**Кузина Е.Е. Сакаев И. Р.**

**Апология биомеханики**

Опубликовано в Петербургcком театральном журнале. № 2 (56). 2009. С. 51-57.

Новое - иногда хорошо забытое старое

**А- Практикующий Теоретик.**

**Я- Теоретизирующий Практик**

А: Биомеханика Мейерхольда с ее конструктивисткой эстетикой сегодня устарела и может представлять интерес лишь для историков театра, но не для практиков.

Я: Да, действительно, биомеханика как система тренажа актера оформилась и получила свое название в начале 20-х годов ХХ века[3], и как техника актерской игры была блестяще воплощена в спектакле Мейерхольда «Великодушный рогоносец» и последующих.

В первую очередь, надо разделить биомеханику как тренаж и «биомеханическую систему игры», связанную с определенным стилем постановок. Они, безусловно, взаимосвязаны: биомеханический тренинг, по мысли его создателя, должен был подготовить актера к игре в «биомеханической системе». Однако, и после того, как Мейерхольд ушел от конструктивизма в спектаклях, актеры его театра продолжали заниматься биомеханическим тренингом и играть по биомеханической системе, что говорит в его пользу.

А: Возможно, но она была полезна исключительно для актеров, работающих под руководством режиссера Мейерхольда, в его театре.

Я: Ваше мнение - одно из распространенных предубеждений относительно биомеханики. История опровергает этот факт: известно, что мейерхольдовские актеры (И. Ильинский, М. Жаров, Г. Мартинсон, Э. Гарин, М. Бабанова, Я. Свердлин, Н. Охлопков) после закрытия ГосТИМа долго и плодотворно работали в других театрах, исповедующих психологический реализм, и в кино, оставаясь всегда узнаваемо «биомеханичными». Они не только демонстрировали умение создавать выразительный внешний рисунок роли, но они могли «спрятать его под кожей», будучи легкими и пластичными и в эстетике психологического реализма. Как не вспомнить образ Акима-Ильинского в спектакле Малого театра «Власть тьмы». Каждое его движение – самое минимальное – выполнялось согласно принципам биомеханики, было наполнено смыслами, вложенными сознательно. Скупой внешний рисунок диктовал актеру отобранность жестов и точный расчет того, какое воздействие на зрителя оно окажет. Это и есть мейерхольдовский принцип «шпигеля» - «внутреннего зеркала» в действии.

А: Допустим, но это в прошлом. А современному актеру биомеханика, созданная Мейерхольдом как система тренажа, не просто не нужна, а даже вредна, занятия подобного рода упражнениями, где движения необходимо заучивать, чтобы затем точно воспроизводить, загоняют артиста в телесные «штампы».

Я: Вы хотите поговорить о тренаже? Пожалуйста. С моей точки зрения, современному актеру он не просто нужен, но совершенно необходим: биомеханические этюды не только не загоняют его во всевозможные штампы и клише, но, напротив, освобождают его и …

А: Но где же освобождение?! Я видел документальную кинохронику с упражнениями, внимательно рассматривал фотографии с биомеханическими этюдами, изучал описание упражнений, знакомился с воспоминаниями – это все мертвые схемы, ничего не дающие живой душе артиста.

Я: Если подробно изучить на практике основные биомеханические этюды, то можно не только получить представление о законах управления движением на сцене, использования актерского «материала» в игре, накоплении «запаса технических средств»[4] и т.д., но и обнаружить другие пласты информации: например, механизм возникновения энергии. Н.А. Бернштейн, создатель научной биомеханики, доказал гениальность прозрений Мастера (обратим внимание на то, что тренинг Мейерхольда получил свое название известную нам форму к 1921 году, а первый труд Н.А.Бернштейна «Общая биомеханика» был опубликован в 1926).

Согласно теории Н.А.Бернштейна, первичный уровень активности человеческого организма[5] возникает благодаря двум процессам: изменению баланса тела и скручиванию позвоночника. А начало биомеханического тренинга - работа с палкой требует при каждом движении изменения баланса всего тела. Это самый первый шаг для рождения энергии внутри организма. Следующий шаг – скручивание позвоночника.

А: Это общие слова. Давайте конкретнее.

Я: На подробный анализ любого этюда уйдет немало времени, поэтому давайте остановимся на подготовительном движении, которое Мейерхольд назвал «дактиль». Уже в этом начальном движении в любом биомеханическом этюде работают оба механизма рождения энергии в теле.

В книге «Мейерхольд, Эйзенштейн и биомеханика: актерский тренинг в революционной России» американских исследователей Мэла Гордона и Альмы Лоу мы находим подробное описание «дактиля» (приходится сожалеть, что столь ценные для практиков материалы полностью до сих пор не опубликованы на русском). Целями этого упражнения они считают: «во-первых, фокусирование внимания исполнителя, во-вторых, баланс – установление координации тела в пространстве и связи с другими участниками перед исполнением упражнения»[6]. Добавим, что дактиль еще и трехдольный стихотворный размер, состоящий из одного ударного (долгого) и двух безударных (коротких) слогов. Поэтому можно смело утверждать, что дактиль также должен задавать ритм всего последующего упражнения. Получается, что «дактиль»- это своего рода «встряска» и одновременно «генеральная проверка» всего организма перед выполнением этюда.

«Дактиль выполняется следующим образом:

Актер стоит в позиции полного мышечного расслабления, стопы параллельны и слегка расставлены (эта поза – реминисценция боксерской стойки). Колени слегка согнуты, руки свободно висят по бокам.

По сигналу актер стремительно поднимает руки вверх, его тело следует за движением рук, и вес тела переносится на переднюю часть стопы. Ладони смотрят друг на друга на уровне лба.

Руки стремительно и резко падают и делают два коротких хлопка (на уровне груди или живота). Кисти мгновенно смещаются за спину через секунду после хлопка.

Резкое движение рук перемещает корпус актера вперед и вниз так, чтобы энергия хлынула в икры и стопы. Актер готов к исполнению упражнения»[7].

Положение, в котором оказывается тело актера, на рабочем языке называется «скрут», оно наполняет энергией не только стопы и икры актера, но – и в первую очередь – его скрученный позвоночник.

А: Но все-таки, в отличие от системы Станиславского, биомеханика – это не система воспитания актера. Это всего лишь физический тренинг, который...

Я: Вульгарное упрощение! Кстати, весьма распространенное среди тех, кто поверхностно знаком с теорией и практикой Мастера. Создавая биомеханику как актерскую систему, Мейерхольд хорошо знал, что он ищет – технику актера небытового театра, базовые принципы которой он сформулировал в своей книге «О театре» (1912) и затем развивал в своих многочисленных выступлениях и статьях (нам остается только сожалеть, что его жизнь была насильственно прервана, и, в отличие от Станиславского, ему не было дано времени для того, чтобы осмыслить и описать в фундаментальных трудах свой уникальный опыт исканий в театре).

Любая стройная актерская система основывается на построении связей определенного типа: «актер - образ», «актер - партнер», «актер – пространство», «актер - зритель» и т.п. Биомеханика как тренаж, естественно, должна была готовить актера к игре в условном (небытовом) театре, т.е. способствовать освоению языка выразительности этой театральной системы. Такое обучение подобно изучению любого языка (обучению грамоте): сначала ты пишешь палочки и крючочки - в биомеханике это элементы движений, которые должны быть детально изучены (по Мейерхольду, структурными элементами любого выразительного движения является «триада»: отказ – действие – фиксация[8] или намерение – осуществление -реакция); затем идут буквы (морфемы сценического языка) – это позиции тела в пространстве (ракурсы); затем – комбинации движений, имеющие свою логику – это слова, фразы, простые предложения. Биомеханический этюд можно назвать сценическим текстом. Есть в биомеханике и знаки препинания. Что такое «дактиль», с которого начинается и заканчивается каждый этюд- текст, как не «кавычки»?

Есть и свои правила орфографии и пунктуации, которые Мейерхольд назвал «принципами биомеханики», старательно записанные его учениками М. Кореневым и С.Эйзенштейном.

А: Хорошо, но, по-моему, этот язык выразительности устарел с его чистописанием. Не говорим же мы сегодня на старославянском. А театр, как известно, – всегда искусство сегодняшнего дня.

Я: Конечно, мы не говорим на старославянском, но звуки остались те же, как и базовые правила грамматики..

В течение многих лет Мейерхольд изучал формы не только театрального, но и изобразительного искусства, исследовал их и отбирал для своих биомеханических этюдов- упражнений все ценное для актера, что он находил в различных исполнительских техниках: в цирке и Пекинской опере, и японских театрах Но и Кабуки; в комедии дель арте и даже боксе.

 Во всех этих формах он искал общее – простейшее, сущностное, что делает их универсальными для подготовки актера. При отборе движений критерием он выбрал «закон экономии энергии», суть которого в достижении наибольшей выразительности при наименьших затратах энергии. Минимальная единица актерского действия – движение. Это и породило представление о биомеханике как о физическом – исключительно физическом – тренинге.

А: Если говорить о физическом тренинге актера, то сегодня разработаны куда более эффективные методики: системы Дэкру или Лабана, Гротовского, в конце концов. Разучивание пяти сохранившихся этюдов и нескольких несложных сцендвиженческих комбинаций типа «Прыжка на спину» или упражнения «Всадники» не потребует от современного актера ни особых затрат времени, ни сверхусилий. На первом этапе их изучения они требует концентрации внимания на точном выполнении всех движений, но затем это становится скучно и бессмысленно повторять.

Я: Это тот случай, когда за деревьями не видят леса. Является ли биомеханика просто физическим тренингом? Может, если посмотреть внимательнее, то в этих упражнениях можно обнаружить нечто более ценное, чем методику физической тренировки актера.

А: Что же?

Я: Позвольте мне продолжить рассуждение о типе связей внутри театральной системы.

Способы соединения букв в слоги и предложения прочерчены Мейерхольдом в рукописи 1922 года как связи, определяющие сферу биомеханики: «человек – движение, человек- слово, человек – слово – движение, человек- человек, человек – предмет в его руках, человек – элементы среды, человек – пространство, человек- время, человек - коллектив (масса)»[9]. Каждая из этих связей отдельно исследовалась актерами в биомеханических упражнениях и через опыт тела «присваивалась», становясь неотъемлемой частью художественного сознания.

 Наиболее элементарный уровень «человек - движение». В биомеханике Мейерхольда движение первично: и действие как психофизический акт, и эмоция, и слово рождается из движения. Мейерхольд же ставил перед собой задачи воспитания актера- художника, сознательного творца на сцене, способного управлять аппаратом своих выразительных средств. Актер, по мысли Мейерхольда, должен иметь «умное тело», то есть «каждую минуту анализировать свои движения (в лаборатории при предварительной работе он тяжелодум), а затем на основании своего анализа, он с каждой минутой, с каждой репетицией делается легче, его мыслительный аппарат делается все подвижнее»[10]. В данном высказывании ясно прослеживается мысль о развитии через телесный аппарат интеллекта актера.

«Человек – предмет в его руках». В биомеханике это работа с палкой, в первую очередь, но актеры Мейерхольда работали с мячами, и с плащом и тростью и т.п. Мастер требовал виртуозного владения предметом, игры с ним. Ценность работы с палкой в наличии постоянной «обратной связи» – отвлекся и тут же получил палкой. Палка – отличный учитель. В искусстве владения предметом можно самостоятельно совершенствоваться до бесконечности, изобретая все новые и новые упражнения для себя, делая собственные «открытия».

Но это видимая часть айсберга биомеханики, а существует и нечто скрытое. Палка в биомеханической системе становится предметом игры (Лотману принадлежит мысль о том, что в психологическом театре предмет обыгрывается, а условном с ним играют). С первых шагов обучения мастерству актер постигает основной закон театра не-бытового (в современной терминологии игрового) – закон дистанции. Между актером и предметом игры (в данном случае палкой) всегда существует дистанция. На следующих этапах обучения таким предметом может стать и образ, с которым тоже можно играть, дистанцируясь (т.е. не идентифицируя себя с персонажем), и текст, и само пространство театра – можно играть «в коробке» , а можно выходить в зал, чтобы вступить в прямой контакт со зрителем (как это делал, например, Вестник в «Зорях», чтобы сообщить сводки с фронта[11]).

Сложная связь «актер-образ» в спектаклях Мейерхольда строилась подобно игре с предметом - на игре с дистанциями между актером и персонажем. Актер не стремился к перевоплощению, т.е. к слиянию, с образом (идентификации), а, напротив, играл с ним как с маской, позволяя себе выходы из образа, показывая образ в самых разных ракурсах и неожиданных трансформациях, парадоксальных сочетаниях, сложно сочетая образ с собственной индивидуальностью, в результате чего и возникало «своего рода переживание отношения к образу»[12] (то, что позже Брехт назвал «отчуждением»).

Благодаря такому подходу возникало «двойственное отношение ко всему происходящему на сцене»: актер реагировал то от себя, то от образа. Такое двуплановое существование свойственно игровым структурам.

А: Вы уверены, что начинающий актер способен понять такие сложные законы игры и самое главное применить их в своей работе?

Я: Неважно, доходит это до осознания на первых порах или нет. Ценность тренинга в том, что знание получаемое таким образом впитывается телом актера, становясь тем, что называется «молчаливое знание»[13], т.е. тем, что «человек знает, не зная (не осознавая) этого».

А: А как это знание приобретается, ну, предположим в работе с пространством?

Я: В биомеханике все движения – от самых простых до сложнейших групповых перемещений - определенным образом соотнесены с конкретным пространством, что приучает актера, с одной стороны, быть мобилизованным, с другой, изменять внутреннюю среду в соответствии с данным пространством: меняется пространство, меняешься и ты. Я называю это «инстинкт пространства» (к сожалению, это природное свойство подавлено в цивилизованном человеке). Очень точно подметил Эйзенштейн: «Система М(ейерхольда) – актеры не должны заучивать роль, а запоминать по «memoria loci» - запоминание с местом, с положением своего тела в определенном пространстве и времени»[14].

А: Но Вы ни слова не сказали о живой эмоции, ради которой зритель приходит в театр.

Я: Из умения владеть своим телом и возникает, по мысли создателя биомеханики, умение владеть своим психическим аппаратом. Эмоции рождаются рефлекторно в ответ на движение (согласно известной формуле У. Джеймса: «я побежал и испугался»). Или как это лаконично записано Эйзенштейном: «От движения – к словам. Эмоция – из рефлексов»[15]

 Например, в этюде «Бросок камня» эмоциональный возглас «Попал!» вырывается в кульминационный момент вместе с резким движением всего тела, сконцентрированным на выбрасывании руки.

При таком способе провоцирования эмоции «от внешнего к внутреннему» важнейшей способностью актера становится «рефлекторная возбудимость»[16].

А: И вообще об этом камне возникает много вопросов: какого он должен быть размера, веса, формы, ощущает ли человек его поднимающий холод при соприкосновении?

Я: Вы будете потрясены: но это НЕ ВАЖНО. Речь идет не о конкретном камне: это идея камня, это камень камней.

А: Известно, что Мейерхольд считал, что режиссер должен на собственной шкуре испытать прелести актерской профессии. Чем может быть полезна биомеханика современному режиссеру?

Я: Поговорим о том, какую информацию может извлечь из текстов «классических» биомеханических этюдов режиссер?

Первое и самое важное – их сюжет базируется не на логике бытового (в терминологии Мейерхольда «натуралистического» театра) , а в законах театра условного или игрового. Поэтому в них отсутствует привычная бытовая логика, цепь событий, обусловленных причинно- следственными связями. Здесь всё подчинено законам парадоксальной композиции, где «в целях большего овладения вниманием аудитории для достижения поставленного себе задачей эффекта… прибегают иногда к смещению или полному обращению композиции; так традиционно комическое положение излагают в трагической плоскости и наоборот, или перемещают общепринятые представления о критерии драматической перспективы"[17]. Мы ее поймем, если проанализируем сюжеты «классических этюдов».

В этюде «Выстрел из лука», к примеру, сначала человек поднимает лук и готовится выстрелить, и только потом находит цель.

А: Абсурдная логика.

Я: А если игровая? Как у ребенка: он сначала находит предмет для игры, а затем находит ему применение, подчиняясь диктату воображения. Это взрослая обыденная логика: когда есть задача, цель, тогда и ищутся способы и орудия для ее достижения. А в этих этюдах господствует игра и ее законы. Поэтому самыми интересными (читай: захватывающими зрителя) оказываются «обманные ходы»: например, после «подготовки к бегу» - остаться на месте, перед тем, как двинуться вперед, сделать движение назад – отказ, а после удара кинжалом легко вскочить .

Таким образом, Мейерхольд дает целостную систему пошагового обучения актера – извините за каламбур - от А до Я. Она не придумана, она вскрывает объективно существующие законы игрового театра (история которого насчитывает десятилетия) и обучает его с первых шагов особому – не-бытовому существованию человека на сцене.

А: Кра-а-а сиво звучит, но все это не имеет никакого отношения к реальной работе над спектаклем, ролью, это лишь путь «самосовершенствования».

Я: Я не буду с вами спорить, но мой опыт говорит об обратном. Я в своей практике использовал биомеханические этюды для того, чтобы «открыть» тексты Шекспира. Мы со студентом из Англии, освоив этюды телом, сделали композицию по «Макбету». В этой работе нас поразило более всего, что структура биомеханического этюда совпадает со структурой шекспировских монологов и диалогов. Таким образом выходит что этюды построены по законам хорошей драматургии. Текст Шекспира (произносимый на английском - это важно) как бы вступает в резонанс с движениями всего тела. Текст и движения синхронны, но движения не иллюстрируют слова. Заданные условные телесные формы, помогают актеру, с одной стороны, без лишних объяснений вскрыть глубинные смысловые пласты, закодированные не только в значениях слов, но и в звуковой форме шекспировского текста, с другой, его тело занято - значит, он освобожден для чувствований. Подчеркнем, что это не уровень эмоций, а, скажем так, уровень древней памяти, коллективного бессознательного, древней энергии.

Для нас это был эксперимент, но далее, вы можете работать и над спектаклем, спрятав биомеханические движения «под кожу», а можете сохранить как форму, стиль.

А: Все-таки наконец, ответьте мне, где можно театральному практику, пожелавшему сегодня использовать биомеханику в своей профессиональной работе. Где найти образцы или хотя бы примеры того как она применяется и воздействует.

 Я: За ответом далеко ходить не надо и если речь идет о применении законов биомеханики в современном театре можно сослаться на зарубежные образцы: Ежи Гротовского[18], использовавшего в своих великих спектаклях и мейерхольдовские законы движения и принципы монтажа Эйзенштейна, Эудженио Барбу, откровенно признающего себя последователем Мейерхольда[19], Роберта Уилсона, который в одном из интервью говорит, что изучал советский конструктивизм 20-х годов, ставший частью не только его эстетики, но и несомненно повлиял на формирование исполнительской техники актеров занятых в его представлениях; спектакли Дойчес театра- «Фауст. Первая часть» и «Крысы» в постановке Михаэля Тальхаймера. Актеры театра Шаубюне (Берлин, Германия), в рамках фестиваля «Балтийский Дом» показавшие спектакль «Смерть коммивояжера» А. Миллера (режиссер Люк Персиваль), в приватном общении делились своими воспоминаниями о занятиях биомеханикой и для меня совершенно очевидно что острая пластическая форма существования их персонажей продиктована именно правилами биомеханики. Наконец режиссёр открыто заявляющий о значении биомеханики в современном театре это Томас Остермайер, позвольте процитировать фрагмент из его высказывания на данную тему: «Как во времена Мейерхольда так и сейчас (сейчас даже более чем тогда) в обществе еще жива вера в то что все проблемы происходят из психологических проблем и могут быть решены только с помощью психоанализа. Вера в это наносит огромный вред молодым актерам. В школах где их обучают драматическому искусству их заставляют поверить что ключ к профессии заключается в том что бы находить чувства (волнения) в своем подсознании. Но молодым актерам не дают ни каких средств которые позволяют эти чувства (волнения) показать. В следствии этого мы видим актеров которые находясь на сцене кричат желая достигнуть подлинного чувства при этом ни как это чувство не показывая. Потому-то на сцене в их игре пропадает музыка, смысл и ритм, но эти актеры убеждены что по «настоящему» выражают свои чувства и при этом могут полностью «забыть» о публике наполняющей театр и к которой на самом-то деле надо обращаться и которую надо заинтересовать.В итоге после нескольких лет работы таким истеричным методом молодой артист или трогается умом или начинает искать способ (систему) позволяющий ему выразить себя как артиста. То есть если у молодого актера есть например гнев то он ищет средство как этот гнев выражать. И у Мейерхольда можно научиться тому, как это сделать на самом деле чувства гнева не испытывая... »20

Но и на Руси не перевелись еще добры молодцы - биомеханизаторы.

Пример первый - спектакль «Эдип-царь» поставленный на сцене ЦИМа в2003г. Алексеем Левинским - одним из немногих носителей знания, полученного из рук в руки от ученика Мейерхольда- Н. Кустова, считающегося наиболее аутентичным интерпретатором системы Мастера. Спектакль этот, выпущенный под видом учебной работы, тем не менее, помимо чисто педагогических целей обучения выразительному движению, можно рассматривать как опыт любопытной биомеханической транскрипции (перевода) литературного текста в сценический. Например, монолог Эдипа об убийстве произносился исполнителем в статичной позе с точным соблюдением ритма и размера, но максимально безэмоционально, с «маской нуля» на лице, а основным средством выражения в данном случае, служила тень актера, а также ракурсы и позиции, в которых оказывались его партнёры во время работы с предметом. Текст при этом накладывался на экспрессивно исполненяемый этюд «Удар кинжалом».И эмоция возникала в зрителе от парадоксального соединения красоты, с которой это убийство было обставлено, и выразительного (но отнюдь не натуралистического) движения, вызывающего животный страх.

А: Этот пример не показатель. Это работа для весьма узкого круга специалистов, ценителей, которым была интересна биомеханика сама по себе. А как эта техника может работать вне исследовательских задач, в спектакле, который сделан для нынешней публики, весьма далекой от всякого рода стилевых тонкостей сценического языка?

Я: Есть примеры, на которые могу сослаться в качестве подтверждения того как биомеханика может и работает в спектакле, адресованном молодежи. Например, спектакль по мотивам романа Д. Киза «Цветы для Чарли» (Александринский театр, малая сцена 2007 г ). В нем биомеханика применялась с конкретной целью: постановщику необходимо было, не уводя героя со сцены, не производя внешних изменений в облике, показать, как воспоминания болезненных моментов своей жизни он воспринимает сейчас. Это решалось как биомеханическое действо через стилизацию и игру телесных ракурсов. Контраст реалистического существования актеров в сценах жизни и биомеханического в видениях, воспоминаниях и снах подчеркивает переход в инобытие.

В период репетиций спектакля (я знаю это абсолютно точно поскольку лично знаком с режиссёром)

биомеханический тренинг проводился с артистами регулярно и особенно с исполнителем главной роли .

Во время тренинга отрабатывались 3 этюда - «бросок камня», «выстрел из лука», «пощёчина», последний этюд в сокращенном варианте и вошел в спектакль . Так в эпизоде «гипноз» главный герой находясь в измененном состоянии сознания наблюдает один из самых страшных моментов своего детства, но воспринимает его как причудливый «балет», где особую пластику персонажей диктует форма и ритм биомеханического этюда «пощечина».

В течении же всего спектакля пластическая партитура действий каждого персонажа развивается изменяясь в соответствии с законами биомеханики, где максимальная выразительность и эмоциональное наполнение достигается не за счет «накачивания нутра», а через изменение телесного ракурса. При этом внутренняя энергия актера сохраняется для так называемых «эмоциональных прорывов» после которых он снова оказывается защищен « панцирем» пластической партитуры и под этой защитой может снова накопить энергию до следующего «прорыва», более того эта внутренняя энергия возникает именно от внешнего точно отобранного и в соответствии с законами биомеханики выполненного движения.

Таким образом и в «Царе-Эдипе», где биомеханика была целью и «биомеханичность» намеренно акцентировалась, и в «Цветах для Чарли», где она является средством и всячески маскируется, функция ее заключается в создании условий для возникновения на сцене иной, отличной от обыденной параллельной реальности . Приведенные примеры использования биомеханики как для сценического «открытия» текста, так и для создания иной реальности – лишь подтверждают широту ее возможностей, силу воздействия на зрителей, театральную подлинность и необходимость для современной драматической сцены.

И в «Эдипе», где биомеханика была целью и «биомеханичность» акцентировалась, и в «Цветах для Чарли», где она становилась средством и всячески маскировалась, ее функцией было создание условий для возникновения на сцене иной, отличной от обыденной параллельной реальности. Приведенные примеры использования биомеханики для «открытия» текста, для создания иной реальности – лишь подтверждает широту возможностей биомеханики и силу воздействия на зрителей, ее театральную подлинность. А: Да. Но…

Я: Чтобы рассеять все «но», надо, как говорят актеры, «проверить ногами» - начать заниматься, а не теоретизировать, глядя, как другие проходят через «костоломом» - так назвал биомеханику Эйзенштейн. А он-то в этом разбирался.

[1] Аполо́гия (греч. ἀπολογία) –речь или сочинение, текст, направленный на защиту чего или кого-либо. Предполагается, что объект апологии подвергается внешним нападкам.

[2] Биомеханика (от греч. Bios – жизнь и mechanike- построение машины) – раздел физиологии, наука, изучающая механические свойства живых тканей, органов и организма в целом, а также происходящие в них механические явления (при движениях, дыхании и т.д.). Театральная биомеханика – система подготовки актера. «Биомеханика стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения игры актера». (В. Э. Мейерхольд.)

[3] Термин «биомеханика» в России употреблял Петр Лесгафт уже в начале 1910-х в своих публикациях по курсу физического образования. Мейерхольд, по версии американских исследователей Алмы Лоу и Мэла Гордона, начал использовать слово «биомеханика» при разработке научно-обоснованного тренинга сценического движения в начале 20- х годов. Впервые термин «биомеханика» в связи с Мейерхольдом появляется в информационной статье без подписи в «Вестнике театра» от 27 января 1921 г . Мейерхольдом термин употребляется в статье от 5 апреля 1921 года, написанной в соавторстве с Валерием Бебутовым, Константином Державиным «Театральные листки 1. Драматургия и культура театра» (Мейерхольд В.Э. СТАТЬИ, ПИСЬМА, РЕЧИ, БЕСЕДЫ. Часть вторая.- С. 28). В это время он тесно сотрудничал с Алексеем Гастевым, русским «тэйлористом», основателем Центрального Института Труда (ЦИТ), предложившим этот термин. Гастев в 1922 году, в ЦИТ в качестве руководителя Биомеханической Лаборатории пригласил Николая Бернштейна, разработавшего научную теорию биомеханики.

Однако, еще в программе 1918 года, написанной Мейерхольдом и Леонидом Вивьеном для Школы актерского мастерства (ШАМ), был предмет Биомеханика, который вел профессор В.К.Петров, См.: Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918-1919. Составитель О.М. Фельдман. Москва: О.Г.И., 2001, Law, Alma H., Gordon, Mel. Meyerhold, Eisenstein and biomechаnics: actor training in revolutionary Russia – McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North California, and London. 1996. –p. 40-41

[4] Мейерхольд В.Э. Биомеханика. Курс 1921/22 гг. // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 770, л .64

[5] Уровень тонуса (тонус - длительное стойкое возбуждение нервных центров и мышечной ткани, не сопровождающееся утомлением), обозначенный Бернштейном как «уровень А», - фундамент любых движений, «фон фонов»; «Уровень А» также задействован в поведении туловища и шеи, держащей голову; здесь преобладают плавные, упругие, выносливые движения – это приспособительное, подвижное поддерживание, сочетающее движение с равновесием, то есть статику с динамикой – поэтому оно названо статикокинетикой. Это не столько движения, сколько неторопливые смены различных значений длинны мышечных клеток, способной оставаться неопределенно долго в каждой из них.

Импульсы «уровня А» обеспечивают скелетным мышцам не только тонус и тонические сокращения. Они могут управлять возбудимостью как спинно- мозговых пусковых клеток, так и прикрепленным к ним мионов (функциональных единиц мышечной ткани).

Действия уровня А (тонуса) – почти полностью непроизвольны и не фиксируются сознанием. Они создают пред-настройку. – см.: Берштейн Н.А. Биомеханика и физиология движений: Избранные психологические труды /под ред. В.П. Зинченко. – М.: Издательство Московского психолого- социального института; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2004. – с.60-100

[6] Law, Alma H., Gordon, Mel. Meyerhold, Eisenstein and biomechаnics: actor training in revolutionary Russia – McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North California, and London. 1996 – Р. 103

[7] Там же

[8] Заметим, что Мейерхольд постоянно менял рабочую терминологию, поэтому в записанных М. Кореневым в 1921- 1922 «Принципах биомеханики» движение слагается из трех моментов: 1) намерение, 2) равновесие, 3) выполнение». Эйзенштейн интерпретирует это по- своему, используя термины «отказ» и «фиксация» «Каждый элемент игры образован тремя обязательными моментами: 1. Намерение. 2. Осуществление и 3. Реакция»- см. МЕЙРХОЛЬД. К истории творческого метода. Публикации. Статьи. – СПб», 1998. – С. 32, 38

[9] Песочинский Н.В. «Биомеханика» в теории Мейерхольда. – Театр, № 1, 1990. - С. 104 (ЦГАЛИ, ф. 998, оп.1. ед.хр. 772, л.1).

[10]Там же, с. 104

[11] См. статью А.С. Ласкина «Игра в эстетике Вс. Э. Мейерхольда: поводы и мотивы» в сб. МЕЙЕРХОЛЬД. К истории творческого метода. Публикации. Статьи. – СПб», 1998.

[12] Песочинский Н.В. «Биомеханика» в теории Мейерхольда. – Театр, № 1, 1990.– С. 103

[13] Э. Барба в «Словаре театральной антропологии» использует термин «tacit knowledge» (неявное или молчаливое знание) - - это «способность реагировать точно и немедленно, не следуя автоматически заученным паттернам (образцам) действий. Это способность включает в себя умение предвидеть новые и непредсказуемые паттерны и выполнять их даже без осознавания того, что нас ведет.

«Изучать актерское мастерство – значит, принимать (впитывать) определенные компетенции, умения, способы думать, и поведение на сцене, становящееся «второй натурой». Для тренированного актера сценическое поведение становится таким же «спонтанным» как и повседневное. Но это заново усложненная спонтанность, цель которой - выполнять сценические действия решительно, чтобы они стали органичными и воздействовали на чувства зрителя». – см.: Barba, Eugenio, Savarese, Nicola. A Dictionary of Theatre Anthropology: the Secret Art of the Performer. – Routledge: London – New York , 2006 – С. 121

[14] Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919- 1948. – М.: Новое издательство, 2005. – С. 94

[15] Там же, С. 94

[16] « Рефлекторная возбудимость есть сведение до минимума процесса осознания задания ("время простой реакции"- см.: Амплуа актера.. Составители В.Э. Мейерхольд, В.М. Бебутов, И.А. Аксенов.- М..- С. 6

[17] - там же, С. 14

[18] По мнению исследователей творчества Гротовского (Н. Башинджагян, Л. Колянкевич) во время его пребывания в Москве он не только изучал «систему» Станиславского, но и метод Мейерхольда, общался с его учениками.

[19]В «Словаре театральной антропологии» Э. Барбы и Н. Саварезе (Barba, Eugenio, Savarese, Nicola. A Dictionary of Theatre Anthropology: the Secret Art of the Performer. – Routledge: London – New York, 2006) несколько статей посвящены детальному рассмотрению биомеханики Мейерхольда: «Авторская педагогика», «Расщепление театра Мейерхольдом», «Мейерхольд: биомеханика, что значит, гротеск», «Стрельба из лука»; «Мейерхольд: ритм есть суть», что говорит о том, что биомеханика была подробнейшим образом изучена режиссером и стала одной из основ принципов театральной антропологии