

БИОМЕХАНИКА – ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ИЛИ ЖИВАЯ ШКОЛА?

ДМИТРИЙ ТРУБОЧКИН:

Театральная биомеханика – изобретение Вс. Э. Мейерхольда, в современном театре представляет собой предмет уникальный. Редко какое театральное явление вбирает в себя столько смыслов, привлекает и дразнит своей таинственностью, обещанием приблизиться к многовековой загадке актерской природы. Многие видят именно в биомеханике средоточие мейерхольдовского понимания театра, символ театра условного, и даже больше – тайну знаменитых спектаклей Мастера.

Европейские педагоги, ведущие актерские тренинги, утверждают, в биомеханика заключена методика, наиболее полно соответствующая сцене XXI века. Как бы то ни было, актер сегодняшней Европы считает для себя обязательным знакомство с этим предметом. Парадоксально, но биомеханике за рубежом придают большее значение, чем в нашей театральной школе.

Биомеханику порою довольно резко противопоставляют системе Станиславского, видя в этой системе лишь устаревший учебник «театра переживания», а в изобретении Мейерхольда – актуальное по сей день пособие для «театра представления». Надо ли говорить, что в постулатах биомеханики многие находят нечто полезное и необходимое даже для театра маски. Некоторые историки обнаруживают в ней начала, связующие театральные традиции Востока и Запада, древности и современности. Для всего этого, конечно, есть основания.

Между тем запечатлений и прямых свидетельств о биомеханике осталось мало. Это фрагменты кинохроники с записью четырех биомеханических упражнений; несколько серий старых фотографий; статьи, воспоминания и размышления участников мейерхольдовского тренинга; отдельные публикации документов из архива Мейерхольда и

его театра. (Здесь и далее я ориентируюсь на весьма полезную статью о биомеханике, опубликованную вместе с архивными материалами и интервью с А.А. Левинским: Щербаков В.А. Подражание Шампольону // От слов к телу: Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М., 2010. С. 389–425)

Однако, несмотря на скудость исторической базы и отсутствие твердого консенсуса в отношении биомеханики даже среди специалистов, многие люди театра ощущают ее сегодня как живой опыт. (Например, не так давно в Москве я видел афишу молодой театральной труппы, на которую они поместили, помимо обычного анонса спектакля, изъявление благодарности «тем, без которых спектакль не мог бы состояться». Первым предложением-восклицанием было: «Спасибо Вс. Мейерхольду за биомеханику!». В этой фразе была заключена и подсказка зрителю, к какой традиции относит себя данный театр, и намек на то, что именно здесь, в спектакле зритель может увидеть мейерхольдовскую биомеханику в действии.)

Источником конкретного практического знания о биомеханике по сей день остается устная традиция, благодаря которой свои знания и навыки передали новым поколениям непосредственные ученики Мейерхольда.

Если сложное театральное явление существует главным образом в устной форме, то суть его можно понять и усвоить прежде всего на занятиях с педагогом–мастером. При этом к биомеханике возможны два подхода: музейный и исследовательский. Музейный – зовет хранить и повторять то, что когда-то было экспериментом и новаторством. Исследовательский – соотносить наследие к современным потребностям театра. Вступая в изучение биомеханики, педагоги и участники тренинга очевидно сами для себя решают, как



именно они интерпретируют цели биомеханики, границы ее применения и педагогический потенциал в целом.

Кажется, что постижение биомеханики сегодня не может не быть исследовательским процессом, потому что в отличие от Станиславского или Михаила Чехова, Мейерхольд не оставил ясных инструкций по применению своего метода. Такого явления, как «система Мейерхольда» (по аналогии с «системой Станиславского») не существует.

В нашем театре есть достаточно тех, кто ощущает себя оппонентом биомеханики или выражают к ней весьма сдержанное отношение. В результате моих неоднократных бесед с носителями подобного взгляда, я могу резюмировать их взгляд в нескольких тезисах:

- биомеханика Мейерхольда есть совокупность приемов и образов, сконструированных для конкретного театра и для конкретных спектаклей;
- Мейерхольд использовал свои студийные приемы для развития биомеханики ровно настолько, насколько они были нужны ему как режиссеру для осуществления его собственных работ;
- биомеханика – это не рецепт постановки спектаклей, потому что в ней нет указаний для работы с текстом;
- сегодня биомеханика необязательна и не универсальна. Она – лишь один из многих видов тренинга, доставшихся нам от прошлого; Мейерхольд не занимался созданием педагогической структуры, как это сделал Станиславский;
- на определенном этапе биомеханика, как серьезное подспорье, понадобилась Мейерхольду для того, чтобы изменить современного ему актера, переделать его психологическую сущность.

В этих рассуждениях есть рациональное зерно. Но все-таки из имеющихся у нас источников очевидно, что Мейерхольд старался вложить в свою биомеханику универсальный смысл и применить ее к новой системе воспитания актера в целом. Ведь свои Курсы мастерства сценических постановок в Петрограде, а затем и Государственные

высшие режиссерские мастерские в Москве он понимал как шаги на пути создания нового Театрального института, каковым в итоге и стал ГИТИС.

Универсальный принцип биомеханики, который касался бы всех актеров, вставших на путь профессионального совершенствования, трудно вывести из кадров кинохроники: уж слишком причудливы биомеханические движения, чтобы распространить их на всякого артиста и на всякий театр. И тем не менее, если отнестись к биомеханике не как к догме (и не как к тренингу восточного типа), но как к предмету исследования и дальнейшего развития, ее универсальная основа, думаю, может быть сформулирована.

Я полагаю, это сумел удачно определить и претворить в учебную практику Николай Карпов – заведующий кафедрой сценической пластики ГИТИСа. Смысл его суждений и уроков заключается в разбивке движения на фразы и осмыслении каждой из них как выразительного высказывания. В таком понимании биомеханика применима и для действенного освоения текста.

Ниже я представляю слово этому известному и авторитетному в мире преподавателю биомеханики. Нашу беседу с Николаем Карповым я отредактировал, превратив в монолог, который, на мой взгляд, и есть наилучший способ представить читателю живую ветвь биомеханики, приносящую плоды до сих пор. Это – не классическая биомеханика, но ее развитие: подход который, на мой взгляд, претендует на то, чтобы стать универсальной основой воспитания интересно мыслящего и совершенного в движении современного драматического актера.

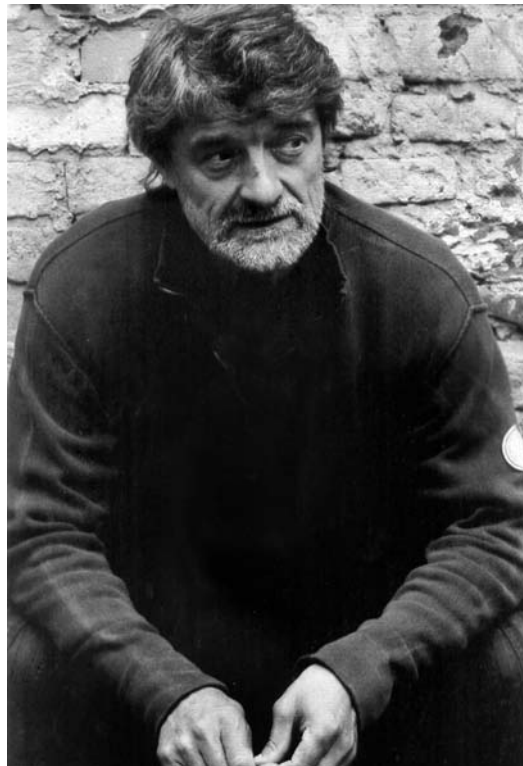
НИКОЛАЙ КАРПОВ:

Законы биомеханики присутствуют в любом движении, которое выполняет живое существо. В таком движении есть и механика, и естество; сознание, целеполагание, управление процессом и бессознательное, иррациональное начало. И в спорте присутствует биомеханика (этим занимался Николай Берштейн). Например: необходимо разработать биомеханику пловца,

чтобы при минимальных энергетических затратах добиться максимального результата. Но если в реальной биомеханике – в спорте или в манипуляциях водителя автомобиля – целью является достижение максимального результата при минимальных физических затратах, то в театральной биомеханике главное – не цель, а процесс, в котором мы существуем. А если для нас главное – процесс, реализуемый через движение, то на сцене мы можем потратить энергии значительно больше, чем в жизни. Вступает в свои права закон театра: совершенное актером должно быть выразительно, оригинально, неожиданно, поэтому исполнителю потребуется значительно больше усилий, чем в жизни. Это уже мой вывод, к которому я пришел через практику (но это полностью соответствует Мейерхольду). На сцене нужны оптимальные действенные затраты для того, чтобы достичь прекрасной и необходимой выразительности.

Если мы будем рассматривать биомеханику как предмет в театральной школе, разделять его на подразделы, то заметим, что они будут совпадать с учебными предметами, которые вводили и Станиславский, и Мейерхольд в воспитание актера. Сегодня это составные части программы по сценическому движению. Но парадокс в том, что если спросить какого-нибудь педагога, занимается ли он с учениками специально биомеханикой – он скорее всего ответит отрицательно, не отдавая себе отчет в том, что находится в пространстве биомеханики, правда не учитывая при этом возможности сознательного применения ее законов. В нынешней театральной педагогике биомеханика чаще всего присутствует опосредованно.

Как развивалась биомеханика исторически? После того, как имя Мейерхольда было табуировано, его ученики, как актеры, так и педагоги разошлись по разным театрам. Я сам участвовал в спектакле Леонида Викторовича Варпаховского, который был когда-то прямым учеником Мейерхольда и сотрудником его театра. Он поставил в Малом Театре «Маскарад» (1962), явно используя опыт Мейерхольда. Это была абсолютно чистая, прозрачная, четкая постановочная работа. Михаил Иванович



Н. Карпов

Царев и другие артисты наполняли действие своим прекрасным мастерством. В этом великолепном зрелищем, полном движения и энергии спектакле мы, будучи студентами, три года подряд танцевали, еще не вполне сознавая, какое это счастье, но уже чувствуя, насколько что полученный опыт для нас важен.

В воспоминаниях мейерхольдовцев – Эраста Гарина, Игоря Ильинского имеются фрагменты, посвященные биомеханике и той роли, которую она сыграла в их жизни. Увы, это лишь крупинки, которые не складываются в целое. Мне рассказывали также, Зосима Злобин что-то, имеющее отношение к биомеханике, преподавал в Институте кинематографии. У него учился известный ныне актер театра и кино Игорь Ясулович, который об этом иногда вспоминает. Слава Богу, осталась одна живая маленькая «ветвь»: Николай Кустов, прямой ученик Мейерхольда, педагог, увлекавшийся



биомеханикой. В 1973–1975 годах он занимался с группой актеров Театра Сатиры (еще и потому что тогдашний художественный руководитель коллектива Валентин Плучек тоже был учеником Мейерхольда). Вокруг Кустова объединилась небольшая группа увлеченных, лидером которой стал молодой Алексей Левинский. Сегодня он работает в театре «Около», в Центре им. Вс. Мейерхольда в Москве, а до этого служил в Театре им. М.Н. Ермоловой. Постепенно и у него сложилось небольшое содружество учеников. С ними он делал свои первые спектакли. Самой интересной из всех, в которой принципы биомеханики оказались творчески освоены и талантливо применены, была постановка «В ожидании Годо». В спектакле прекрасно работал Геннадий Богданов. Он по сей день активно занимается биомеханикой. И как талантливый педагог, как знаток ее приемов и методики получил известность во всем мире.

Я ходил на эти занятия Николая Кустова, внимательно наблюдал за тем, что он делает. С Богдановым и Левинским мы познакомились еще раньше. А когда я стал заведовать кафедрой сценического движения в ГИТИСе, я понял, что биомеханику надо как-то возвращать в стены института. Она ведь исчезла как учебная дисциплина после того, как прекратились знаменитые театральные и режиссерские курсы Мейерхольда (ГВЫРМ и ГВЫТМ).

Начал я с того, что попросил Богданова и Левинского провести мастер-классы на режиссерском факультете. Они это сделали и постепенно, сначала факультативно, потом как обязательную программу – мы внедрились занятия по биомеханике на режиссерском факультете. Некоторое время мы с Богдановым работали вместе: проводили лаборатории для иностранных студентов в ГИТИСе, ездили с уроками в США, Италию...

Со временем наши пути разошлись и вот по какой причине. Богданов преподает классику биомеханики. Он предлагает осваивать – и очень скрупулезно – именно этюды по биомеханике, давая какой-то подготовительный тренинг. Мне же гораздо интереснее развивать ее не столько с позиций реконструкции этюдов, но так, чтобы она стала благодатной почвой

для освоения сценического движения в современном, радикально изменившемся театре.

Скажем так: соединить практический опыт студентов – актера или режиссера с пятью классическими этюдами, созданными Мейерхольдом с его артистами, это не значит добиться от учеников пластической культуры. Освоив десять упражнений на координацию, не решить проблему координации актера вообще. Разнообразие разделов при обучении сценическому движению (например, сценический бой или фехтование), в соединении с биомеханикой Мейерхольда, дадут гораздо больший эффект, что проверено практикой.

Внедрять принципы биомеханики в театральной школе нужно деликатно и осторожно. От многократных повторений, чуть ли не насильственного навязывания их студенту, они не начнут работать. На нашей кафедре все педагоги знают, что такое биомеханика, но «лично», индивидуально применяют ее по-разному и в разной мере. А некоторые вообще биомеханику не используют, не считают нужным, не приняв открытие Мейерхольда для себя. У таких педагогов тоже есть интересные результаты, но, мне кажется, что без знания и использования принципов биомеханики обучение не будет эффективным и полноценным.

Сегодня существует отдельная программа по биомеханике, разработанная для режиссеров. (Для актеров это – подразделы в общей программе сценического движения.)

К началу наших занятий студенты – будущие режиссеры – уже знают, что такое «фраза движения». Это понятие ввел я, по аналогии с «фразой текста». Есть фразировка музыки, фразировка высказывания... Почему мы не можем рассматривать сценическое движение, как своего рода текст? Одно из назначений биомеханики и заключается в том, чтобы разбить движение на «фразы». От этой мысли я пошел дальше и получил очень интересные результаты, когда использовал этот принцип в работе с драматургией.

Природе актера свойственен средний диапазон скоростей. Но если оставить все, как есть – это скучно. Мейерхольд утверждал, что нужно взрывать темпоритм, давать контрасты темпоритма.

Мы начинаем с того, что упражняясь в движении, работаем на разных скоростях, учим студентов «торможению», важнейшему из принципов биомеханики. Затем подводим их к понятию «отказа», как движения противоположного, обратного главному.

Но есть и отказ как внутренний процесс, который происходит во мне, когда я рождаю слово. Например, на вопрос, который требует ответа «да» или «нет», я могу ответить в следующую же секунду, когда Вы закончили свой вопрос (потому что у меня ответ сформировался во время вашего вопроса). Если же вопрос для меня не очень понятен, то во мне обязательно существует какая-то микропауза, когда я принимаю решение. Вот тогда становится понятно, что, когда я говорю «да», я отказываюсь от «нет»; когда я говорю «нет», я отказываюсь от «да». Процесс отказа – это процесс рождения слова и движения через отказ, который существует в театральной биомеханике.

А дальше уже есть понятие, тоже происходящее от Мейерхольда – «игра в отказе». Что это такое? Это когда момент подготовки к главному действию, становится не менее интересным, а может, даже более интересным, чем главное действие. Это здорово, очень точно сказано – «игра в отказе». То есть инструмент, с помощью которого мы можем препарировать текст, распределяя свою игру и выстраивая ее по фразам. А что такое смысловая фраза для артиста: это и движение, и слово – и важно, как мы их сопоставим.

Итак: «торможение», «отказ», затем фраза «посыла» («посыл» это собственно главное движение, приводящее к кульминации: это тоже мейерхольдовское слово), и наконец, принцип «точки».

Есть ПОЗИЦИЯ, с которой мы начинаем движение; есть ОТКАЗ, с которого мы начинаем фразу; есть развитие в главном движении через ПОСЫЛ; есть окончание через ТОРМОЗ, ПОЗИЦИЮ и ТОЧКУ. После точки может быть пауза, или может не быть паузы. Очень важно понять, что такое точка без паузы и что такое пауза без точки.

У нас есть две проблемы: или артист рвет все свои высказывания в движении на

маленькие кусочки, и мы не можем это сложить вместе, или он работает такой длинной фразой, что мы теряем начало, а в середине мы не успели усвоить, осмыслить информацию (а зритель должен успевать это сделать). Или бывает наоборот: зритель уже все понял и ждет: «Ну дай мне побыстрее что-нибудь еще, я уже впереди актера!». В итоге все зависит от того, как актер построил и обработал два выразительных средства: движение и звук, или иначе – действие, реализованное в движении, и слово. Театральная биомеханика и есть система такой обработки.

Как в учебной практике реализуется такой инструмент? – Есть конкретная методика. Режиссеру дается задание осуществить первые пять построений, чтобы дать осмысленную фразу через движение и слово. Под «словом» имеется в виду реплика, одно грамматическое предложение или два предложения. Ведь мы рассматриваем смысловую фразу не по грамматическим предложениям, а по содержанию. Когда ставится точка? Когда мы что-то закончили и должно начаться что-то другое; когда завершён один этап действия и скоро начнется новый этап. Может, на новом этапе я не буду делать что-то другое: может быть, это же самое, но по-другому, в развитии. А на первом этапе все закончилось.

Итак, вот они, первые пять построений в этиодах движения:

- 1) Движение. Точка. Слово.
- 2) Слово. Точка. Движение.
- 3) Слово и движение одновременно.
- 4) Слово. Движение (без точки).
- 5) Движение. Слово (без точки).

Когда будут освоены эти пять построений, мы говорим: «Надо использовать их все, а не каждое в отдельности, бесконечно его повторяя. Построения, выполненные монотонно, не работают».

Надо ли режиссуре выстраивать сложные последовательности с каждой строчкой текста? – Нет. Это нужно применять во время большого монолога (обращенного к другому персонажу или к зрителям). Построения надо применять – что самое важное – в момент, когда персонаж находится в эмоциональной



кульминации, потому что здесь без построения дело обстоит очень плохо.

Насчет эмоции я так понимаю (наверняка не только я). В чистом виде она выражается только через движение. Любое слово может быть окрашено самой сильной эмоцией, может иметь любую эмоциональную окраску – как и любое движение. Слово может быть произнесено нейтрально и при этом нести свой смысл, в нем заложенный. Движение тоже может быть нейтральным.

Что это такое, нейтральное движение? Нейтральна средняя скорость движения: я встал из-за стола, прошел, сел на стул. Какая в этом информация? – Только та, что заложена в порядке движения. Какая эмоциональная окраска? – Никакой.

А вот эмоциональная кульминация в чистом виде будет выражаться только через движение. Движение выполняется, а мысль его пока еще не контролирует – она догоняет движение потом. Первым абсолютно классическим экспериментом в биомеханике был, как известно, «Великодушный рогоносец». Мне повезло, потому что наш педагог по советскому театру в Щепкинском училище видела эти спектакли и рассказывала нам – студентам о них так, что мы как будто сами их увидели. Если судить по этим рассказам, то мне кажется, что уже в «Лесе» была не чистая биомеханика, но ее творческое применение.

Я видел биомеханику в спектакле «Великодушный рогоносец» Петра Фоменко в московском Театре «Сатириконе», в котором играл Константин Райкин (1994). Я помню, когда мы с Геннадием Богдановым пришли смотреть этот спектакль, Фоменко мне сказал: «Вы никакой биомеханики здесь не увидите», а я ему ответил: «Петр Наумович, мы не за этим пришли». Сели смотреть: чистая биомеханика. Талант режиссера позволил ему попасть именно в чистейшую биомеханику, и это падение состоялось вне зависимости от его устремлений. Иногда режиссер заявляет, «я работал не по Станиславскому», «я работал не по Мейерхольду», но приходит своим путем именно туда, куда звал Станиславский или Мейерхольд.

Чего не хватает нашим актерам, да и некоторым режиссерам? Они плохо строят свои «высказывания», прежде всего в движении. Я имею в виду не построение спектакля в целом. Ведь нельзя сказать, об Анатолии Эфросе, что он был режиссером-постановщиком, активно занимавшимся акробатическим, условным движением. Но у него актеры всегда существовали очень интересно и с точки зрения пластической.

Еще я вспоминаю прекрасный спектакль в Большом Драматическом театре в Ленинграде: «Карьера Артуро Уи» Брехта, поставленный польским режиссером Эрвином Аксером (1962). О нем тоже можно было сказать, что это была великолепная театральная биомеханика.

Я заметил, что когда некоторые талантливые педагоги по сценической речи не просто проводят тренинг, но ставят спектакли, у них это порой получается чуть ли не лучше, чем у режиссеров. Они привыкли работать со словом, у них есть серьезная методология. Зная такую методологию, они применяют ее и к движению. Почти всегда работает простой принцип: слушать интересно тогда, когда интересно смотреть. Если у режиссера есть своя методика работы со словом, она должна дополняться работой с движением и мизансценой.

Вчерашние студенты, приходящие в сегодняшний драматический театр, с позиций физического тренажа, полученного в вузе, динамики, пластики меняются в худшую сторону. Бурно развивается, активно идет вперед цирк, театры движения, пантомима, любой вид спорта, любой вид танца (от народного до модерна). А драматический театр определенно им проигрывает. На нынешней сцене обилие физически неразвитых тел, множество попросту аморфных вялых актеров. Репетиции почти не оставляют времени для занятий по движению дисциплинам.

Вопрос сейчас состоит в том, как оснастить актера, чтобы он соответствовал требованиям даже не режиссера, а зрителя. Зритель, самый простой, неискушенный, постоянно имеет возможность убедиться (на стадионах, на цирковой арене, с помощью телеэкрана)

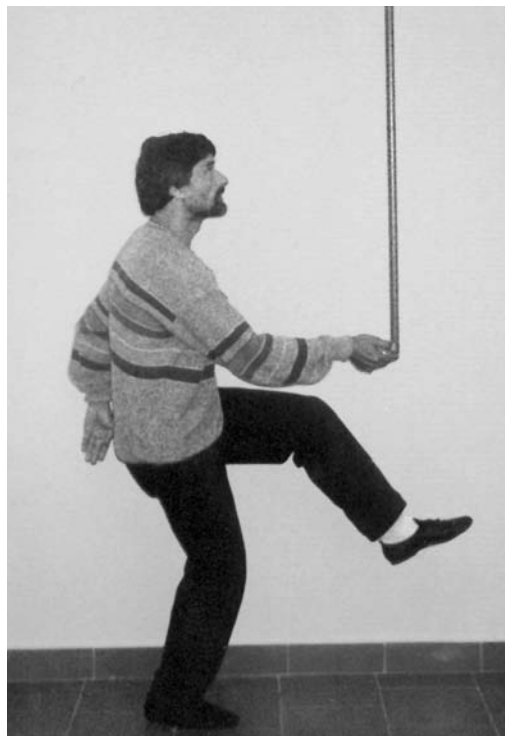
к какому уровню телесного развития пришел современный человек, как велики его физические возможности. И вдруг человек приходит в драматический театр и ему там совершенно не интересно наблюдать как актеры вяло перетаскивают себя по сцене, повторяясь из спектакля в спектакль.

Во времена, когда работал Мейерхольд, драматические артисты смело состязались со спортсменами в красоте и умении владеть телом. Позже Брехт писал: «больше хорошего спорта». Артисты были даже лучше спортсменов, потому что занимались не просто движением, но выразительным движением.

Я вот совсем недавно беседовал с профессиональным спортсменом-фехтовальщиком и одновременно тренером по фехтованию. Я спросил: сколько нужно, чтобы мальчика, который пришел к нему в секцию в 10–12 лет, довести до наивысшей юношеской спортивной квалификации? – Оказалось, четыре года при тренировке 3–4 раза в неделю. А мы занимаемся сценическим фехтованием по программе 2 раза в неделю в течение одного года, и студенты у нас должны дойти до высшей взрослой квалификации, чтобы выйти на сцену и фехтовать убедительно. Но ведь они приходят к нам не 10–12-летними юношами, а гораздо позже, в таком возрасте, когда, простите, колени уже плохо гнутся. Поэтому мы нашу методику и подстраиваем так, чтобы в условиях театрального вуза чего-нибудь добиться. И что-то получается! Правда, должен сказать, не всегда так хорошо, как нам хотелось бы.

Биомеханика в этом – большое подспорье. Через нее приходит к артисту умение осваивать и наполнять пространство своим телом. Ее нельзя рассматривать отдельно, вне всего комплекса воспитания актера – его существования в сценическом пространстве, владения темпоритами, костюмом, гримом и пр.

Будущим режиссерам биомеханика помогает искать последовательность высказывания в действии и слове, т. е. то, к чему актер-исполнитель путем импровизации может и не прийти. Конечно, можно закрепить то, что родилось само. А если не рождается? Или рождается не то?



Н. Карпов.
Упражнение
по биомеханике

Благодаря занятиям по биомеханике, актеры и режиссеры понимают, что партитура спектакля, партитура движения должна быть выстроена. Через биомеханику мы приучаем режиссера мерить сценическое пространство не метрами, а хотя бы дециметрами. Вот, видите, я повернул голову ровно на 6 миллиметров, и это заметно. Чувствует ли актер такие изменения? – Нет. Заставить его так именно чувствовать может только режиссер. Биомеханика – это путь к высшей телесной чувствительности.