, або члени її знов поступово починають швидше діяти. Лише обличчя її у хвилини міркувань зберігає ще сліди афекту, в рисах обличчя помітне хвилювання, в очах вогонь, тому що обличчя і очі не так швидко підкоряються нашій волі, як руки і ноги. І потім у цій виразній грі фізіономії, в цьому вогні очей, за спокійного положення всього тіла, ми бачимо те змішування жару із холодом, в котрому – вважається мені – і повинні висловлюватися моральні сентенції у бурхливих положеннях» [5, с. 18].

Спокійні ж положення, за Лессінгом, навпаки, мають розпалити переживання актора до афекту. Розробка пластичного малюнку також повинна здійснюватися шляхом «змішування» почуттів, але з тією різницею, що «та частина дії, котра там була полум'яною, має стати холоднішою, а та що була холодною, тут має бути полум'янішою» [5, с. 18]. З метою досягнення необхідного у такому випадку афекту актор залучить і «ті члени тіла, котрі у його волі». Доречно у таких сценах, на думку Лессінга, буде навіть активна жестикуляція актора, проте, згідно з ефектом змішування і психофізичними законами, «вираз обличчя не так швидко встигатиме за нею», а риси обличчя і вираз очей «зберігатимуть той спокій, з котрого їх хотіли б вивести решта членів тіла» [5, с. 19].

«Принцип змішування» у зовнішньому прояві спокійного положення тіла і «виразної гри фізіономії» актора Лессінг вважає найбільш художньо переконливим для природного вираження змісту моральних сентенцій героя, котрий, за драматургічним текстом, перебуває у бурхливому положенні.

Для побудови мовно-інтонаційної партитури образу Лессінг також запропонував використовувати ефект «змішування», який у межах його концепції передбачав врівноважування стану душі героя, що перебуває у полум'яному положенні під час проголошення моралізаторського тексту, раптовою інтонаційною модуляцією – від бурхливої до спокійної (аналізу цього аспекту буде присвячено окрему статтю).

Задля більшої наочності аргументації запропонуємо порівняльну таблицю.

Лессінгове «змішування» почуттів вочевидь демонструє його діалектичний підхід до питання сценічного втілення образу, хоча більшість дослідників драматургічної творчості Лессінга вважали, що він лише підійшов до розуміння діалектики. Можливо це пов'язане з тим, що питання акторського мистецтва у теоретичних роз-

відках вченого не було предметом окремого дослідження.

Крім того, Лессінг є одним з перших, хто після античних філософів звернувся до аналізу специфіки театру як просторово-часового мистецтва. У зв'язку з цим стає зрозумілим інтерес Лессінга до розташування тіла актора у просторі сцени, і, не перекреслюючи почуттєвих еманцій, він вважає візуалізацію художнього образу чи не найголовнішим у мистецтві сцени.

Механістично-матеріалістичний підхід Лессінга до питань акторської творчості вперше актуалізував питання про необхідність системного відпрацювання сценічної техніки з урахуванням психофізичних особливостей людини. І оскільки специфіка акторського мистецтва, за визначенням німецького філософа і мистецтвознавця Вальтера Беньяміна (1892–1940), і у ХХ ст. полягає у тому, що актор «представляє публіці свою мистецьку майстерність сам, у власній осо-

бі» [1, с. 65], театральні системи ХХ ст., які спираліся на конструктивістсько-матеріалістичний підхід до творення мистецтва, також шукали сакральний механізм впливу на психічну сферу виконавця у сфері фізичної складової людського організму. Зокрема В. Мейерхольд в обґрунтуванні теорії біомеханіки відштовхується від того, що «будь-який психологічний стан обумовлюється певними фізіологічними процесами» [6, с. 489], а Лесь Курбас взагалі визначає актора як «певну фізіологічну одиницю» [4, с. 76].

Як згодом і митці ХХ ст., Лессінг намагався знайти мистецький код «запуску» людської природи актора і зробити його «технологічно» доступним для використання кожним (навіть не талановитим) актором у створенні художнього образу. Таким чином, ще у середині ХVIII ст. відбувається кореляція таких складових акторської творчості, як психіка і фізіологія виконавця – одного з основних засобів виразності театру.

Література

1. Беньямін В. Вибране / В. Беньямін ; пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. – Львів : Літопис, 2002. – 214 с.
2. Брук П. Пустое пространство / П. Брук. – М. : Прогресс. – 237 с.
3. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – К. : Факт, 1998. – С. 469.
4. Курбас Лесь. Філософія театру / Л. Курбас ; упорядник М. Лабінський. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.
5. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия / Г. Э. Лессинг. – М. ; Л. : Академия, 1936. – 455 с.
6. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы (Актер будущего и биомеханика) / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – 643 с.
7. Рудницкий К. Мейерхольд / К. Рудницкий. – М. : Искусство, 1981. – 423 с. – (Серия жизнь в искусстве).
8. Чехов М. Литературное наследие / М. Чехов : в 2 т. – М. : Искусство, 1986. – Т. 2 (Об искусстве актера). – 559 с.
9. Чехов М. Путь актера. Жизнь и встречи / М. Чехов. – М. : АСТ ; Хранитель, 2007. – 554 с.

G. Mylen'ka

“BIOMECHANICS” OF G. LESSING AS FORECASTING THEATRE EXPERIMENT OF THE TWENTIETH CENTURY

H. Lessing views on performing arts, in particular the interdependence of mental and physical characteristics of the creative actor.

Keywords: art actor, psychophysics, plastic, feelings, physical action.

Матеріал надійшов 25.10.2012