



Вадим Анатольевич Щербаков — историк театра.

Ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, кандидат искусствоведения. Служит в Отделе изучения и публикации творческого наследия В.Э.Мейерхольда.

В круг его научных интересов входит история русского режиссёрского искусства первой половины XX века и пластический театр всех времён и народов.

В режиссёрской Магистратуре ЦИМа читает курсы «Сценоведение» и «Творческий путь В.Э.Мейерхольда». Постоянно курит на лекциях, любит смешить студентов и сам с удовольствием смеётся собственным шуткам.

## ПОДРАЖАНИЕ ШАМПОЛЬОНУ

В отличие от «системы» Станиславского, автор которой оставил грядущим поколениям актёров подробную инструкцию по её применению, биомеханика Мейерхольда предстаёт как целый конгломерат мало прояснённых проблем и вопросов. Не понятно, является ли она полноценной методологией работы актёра или всего лишь одним из видов тренинга? Можно ли с её помощью создавать спектакли и роли? Что именно она тренирует? И главное — способна ли она хоть в какой-то мере раскрыть загадку театра её создателя?

Этот главный вопрос, как правило, лежит в основе стойкого и постоянного интереса к биомеханике в нашей стране и за её рубежами. Общее — вполне справедливое! — ощущение того, что опыт русского авангардного театра таит массу практически полезных для сегодняшнего сценического искусства открытий, всё время заставляет нынешних (и, надо полагать, будущих тоже) деятелей театра предпринимать попытки его изучения.

Между тем источники, носители желаемого знания, в части биомеханики Мейерхольда, до чрезвычайности скудны. Фрагменты сохранившейся кинохроники, которая зафиксировала четыре упражнения; несколько серий старых фотографий, частично воспроизведённых в разных изданиях; разрозненные статьи, воспоминания и размышления участников процесса применения этого метода; редкие публикации отдельных документов из архива Мейерхольда и театра его имени... Материалы разобщены и труднодоступны.

Формально биомеханика возникла в тот момент, когда Мейерхольд (в 1921 г.) был лишён своей сцены в Москве и всю энергию отдал педагогической деятельности. В основанных им Государственных высших режиссёрских (затем — театральных) мастерских (ГВЫРМ/ГВЫТМ) сложился основной корпус тренажных упражнений, были сформулированы главные принципы существования мейерхольдовского актёра и создан первый спектакль, демонстрирующий плоды подобной подготовки лицедея.

Но то, что может быть названо системой Мейерхольда — его театропонимание (и основные максимы сценической выразительности), — складывалось на протяжении всей его актёрской и режиссёрской деятельности. Опуская подробности предыстории, отмечу лишь, что к 1910-м годам система театральных взглядов Мейерхольда основывалась на следующих принципах: театр есть дело зрелищное, игровое и условное (следовательно — сознательное, осознанное); сцена — искусство, показываемая на ней жизнь должна быть подчёркнуто пре-

ображена, преувеличена и доведена до максимальной художественной экспрессии; на подмостках действуют носители масок — лицедеи, способные выразить в гротескном рисунке и затейливой речи конфликтность, дисгармоничность бытия мира и человека.

В новую фазу история поиска Мейерхольдом собственной актёрской методологии вступает с образованием его петроградской Студии. Изучая в ней опыт комедии дель арте, режиссёр многое понял в природе импровизации. Пантомимы, лацци и маски старинного театра лишней раз доказали ту силу, которая заключена в выразительном движении. Это исследование позволило Мейерхольду накопить пластическую лексику для будущих упражнений биомеханики и даже открыть принцип «отказа», определивший их структуру.

Конец студийной работе положила революция. Пришли новые люди. Они собирались построить невиданное доселе общество, в котором, понятное дело, установятся какие-то другие взаимоотношения, человек будет движим иными идеалами. Для Мейерхольда очевидно, что новым людям потребуется много учителей и руководителей, способных привить необходимый минимум театральной культуры. Уже летом 1918 г. он открывает Инструкторские курсы, которые впоследствии перерастают в Курсы мастерства сценических постановок. В этих начинаниях (самим Мейерхольдом рассматриваемых как пролог к созданию Театрального института) всё показательно, но особенно — намерение в краткие сроки воспитать кадры руководителей стихийной самодеятельности масс. Будущим инструкторам и мастерам («сочинителям спектаклей») Мейерхольд преподаёт своё понимание истории театра.

Собственно с термином «биомеханика» познакомил Мейерхольда некий доктор В.К. Петров, который привнёс эту дисциплину в учебную программу Курсов в 1919 г. Про это мало что известно. Предположительно, доктор был энтузиастом набравшей тогда в медицинской науке силу концепции специального исследования механизмов движения человеческого тела. Сама идея «живой машины» восходит ещё к античности, работы в этом направлении не прекращались с эпохи Возрождения, но в отдельную научную дисциплину биомеханика стала складываться именно в XX веке — вместе с практическим интересом к производительности движения в спорте или физическом труде. Мейерхольд, склонный к использованию достижений науки, надо полагать, весьма заинтересовался лекциями учёного ортопеда.

Болезнь и бурные события Гражданской войны прервали педагогические опыты режиссёра. Возобновились они уже в Москве, в ГВЫРМе.

В мейерхольдовских мастерских главной дисциплиной вновь — как и в Студии — был курс выразительного движения. Название «биомеханика» курс этот не то чтобы просто унаследовал от занятий доктора Петрова в КУРМАСЦЕПе. Звучное слово, с одной стороны, обладало научностью — Мейерхольд помнил, что за ним стоят тени Аристотеля и Леонардо да Винчи, а также видных физио-

логов и ортопедов. С другой стороны, оно звенело в унисон с популярными тогда производственными концепциями научной организации труда, разрабатываемыми американцем Уинслоу Тейлором и его советским последователем Алексеем Гастевым. Тело актёра — машина, которая устроена вполне постигаемым умом образом, утверждал Мейерхольд. И значит — мозг-машинист просто обязан, во-первых, понимать принципы устройства и законы функционирования этой машины, а во-вторых, уметь с помощью своих знаний добиваться от неё наибольшей производительности труда. Под производительностью актёрского труда подразумевалась способность творить наиболее эффективные — в смысле эстетического воздействия на зрителя — пространственные пластические формы с наименьшими затратами психофизической энергии.

Преподавание биомеханики в мастерских Мейерхольда состояло из разъяснения некоторых теоретических положений и многократного исполнения — вплоть до совершенства — специальных упражнений. Через них учащиеся овладевали умением акробатически точно и максимально выразительно управлять каждой частью своего тела. Утверждалось, что упражнениями исчерпываются все возможные сценические ситуации, и тем самым — актёру даётся не только метод, но и конкретные модели, типы движения для воплощения любого задания режиссёра.

По сути дела, эти упражнения были маленькими спектаклями, имеющими сюжетный стержень. Почти в каждом из них содержался свой драматический конфликт, свои завязка-кульминация-развязка (или на языке биомеханики — намерение-осуществление-реакция). При всём акробатизме задания, требующем от исполнителей умения легко прыгать партнёру на грудь или на спину, это был именно *театральный* тренаж.

Подчёркнутая театральность, расчёт на показ, на демонстрацию зрителю многое объясняет в структуре упражнений. Прежде всего — бросающуюся в глаза усложнённость, неоптимальность использованных движений, их явное противоречие той тейлоровско-гастевской формуле «скоростного человека», приверженность которой Мейерхольд декларировал. По Тейлору, то же самое можно было бы сделать быстрее, проще и с меньшими затратами энергии! Но мейерхольдовские ученики готовились к работе не где-нибудь, а на подмостках. Им мало было суметь симитировать точные экономичные движения, к примеру, лучника, стреляющего по мишени. Их следовало научить видеть лук, стрелу, цель; научить настолько желать эту цель поразить, чтобы самому стать выпущенной стрелой. И в то же время им надлежало помнить, что они показывают, как это делается, что их тело движется соответственно с осознанными ими законами выразительного движения.

Биомеханика унаследовала результаты всего предыдущего опыта Мейерхольда. Её принципы оформили давнее стремление режиссёра идти в построении роли от внешнего, от предметного, от *физиса*. В своих мастерских он пытается

возвести этот ход в ранг научной истины, апробированной достижениями современной рефлексологии. Опираясь на работы Джеймса, Павлова и Бехтерева, Мейерхольд начинает утверждать, что психические реакции вызываются моторными рефлексами нервной системы. В лекции «Актёр будущего и биомеханика» режиссёр скажет: «Всякое психологическое состояние обуславливается известными физиологическими процессами. Найдя правильное решение своего физического состояния, актёр приходит в то положение, когда у него появляется “возбудимость”, заражающая зрителей, втягивающая их в игру актёра (то, что мы раньше называли “захватом”) и составляющая сущность его игры. <...> При такой системе “возникновения чувства” у актёра всегда имеется фундамент — физическая предпосылка»\*.

Подобной «физической предпосылкой» были и движения упражнений по биомеханике. Мейерхольд утверждал, что любой телесно «благополучный» человек (имеющий верный глазомер и хороший вестибулярный аппарат), пройдя курс биомеханики, может стать отличным актёром. Но при одном условии — если этот человек обладает «природной способностью к рефлекторной возбудимости».

Ещё один принцип сценической системы Мейерхольда важен для понимания биомеханики. Это — принцип сознательного театра. Искусство актёра — полагал Мастер — есть «организация своего материала», которая заключается в умении правильно использовать выразительные возможности собственного тела. Актёр одновременно и творец и материал, он как бы един в двух лицах — инженера и рабочего. Причём инженер не только даёт рабочему программу действий, но и постоянно контролирует исполнение последним своего задания.

Практически это означало, что актёр в Театре Мейерхольда всегда знал, что, как и зачем он делает на сцене. И, следовательно, каждое его движение — в идеале, разумеется, — было избавлено от элементов случайного, отличалось сугубой точностью. «Так как творчество актёра есть творчество пластических форм в пространстве, — формулировал в той же лекции Мейерхольд ещё одно определение лицедейского мастерства, — то он должен изучить механику своего тела. Это ему необходимо потому, что всякое проявление силы (в том числе и в живом организме) подчиняется единым законам механики (а творчество актёром пластических форм в пространстве сцены, конечно, есть проявление силы человеческого организма)». Воспитанникам Мастера надлежало научиться сознательно следовать этим законам, постоянно наблюдать за выразительностью ракурсов своего тела — ради того, чтобы быть всегда интересными для публики.

Первые плоды признания биомеханической актёрской игры получила на премьере фарса Фернана Кроммелинка «Великодушный рогоносец». Накануне премьеры шумная ватага лицедеёв, возглавляемая самим Мастером, со смехом

---

\* Цит. по: *Эрмитаж*. М., 1922. № 6.

и прибаутками расчищала подмостки. Раскрытая во всю глубину и высоту сцена превратилась в площадь, на которой установлена была лёгкая ажурная деревянная конструкция Л.С. Поповой («аппарат для игры актёра»), смонтированная из разновысотных площадок, лесенок, переходов, скатов, вертящейся двери и крутящихся колёс. В это распаханное пространство вышел ловкий и сильный, молодой и энергичный, задорный лицедей — мим, обладающий умением через себя и собою, своими рассчитанными, стремительными движениями выражать весь мир. Он был весел и свободен, этот комедиант, свободен от косной среды, от цепкой власти вещей, от старой, затхлой театральной пошлости. Грим не скрывал его подлинного лица, единая синяя прозодежда, облачавшая его крепкое, тренированное тело, имела вид простой рабочей спецовки, которую надевает всякий уважающий свой труд мастеровой.

«Рогоносец» был построен на ракурсах — актёрский пластический образ режиссёр уподобил перчаточной кукле «би-ба-бо», статика маски которой оживляется подвижностью ведущей её руки. Точный учёт выразительности поворотов, наклонов, движений конечностей создавал изощрённейшую партитуру зрительных сокращений и увеличений (в них ведь и состоит суть ракурса). Эта партитура умела передать все оттенки психологической жизни образа, создавая при этом у зрителя ощущение предельной простоты и ясности формы.

Так биомеханика становилась методом театра — натренированный ею актёр владел способом работы со сложным образом, мог разложить эту сложность на составные части. И вновь собрать из простейших элементов прямо на глазах у зрителя!

«Формальный показ эмоционального» (каковой Г.И. Гаузнер и Е.И. Габрилович полагали сутью метода Мастера\*) происходил в спектаклях Мейерхольда ради вскрытия неизведанных глубин психики человека. С помощью эксцентрической мизансцены, стущающей реальность и обостряющей все связи чувств, режиссёр осуществлял по-настоящему действенный анализ срывов психики персонажей. Подобно Гоголю и Достоевскому, он ставил своих героев на голову, вытрясал из них душу и препарировал её на глазах у потрясённой публики.

Есть глубокая, органическая связь между такой мизансценой и биомеханикой. Они, собственно, основаны на одних и тех же принципах обострения конфликта, переводимого внутрь тела и таким способом развёртывающего его наружу, в пространственную композицию. Именно биомеханическая работа ракурсами позволяла режиссёру и его актёрам показывать образ одновременно во множестве проекций, наглядно демонстрируя явную и тайную жизнь исследуемого духа.

Все компоненты творческой работы В.Э. Мейерхольда — важнейшие принципы постановочной практики, методология работы над образом и актёрский

---

\* См.: Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров Нового театра (Опыт разбора игры) // Театральный октябрь. М.; Л., 1926. С. 49—59.

тренинг — связаны с биомеханикой. Как и любой термин в сценическом искусстве, слово это носит в высшей степени условный характер. Особенно уязвимо оно было в 1930-е гг., когда оперирование идеологическими ярлыками становилось самой распространённой формой критики и могло привести к репрессиям. В тот период Мастер предпочитал не бросать проработчикам кость, с помощью которой легко было травить его театр за «механистичность» мировоззрения. Однако внутри своего коллектива, в ткани творческого процесса он никогда не отрекался от биомеханики. Надо полагать потому, что за этим — может быть и малоудачным — словом видел ту систему театральных верований и убеждений, которую вырабатывал на протяжении всей жизни в искусстве.

\* \* \*

Примерно так будет начинаться книга о биомеханике, каковая готовится к изданию в Отделе изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда Государственного института искусствознания. Нижеследующие материалы есть вырезка из её тела. Сформирована она из попытки реконструкции структуры биомеханического упражнения «Стрельба из лука» и моей беседы с А.А. Левинским, актёром и режиссёром, одним из нынешних исполнителей и преподавателей этой самой «Стрельбы» (вкуче с ещё четырьмя «этюдами»).

## Стрельба из лука

Главный композиционный принцип биомеханики состоит в членении любой последовательности движений на чёткие звенья. Звено сформировано из трёх элементов: «стойка», «отказ» и «посыл».

«Стойка» является чётко организованной пластической точкой — зафиксированной мизансценой тела. Проще всего назвать её позой, однако слово это Мейерхольду было ненавистно. Он считал, что от него веет манерностью, дурной балетностью, дилетантизмом и плохим вкусом. Поза — означала в его восприятии конец, смерть движения. Сам он предпочитал понятие «ракурс» (каковой есть, по его трактовке, *временная* остановка движения, точка *перехода* в непрерывном процессе). Выразительность таких точек измерялась оптикой глаза зрителя, его линейными перспективными сокращениями. Сообразуясь с этой оптикой, Мастер отбирал наиболее выразительные расположения тела в пространстве площадки. Кроме того, биомеханическая «стойка» должна была демонстрировать готовность исполнителя к следующему движению. «Стойки» — фазы движения, и в паузе сохраняющие его энергию; они подобны знакам препинания, которые не разрушают текст, а, прорезая массу слов, организуют его в послушную законам грамматики форму.

«Отказ» — небольшое движение в противоположном основному вектору звена направления. Его можно уподобить замаху, оно увеличивает кинетическую энергию и амплитуду главного движения, а значит — и его пластическую выразительность. Принцип «отказного движения» Эйзенштейн полагал самым ценным открытием биомеханики. Между тем он является объективным законом выразительности и (под разными названиями) входит во все развитые системы сценического движения. Само изобретение Мейерхольдом термина «отказ» произошло во время разучивания участниками Студии на Бородинской традиционной походки масок итальянской импровизированной комедии. Её литературное описание отыскал в каких-то старинных текстах В.Н. Соловьёв. Называлась она *podus beccaricus* («ход бекаса»); пластика персонажа должна была напоминать развалистый ход болотной птицы, которая постоянно ищет клювом корм под ногами. Этот эффект достигался тем, что каждый такт хода вперёд начинался с движения назад, — вот его-то Мейерхольд, азартно включившийся в перевод слов описательного текста в последовательность жестов, и назвал «отказом».

Термин «посыл» обозначает исполнение главного кинетического элемента звена. В самом слове здесь заложен вектор динамики: от себя вовне, к чему-то. И — сознательное осуществление намерения. «Посыл» становится, таким образом, пластическим переходом к следующей «стойке».

Четвёртым важнейшим понятием биомеханики является «тормоз». Он означает, что движение должно осуществляться через преодоление сдерживающей силы. Это обеспечивает ещё большее увеличение энергии пластического действия, с одной стороны. С другой — сосредотачивает внимание лицедея на исполняемом движении, даёт возможность осознать его ход, фазы, смену напряжения и расслабления разных групп мышц. С третьей же — позволяет играть динамическими контрастами темпоритма.

Все упражнения биомеханики выстроены по принципу музыкальной партитуры. Разработка движения в них подобна вариациям мелодии, раскрываемой в различных ритмических решениях. Необъяснимые с точки зрения логики жизненности повторы, затяжки и возвраты в последовательности показываемого действия часто имеют именно музыкальную мотивацию — они демонстрируют многообразие выразительных возможностей одного и того же движения, исполненного в разных ритмах.



ТИТУЛ УПРАЖНЕНИЯ

- 1) Парад.
- 2) Стойка.
- 4) Перемена корпуса.
- 5) Жест — указание местонахождения лука.
- 6) Опускание.
- 7) Взятие лука.
- 8) Выпрямление.
- 9) Подъём.
- 10) Установка корпуса.
- 11) Проверка.
- 12) Отказ к выдергиванию стрелы.
- 13) Бросок руки.
- 14) Выдёргивание стрелы.
- 15) Переворачивание руки.
- 16) Накладывание стрелы.
- 17) Проверка тетивы.
- 18) Отказ к повороту.
- 19) Поворот.
- 20) Перестановка ног.
- 21) Проверка тетивы.
- 22) Прицел вверх.
- 23) Сведение рук.
- 24) Прыжок вверх (с обеих ног).
- 25) Постановка на правую ногу.
- 26) Удар левой ногой и разрыв рук.
- 27) Выкрик.
- 28) Финал.
- 29) Выходной парад.

Музыка: Парад — Григ, «Свадебный день в Трольхутене».

Упражнение: 1. Шопен, «Этюд C-moll». 2. Бах, «Прелюдия к I-й фуге».

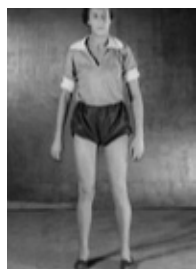
3. Шлоссер, «Этюд As-dur».

Сохранились фотографии упражнений по биомеханике, на которых зафиксированы отдельные точки. К «Стрельбе из лука» относится один из серии снимков, созданных А.А. Темериным в 1928 г. На нём группа лучших биомеханистов того периода (З.П. Злобин, Л.Н. Свердлин, И.В. Мейерхольд и Р.М.Генина) демонстрируют свободную композицию из выигрышных ракурсов упражнения.



В тот же период времени, надо полагать, была осуществлена киносъёмка четырёх упражнений, среди которых была и «Стрельба из лука» в исполнении И.Хольд. Поскольку это самый ранний из имеющихся в нашем распоряжении изодокументов, полностью зафиксировавший упражнение на той фазе его композиционного и лексического развития, когда Мастер принимал самое живое участие в его выстраивании, стоит попытаться совместить кадры хроники, названия точек из «Титула упражнения» и описания действий исполнительницы в единый ряд.

### Вариант кинохроники



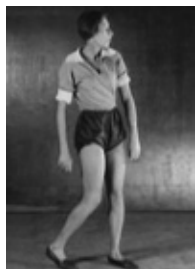
**Стойка.** Лицом к зрителю. Вес равномерно распределён между ногами, которые расставлены на ширину плеч, выпрямлены (но не напряжены), ступни повернуты носками внутрь — лёгкая обратная «выворотность». Руки свободно висят вдоль корпуса, плечи расправлены; голова смотрит прямо; вся фигура слегка подаётся вперёд от линии вертикали.



«**Дактиль**». Ритмический и пластический знак. Функционально служит как для концентрации исполнителя на осуществляемом задании, так и для сигнала партнёрам о начале исполнения упражнения. Колени выпрямляются, руки одновременно поднимаются вверх, взгляд следует за кистями. Руки бросаются вниз на уровень паха, колени сгибаются, голова опускается, кисти производят два резких хлопка. Тело возвращается в первоначальную стойку.



**Перемена корпуса.** Отказное сворачивание к центру корпуса: колени подгибаются, бёдра вперёд и вверх, плечи вперёд и вниз, корпус слегка выгибает спину, голова смотрит в солнечное сплетение.



Импульсом от левого плеча корпус разгибается. Одновременно идёт разворот на пятке левой ноги на 45 градусов влево; свободная правая нога ставится на высокие полупальцы, сгибается в колене и разворачивается в полный профиль к зрителю. В единую к ней плоскость приходит голова. Плечи развёрнуты на зрителя, руки свободно висят вдоль тела.



**Указание местонахождения лука.** Левая рука (локоть на месте) от пальцев поднимается вверх. Одновременно с её движением плечи разворачиваются к зрителю в профиль, голова слегка наклоняется к поднимающейся руке, а опорная нога делает небольшое плие. Все эти движения (каждое в своей плоскости) составляют отказ к посылу звена.



Затем собранная таким образом пружина резко распрямляется — левая рука вытянутым пальцем указывает на лежащий на площадке воображаемый лук (правая висит вдоль тела); корпус распрямляется и разворачивается на зрителя; вес переносится на правую ногу, левая нога поднимается на полупальцы (обе повернуты в три четверти к линии «рампы»).



**Опускание.** Вес переносится на левую ногу. Плавно, на тормозе, ноги сгибаются в коленях — левая стоит на всей ступне, голень и бедро образуют прямой угол, правая в максимально глубоком плие на высоких полупальцах.



Руки занимают симметричное положение вдоль тела. Голова (в профиль) и корпус (ан фас) — неподвижны.



**Взятие лука.** Резкий выброс правой руки вверх; левая — опирается ладонью о площадку в том месте, где лежит лук (обе руки составляют единую прямую линию). Ноги выпрямляются до середины амплитуды своего сгиба; корпус свёрнут калачиком; голова при этом запрокинута назад так, что подбородок оказывается параллельно линии горизонта.



**Выпрямление.** Вытянутая правая рука идёт полукругом вниз, в то время как левая сжимает кисть в кулак, отрывается от площадки и слегка сгибается в локте (кулак хорошо виден чуть выше колена). Ноги, плечи и голова возвращаются в ракурсе предыдущей стойки.



**Подъём.** Ноги, распрямляясь, медленно поднимают неподвижные торс и руки наверх.



**Установка корпуса.** Вес переносится на правую ногу, левая вытягивается и оказывается на полупальцах чуть дальше плеча. Прямой и развёрнутый на зрителя корпус откидывается под углом в 30 градусов вправо; голова, повёрнутая в профиль, стоит прямо. Правая рука вытянута и висит вдоль корпуса, а левая сгибается в локте, поднимая локоть к плечу.



Правая рука вытянута и висит вдоль корпуса, а левая сгибается в локте, поднимая локоть к плечу.



**Проверка.** Не изменяя предыдущей стойки, левая рука выпрямляется и образует параллель с горизонтом.



**Отказ к выдёргиванию стрелы.** Импульсом от правого плеча соответственная рука поднимается



и описывает полукруг в сторону зрителя.



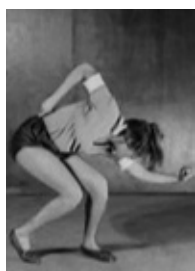
Проходя центральную точку траектории, она сворачивает корпус и свободную правую ногу к левому колену. Левая рука выполняет повтор движения лука к плечу.



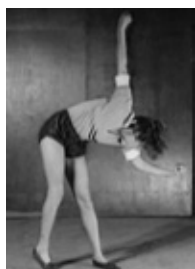
Голова наклоняется к солнечному сплетению.



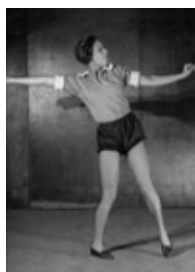
**Бросок руки.** Правая рука резко выбрасывается назад и вверх. Ноги выпрямляются. Корпус сильно наклонён вперёд. Левая рука согнута в локте — держит лук перпендикулярно полу.



Продолжая темп, правая рука сгибается, идёт кистью к середине поясницы и сжимает кулак вокруг воображаемой стрелы, торчащей из колчана. Одновременно ноги приседают в глубокое плие.



**Выдёргивание стрелы.** Правая рука в предыдущем темпе выдёргивает стрелу из колчана, вытягиваясь вверх (кулак развёрнут на зрителя). Ноги выпрямляются (вес на левой).



**Переворачивание руки.** Корпус, раскрываясь ан фас, выпрямляется. Вес переходит на правую ногу. Правая рука переворачивается локтем и внешней стороной кисти вниз, образуя с плечом единую линию, параллельную горизонту. Чуть согнутая в локте и развёрнутая в перпендикулярной плоскости левая рука продолжает эту же линию.



**Накладывание стрелы.** Прямая правая рука через верх медленно идёт к предплечью левой (туда, где расположена воображаемая тетива).



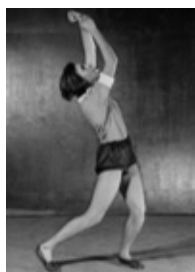
Ход этого движения выпрямляет ноги, переносит вес на левую, которая постепенно сгибается в среднем плечье, тогда как левая подтягивается коленом к её икре. Бёдра идут вперёд и вверх, плечи разворачиваются в профиль к зрителю (левое выше, правое ниже). Спина выгнута наружу. Голова стоит прямо и повёрнута также в профиль.



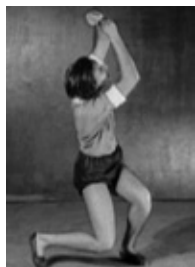
**Проверка тетивы.** Правая рука, на тормозе, оттягивает тетиву назад и немного вниз (кулак оказывается на середине правой половины груди). При этом ноги немного выпрямляются. Затем следует прямой возврат в предыдущую стойку.



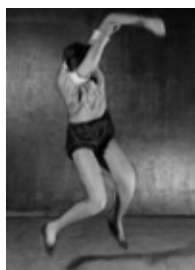
**Отказ к прицелу.** Зафиксированные в таком положении руки переходят через зрителя вправо и вниз на 45 градусов, ведя за собой корпус. Вес смещается на правую ногу.



**Прицел вверх.** Руки с луком и стрелой резко переводятся вертикально вверх. Вес вновь идёт на левую чуть согнутую ногу, правая — отведена назад и поставлена на полупальцы. Корпус выпрямлен, голова запрокинута, лицо смотрит вверх.



**Отказ к выстрелу.** Импульсом от крестца начинается движение корпуса вниз за счёт сгибания ног в глубоком приседании.



**Прыжок вверх.** Ноги резко выбрасывают тело вверх.

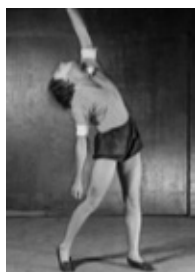


**Постановка на правую ногу.** Приземление (мягкое) идёт на правую ногу.



**Удар левой ногой и разрыв рук.** Левая нога в темп ударяет в пол.





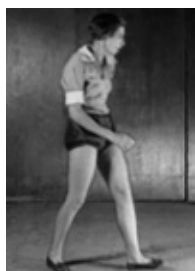
Одновременно разрывается зафиксированное ранее положение рук — левая вытягивается вверх, а правая мгновенно натягивает тетиву, отпускает её и выпрямляется перпендикулярно площадке. Голова запрокинута и смотрит лицом вверх.



После небольшой паузы (во время которой, видимо, звучал **выкрик**) исполнительница опускает левую руку вниз,



выпрямляется



и, сутуля плечи, уходит с площадки.

По заданию Мейерхольд его ученики должны были сдать в Биомеханическую лабораторию собственные описания упражнений. С этим заданием подмастерья справились каждый в меру не столько даже понимания предмета, сколько соответственно индивидуальному литературному дарованию. Публикуемый ниже текст описания «Стрельбы из лука» занимает среди всех ученических работ положение исключительное и, безусловно, первейшее. Точность — и даже лихость — перевода языка движения в слова замечательные. Уже одно это качество обеспечивает лёгкость атрибутирования автором текста С.М.Эйзенштейна.

### Стрельба из лука:

1. Парад. Выход гусем, выстраиваются по линейно. № 1 имеет тяготение вправо. (Сокольское размыкание по диагонали пятёрками).

За парадом всегда идёт собирание себя к работе — переход к занятию исходной позиции. Выравниваясь, необходимо глядеть на ноги партнёров. Положение на сценической площадке определяется позицией ног. Установка ног: носки параллельно друг к другу. Лучше всего иметь руки назад, сложенными на спине. 1-й момент — забота только о корпусе, без рук, — «обрубок на рессорах в момент покоя».

Прежде всего, надо поставить обрубок на проверенные рессоры (проверить, как они пружинят).

Диагональ — разрез накрест по направлению к перпендикуляру. Основные требования — устойчивость (равновесие), собранность, отсутствие вихляний.

Исходный момент. Воображаемый предмет (лук) лежит на сценической площадке. Лук — обозначить показыванием. Мимический язык — «это я сейчас возьму». При указании — сухой жест.

Задача указания пальцем точки — задача весьма трудная. Предварительный отказ к показыванию необходим.

5. Корпус на правой ноге, правая рука на бедре. Чтобы сделать жест указания — передаю тело на правую ногу, кладу правую руку на бедро, левой рукой делаю знак отказа и жест указания, опускаю и правую и левую руки и начинаю упражнение.

В данном упражнении тело организуется по принципу корабля, яхты — кулак, сжимающий лук, носок, голова в одной плоскости — плоскости килля. Голова — корма, кулак — нос лодки.

Опускание не идёт сразу в полной мере. Сначала наполовину присел, потом уже до конца. Запас остаётся.

Показать взятие, сжать рукой воображаемый лук.

Проверка направо и налево. Выравнивание линии идёт на промежуточных станциях. Выравнивание есть постоянная задача всякого упражнения, выравнивание линии, организованность дела до конца.

Всё тело в этом упражнении — скелет лодочки. Каждая лодка — настоящая рыба по конструкции, хребет с параллельными рёбрами, страшно прочный стержень. Разница лишь в том, что рыба имеет способность гнуться.

В упражнении надо наблюдать прямую линию — головы и кулака, как конечных точек. Колоссальное напряжение, громадная сила в сжатии кулака.

Проверка медленно, как хочет, солдафонства быть не должно. Плечо устойчиво. Правая рука на бедре. Голова — корма; кулак — нос. Кулак — мушка прицела. При беге всегда в глазу мушка, этим определяется положение головы, рука по направлению носка.

12, 13, 14. При выдёргивании стрелы левая напряжённая рука держит всё тело. Тело не сгибается, корпус прямой, плечо не убегает. Рука с луком на гори-

зонте, в поле зрения и в плоскости глаза. При отказе корпус собран, напряжён, чтобы рука не сдвинула с места, всё в активности. Тело перпендикулярно к полу и при броске руки не меняют положения, сначала толчок руки, затем бросок.

При выдёргивании стрелы мы становимся в такое положение, при котором мы могли бы публике показать отчётливую работу вытаскивания из связки прутьев цепкими пальцами одного тонкого прутика. Громадная устойчивость, громадная напряжённость для большей наглядности и показной лёгкости работы. При игре пальцами и кистями чем тоньше работа, тем больше напряжённость корпуса.

При броске руки тенденция к вертикали, рука идёт перпендикулярно плоскости пола. Тело выпрямляется и затем приседает, но не качается. Рука под правой лопаткой, роняет тело на ноги, тяжесть на обеих ногах.

13. Ноги посылают руку наверх, не разгибаясь вполне, тело смотрит в цель, ладонь наверху.

15. Рука переворачивается наверх, тяжесть переходит на левую ногу, правая на носке и несколько отклоняется. Руки под углом одна к другой.

16. При наложении стрелы тело передаётся на левую ногу.

17. При большом напряжении руки в кулаке, левое плечо константа, правая пружинит.

17. Рука разворачивается плечом. Локоть правой руки чертит прямую оттяжку. Стрела и тетива держится большим и указательным пальцем. Корпус и ноги сопутствуют проверке тетивы, пружинят, лёгкая перекачка ног.

18. Руки и плечо передаются влево, тело вперёд не наклоняется, поворот плеч на центре туловища на винте, отходят руки и плечи.

19. Резкий поворот вправо, руки горизонтально, параллельно земле. Вихляние недопустимо.

20. Минимальное подпрыгивание. Правая перемещается вперёд, левая назад (*Raser la terre\**).

21. Проверка как в параграфе 17.

22. Резкая передача на правую ногу с отказом, сгибание торса вбок, подъём рук вверх, не выпрямляя их, оттяжка стрелы, голова в той же плоскости, подача назад.

23. Сведение рук, правая подводится к левой, положение корпуса то же.

24. Прыжок с обеих ног вверх.

25. Тело на левой ноге; руки резко разрываются торсом с участием головы; левая рука резко вверх, правая резко вниз в плоскости разрыва, тряхнув локтями.

26. После выстрела, тяжесть на левой ноге, тело стремится вслед за левой рукой.

---

\* Брить землю (*франц.*).

Удар ногами — та-та. Сильнее и резче. «Экстаз в ногах», брать высоту.

28. Встать в положение сработанного упражнения и законченного сюжета.

Левая рука опускается вниз, правая рука идёт на бедро, тяжесть на обеих ногах. Любование.

Рукопись: РГАЛИ, ф. 998, оп.1, ед.хр.740, л.70—71

Помимо варианта кинохроники существует знаменитая серия фотографий, запечатлевших исполнение «Стрельбы» Н.Г.Кустовым. Снята она была в Сочи, в 1930 г., корреспондентом редакции газеты «Правда», имя которого не сохранилось в архивных записях ГЦТМ им.А.А.Бахрушина. Двадцать четыре кадра из этой серии были подарены Ли Страсбергу во время его пребывания в Москве в 1934 г. и опубликованы им в американском журнале *The Drama Review* (vol.17) в 1973 г. Публикация породила сильный интерес в США и в мире к биомеханическому наследию Мастера.

Известно, что самому Мейерхольду серия не понравилась. По отношению к ней и к её исполнителю Н.Г.Кустову он употреблял даже столь сильное слово, как «порнография».

Однако, случилось так, что ученики Н.Г.Кустова, с которыми он занимался в середине 1970-х гг., в настоящие дни являются единственными носителями знаний о биомеханике, принятыми из первых рук. Конечно, живы ещё актёры, обученные в 1960-е гг. Злобиным, но это совсем другой случай. Те вахтанговцы и любимовцы стали тупиковым звеном — на них ход традиции пресёкся. Кустовцы же (Г.Богданов и А.Левинский), напротив, — продолжают передавать этот опыт, обучая многих желающих. Поэтому, на мой взгляд, стоит применить к их наследию ту же схему, что и в случае с кинохроникой. В распоряжении читателя, таким образом, окажутся наглядные свидетельства развития канона упражнения, позволяющие понять пластические и ритмические смыслы усложнения развиваемой в нём композиции.

Дошедшие до нас фотографии Кустова не охватывают всех «стоек», зафиксированных его учениками. Пропущенные звенья упражнения (а также некоторые расхождения и нюансы исполнения) в публикации дополнены и проиллюстрированы фотографиями Левинского.

Все архивные изобразительные документы хранятся в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина; работа Левинского сфотографирована Н.М. Зайцевой.

### Вариант Н.Г.Кустова



**Стойка.** Ноги на ширине плеч, выпрямлены (но не напряжены), ступни повёрнуты носками внутрь — лёгкая обратная «выворотность»; руки свободно висят вдоль корпуса, плечи расправлены; голова смотрит прямо; вся фигура слегка подаётся вперёд от линии вертикали.



«Дактиль». Колени выпрямляются, руки одновременно поднимаются наверх, взгляд следует за кистями.



Руки бросаются вниз на уровень паха, колени сгибаются, голова опускается, кисти производят два резких хлопка. Тело возвращается в первоначальную стойку.



**Перемена корпуса.** Ноги (правая на носке, левая на пятке) и голова разворачиваются в профиль. Корпус остаётся в положении ан фас.



Руки разведены в стороны (локти ниже уровня плеч, вывернуты наружу), предплечья направлены вниз.



**Указание местонахождения лука.** Это звено делится на две точки. Первая фиксация: ноги в среднем плеч (вес на левой); левая рука согнута в локте и указывает пальцем вверх; голова повёрнута лицом в локоть левой руки; правая рука смотрит локтем на 45 градусов вверх, предплечье и кисть напряжены и образуют с плечом почти прямой угол.





Вторая фиксация: через полное выпрямление ног вес переносится на правую ступню (левая нога повернута коленом на зрителя и стоит на высоких полупальцах); правая рука идёт на пояс слегка наклонённого к ней и развёрнутого ан фас корпуса; левая вытянута, указывает пальцем на пол, туда, где лежит лук. Голова повернута в профиль, глаза смотрят на лук.



В сохранившейся серии фотографий Н.Г.Кустова этот снимок продолжает последовательность фиксаций ракурсов упражнения. Однако своим ученикам инструктор передал такой рисунок «Стрельбы из лука», в котором невозможно найти место подобной точке. Можно предположить, что даже в момент съёмки (середина 1930-х гг.) упражнение не представляло собой застывшего канона. Или допустить возможность неточного соответствия архивной нумерации той последовательности кадров, которая была сделана фотографом.

**Опускание.** Небольшое отказное приседание на опорной ноге начинает подъём.



Колени выпрямляются, вес переходит на левую ногу, которая постепенно сгибается до максимума. Рука тянется вниз к луку.



Левая рука опирается на площадку и становится главной опорой фигуры. Правая рука от локтя идёт вверх и продолжает своим плечом линию левой; предплечье составляет перпендикуляр к этой линии. Правая нога слегка поддерживает опорой на большой палец всю конструкцию ракурса.





**Взятие лука.** Отказный замах правой рукой вниз и влево. Обратное движение руки вытягивает корпус (подгалкиваемый разгибанием левой ноги) в стоячее положение. Ноги и плечи расположены в профиль, корпус свёрнут к солнечному сплетению. Пройдя верхнюю точку (в масштабе соотносимую со стоячим положением питекантропа), фигура вновь стремится вниз и опускается (за счёт сгиба ног) так, что лук, зажатый в кулаке левой прямой руки оказывается чуть выше щиколотки опорной ноги.



**Выпрямление.** От крестца корпус приподнимается (вместе с одновременным переносом — через верх — тяжести на правую ногу), разворачивается на зрителя и наклоняется слегка направо, образуя диагональ с выставленной в сторону левой ногой.



Рука с луком почти придерживается той же диагонали.



Затем производится обратное скручивание, конечная точка которого повыше предыдущей стойки (тут можно мерить уже неанатомическим). Лук переводится этим движением на уровень колена левой ноги.





**Подъём.** Резкое распрямление обеих ног одновременно с подъёмом и разворотом корпуса в прямостоящее положение. Рука с луком вытянута параллельно площадке, правая же — круглая и сильная — отведена в сторону.



**Проверка.** Правая рука идёт на пояс. Вес переходит на левую ногу. Ноги сгибаются до среднего положения. Правое плечо движется к левому кулаку, который одновременно подаётся к нему навстречу за счёт того, что левый локоть идёт немного вниз. Голова движется вперёд и показывает себя между правым плечом и левым кулаком — глаза проверяют прицел.



Возврат назад: опорная (правая) нога согнута, левая — выставлена в сторону; правая рука на поясе (вся в плоскости ramпы), левая вытянута и параллельна горизонту; голова в профиль и смотрит прямо. Комбинация движений повторяется ещё раз и оканчивается в предыдущей стойке.



**Отказ к выдёргиванию стрелы.** Правая рука через верх раскрывается в сторону.



Вторым темпом идёт к левому бедру, скручивая голову, корпус и ноги (вес на левую) в профильное положение (голова заходит дальше вглубь, показывая зрителю затылок). Левая рука остаётся почти недвижимой.







**Бросок руки.** Правая рука выбрасывается вверх



и сразу опускается, сгибаясь в локте, к середине поясицы. Ноги в глубоком плие. Корпус и голова стоят прямо (в профиль к зрителю). Левая рука остаётся вытянутой, согнутая кисть заведена назад.



**Выдёргивание стрелы.** Импульсом от крестца вес переносится на правую вытянутую ногу. Одновременно правая рука берёт воображаемую стрелу и выдёргивает её из колчана вверх. Корпус наклоняется вниз. Левая рука идёт вместе с ним и образует единую вертикаль с правой.



**Накладывание стрелы.** Правая рука со стрелой описывает большой круг: влево, вниз, вверх и опять влево, накладывая стрелу на тетиву лука.

При подъёме вверх она поднимает тело исполнителя так, что вес переходит на левую ногу, а корпус выпрямляется. В то же время левая рука с луком подаётся за торсом и встаёт в параллель с горизонтом. Из верхней точки (ноги выпрямлены и стоят на полупальцах) идёт плавное опускание в глубокое плие. Рука с луком сгибается в локте, и её кулак почти встречается с кулаком, зажавшим древко стрелы. Затем следует лёгкий подъём фигуры ногами в среднее положение.





**Проверка тетивы.** Локоть правой руки тянет тетиву вправо.



Левая рука максимально вытягивается влево. Вес переходит на правую ногу, левая — вытягивается в сторону. Корпус разворачивается на зрителя и наклоняется влево, образуя диагональ с левой ногой. Голова сохраняет взгляд на прицел.



Возврат в предыдущую стойку. Эта последовательность выполняется два раза с некоторым увеличением амплитуды растягивания «тетивы» и глубины плие.



**Бег.** Небольшое качание назад на правую ногу служит отказом к бегу, который затем начинается с этой ноги. Исполнитель делает полный круг, двигаясь влево, назад, вправо и опять влево. Шаги частые, короткие, колени поднимаются высоко. Корпус согнут, обе руки держат лук и стрелу неподвижно перед глазами. Бег завершается невысоким прыжком в ту же стойку, с которой начался (за исключением того, что плие гораздо ниже).



**Поворот ан фас.** Руки поднимаются вверх



и, опускаясь в первоначальную позицию, переводят исполнителя в другой ракурс — лицом к рампе. Ноги расставлены на ширину плеч и слегка согнуты в коленях, вес равномерно распределён между ними. Глаза над кистями рук смотрят прямо на зрителя.



**Поворот в профиль.** Опять через верх, руки разворачивают комедианта к боком. Вес на левой немного согнутой ноге, кулаки с луком и стрелой находятся чуть выше её колена.



**Проверка тетивы.** Локоть правой руки идёт по диагонали вверх и вправо. Корпус раскрывается и разворачивается на зрителя. Вес переходит на правую согнутую ногу, левая — вытягивается в сторону, являя диагональ параллельную линии рук, растягивающих лук.



Возврат в начальную стойку от кисти правой руки. Эта комбинация движений повторяется дважды.



**Прицел вверх.** Руки с луком и стрелой идут вертикально вверх. Голова следует за руками. Из высшей точки устремлённости в небо ноги, сгибаясь, опускают фигуру немного вниз.





### Прыжок вверх.

**Постановка на правую ногу.** Приземление идёт на правую ногу с разворотом корпуса ан фас и наклоном его вправо. В момент касания ногой пола руки разрывают свою сцепку: левая выбрасывается вверх, а правая — вниз так, чтобы образовалась единая вертикаль. Затем приземляется левая нога.



**Бег.** Исполнитель выпрямляет корпус, перенося вес на левую ногу, рука с луком у левого плеча (зеркальное отражение микельанджеловского «Давида»). Из этой точки с переноса тяжести на правую ногу начинается второй бег — широкими шагами-«ножницами» по кругу. Правая рука даёт мощную отмашку во время бега. По той же, что и в первый раз, траектории исполнитель проходит два полных круга. Бег завершается пируэтом на четверть оборота.



«**Дактиль**». В положении спиной к зрителю. Сигнал окончания упражнения.



## Запись С.М.Эйзенштейна

### Биомеханика

Вс. Мейерхольд

31/1—22

«Руку за спину»,

когда установилось: 1 равновесие 2 преодоление красоты и 3 подходящее положение к закидыванию — само закидывание.

Развивается изобретательность в позиции. Сперва проверить устойчивость (руки неподвижны — чертит только правая нога [ ]).

Затем начинается работа туловища с руками.

Выкрик «хоп» — на самом высоком напряжении хода руки — т.е. на 1” [секунду] раньше конечного положения.

Вынутые стрелы почти на остановке (на остановке).

Пощёчины. Vorschlag — предудар — короче удара.

Перепрыжку делать, убрав руки назад и перегнувшись вперёд. Без этого не удержать равновесия и является уже новым отказом для следующего движения — комбинирование — использование реакции как начала нового движения.

Крик д[олжен] б[ыть] мягкий — много возбудимости и сдержанный крик, а не наоборот.

Рукопись: РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед.хр. 748, л. 2—2 об.

### Беседа с А.А. Левинским

— Алексей, вы уже много лет повторяете одни и те же комбинации движений, учите им и других людей театра. Что вам, собственно, интересно в этих осколках мейерхольдовых штудий, что вы в них находите?

— Я сравнил бы биомеханический этюд с короткой пьесой без слов. В последовательности движений прослеживается определенное сообщение — логика сообщения. Похоже на сигнализацию флажками. Это можно прочесть как некое сообщение.

— То есть движение тяготеет к пластическому знаку, иероглифу?

— Да, но не поддающемуся абсолютному расшифровыванию. Оно может быть интерпретировано определённым образом, раскрыто с помощью акцентов или выбора музыки, а может оставаться не разъяснённым, как тёмный поэтический текст, существующий в качестве художественной данности, — вот автор так захотел, и мы, блюдя традицию, продолжаем существование этого текста, передаём его следующим поколениям. Тогда любой укор в устарелости, неактуальности этих пластических зарисовок отпадает сам собой.

— Подобные упреки слышатся довольно часто. В общем-то, они вполне обоснованны. Для меня это скорее не упреки, а констатация очевидного факта: лексика упражнений по биомеханике на сегодняшний взгляд вполне архаична, она принадлежит своему, давно прошедшему времени. Печально, однако, то, что эта архаичность заслоняет от современного человека театра те объективные закономерности выразительного движения, на которых упражнения построены, которые здесь раскрываются и преподаются актёру. И, к сожалению, очень немногие из проходящих краткий курс биомеханики понимают, что именно она тренирует. А как вам кажется, на что нацелен этот тренинг? Это просто развитие тела, укрепление мышц — такая особая физкультура, или что-то ещё?

— Я полагаю, биомеханика развивает организм в целом, это штука психофизическая. Учит распределять свои силы, свою энергию во времени и пространстве. То есть чувствовать конкретное пространство спектакля и ход сценического времени. Исходя из моей практики, я сказал бы, что, кроме всего прочего, она тренирует послушание. Ориентирует актёра на внимание к педагогу, а в театральной перспективе — к режиссёру, задание которого ты должен быть готов

выполнить. Столько раз, сколько надо. И в этом смысле биомеханика подобна восточным практикам — она не терпит никаких вопросов внутри процесса, все вопросы потом, а в процессе надо слушаться. Это — главное. Бабанова говорила, что готова быть дверной ручкой в доме, который строит Мастер. Тренируется умение работать сообща, всей группой, координировать себя с партнёрами. Каноническое упражнение не даёт возможности для спонтанных индивидуальных проявлений, а это актёру особенно трудно. Всё время трудно, надо постоянно преодолевать трудности. Вот и тренируется самоограничение, терпение, выдержка. Остальное зависит от природных способностей.

— Чрезвычайно неожиданный для меня разворот темы! Хотя способность к послушанию, безусловно, есть важное театральное качество.

— Очень! В театре всё время знаки, тебе дают знак — пошёл, реплика — пошёл. Так же и в биомеханике — она вся состоит из знаков: «хоп!», «хоп!», «хоп!» Потому она и тренирует умение быть настроенным на сигнал извне.

— Я думаю, что это своеобразный подход не только к проблеме дисциплины, но и к вопросу о свободе и подчинении актёрского творчества в режиссёрском театре. В Студии на Бородинской, где закладывались основы биомеханики, Мейерхольд как раз и выяснял природу этой проблемы. Изучая театральные свойства маски, он открыл, что несвобода, ограничения, которые налагает на актёра маска, на самом деле будят, провоцируют фантазию и ведут лицедея к ощущению потрясающей свободы.

— Конечно! Я сам как актёр это очень хорошо чувствую. Чем строже и яснее внешний рисунок — и мизансценический, и временной, — тем больше возможность внутренней импровизации. Как ни странно! Причём импровизация выражается не в изменении рисунка, а в смысловых оттенках и акцентах. Ты что-то выделяешь, выносишь на первый план, что-то приглушаешь... Но это возможно, только если ты не беспокоишься за внешнюю форму, не думаешь: «а ну-ка, пойду сейчас налево, или попробую-ка я здесь крикнуть». Это подтверждает и моя сегодняшняя работа с Погребничко. Он не учился биомеханике, но требует от актёра вполне биомеханической точности — вплоть до шага, до сантиметра соблюдать мизансцену. Для него важно, чтобы актёр был выдрессирован как зверь в цирке, чтобы работа с предметом, с костюмом не вызывала никаких технических вопросов. Хотя при этом его театр далёк от демонстрации, представления и подразумевает проживание роли, сосредоточение на внутреннем.

— А как началось ваше знакомство с биомеханикой?

— Это была инициатива Валентина Николаевича Плучека. Он позвал Николая Георгиевича Кустова для занятий с молодыми актёрами Театра сатиры. Кустов был инструктором по биомеханике в техникуме при ГосТИМе, видимо, с тех пор его Плучек и знал.

— Эти занятия были связаны с каким-то планируемым спектаклем?

— Нет, кажется, нет. Вообще, я точно не знаю, как возникла идея занятий биомеханикой. Может быть, это была инициатива самого Кустова, который легально нигде не преподавал с момента закрытия ГосТИМа.

— И в каком году начались занятия? Как они строились? Так же, как и ваши собственные сейчас?

— Начали мы в 1971 году. А строились... Нет, мои уроки более занудные. У Кустова были веселее, с музыкой. Приходил очень хороший концертмейстер, который мог всё сыграть, и ему самому эти занятия нравились. Всё шло под музыку — и разминка, и работа с палочкой. Разминка была, в общем, довольно физкультурной: шли по кругу, друг за другом. Сначала обычным шагом, потом — на носках, на внутренней, на внешней стороне стопы, на пятках, затем добавлялись движения руками. Под музыку получалось весело и хорошо. Потом останавливались и разминали отдельные группы мышц: шея, ноги, стопа и т.д. Минут двадцать такого разогрева. А все занятие шло полтора часа без перерыва. Затем работа с палочкой либо с мячиком: баланс, эквilibр, элементы жонглирования. Потом немного акробатики. Там было два мата, и мы пробовали различные падения, кульбиты — то, что делают и на уроках по сценическому движению. Ещё мы очень любили ходить по палкам балетных станков. Ставили их посередине зала и ходили по этой узкой дорожке, отрабатывали повороты, закуривали. Вообще, вся работа с предметами — это цирк. Конечно, примитивный, простой, но основа тут цирковая. Затем стэп, чечётка. И последние полчаса — этюды.

— Кустов их называл «этюды»?

— Да.

— Это ведь какое-то позднее терминологическое наслоение. Изначально они назывались упражнениями. Отчётливо производственной лексике 1920-х «этиод» казался явлением чужеродным, пережитком прошлого. Пантомимические этюды были в Студии на Бородинской, а в ГВЫТМе готовили инструкторов театральной работы. Этиод — это набросок к картине, упражнение — подготовка к труду. Этиод подразумевает спонтанность, упражнение — выверенную, продуманную чёткость. Никогда не встречал у Мейерхольда употребления слова «этиод» применительно к биомеханике. А в поздних бумагах Злобина, в педагогике Кустова оно становится широко употребимым. Любопытно было бы выяснить, когда это начинается — ещё до закрытия ГосТИМа, или уже потом? Биомеханика как учебная дисциплина включала в себя целый корпус упражнений. Вы показываете лишь небольшую их часть. Почему? Кустов не разучивал с вами остальные, «Всадников», например?

— «Всадников» он даже пробовал с нами работать, но мы сделали, видимо, не то выражение лица — кому-то не нравилось быть лошадью, — и всё. Больше он к «Всадникам» не возвращался. Был ещё «Толчок ногой в плечо коленопреклонённой фигуры». Мы это делали. Но это такой маленький кусочек,

что мы его поделали да и бросили. В основном мы занимались пятью этюдами: «Лук», «Камень», «Пощёчина» и два варианта «Удара кинжала». Все с музыкой. На каждый этюд — своё произведение, только в «Пощёчине» музыка менялась, и можно было импровизировать.

— А в остальных работали по счёту, по музыкальным фразам?

— Нет, не по счёту. Движение распределялось вольно.

— Теорию Кустов вам излагал? Про Павлова и Джеймса, про рефлексы?

— Говорил, говорил... Но мы так, больше шутили на эту тему, глупые были.

— Всерьёз рефлексологию не восприняли?

— Нет. Он хорошо делал чисто практические замечания. Посмотрит спектакль, и мог хорошо подсказать какие-то технические вещи. Вот ещё что интересно. Я думаю, если через какое-то время сам не смогу этюды эти делать, то мне биомеханика перестанет быть интересной. А он ничего не делал. Так на пальцах показывал или на тебе. Сам этюд подряд не делал. И удивительно, что мы всё-таки понимали, чего он от нас хочет.

— И как долго продолжались ваши занятия с Кустовым?

— До его смерти в 1975 году. Потом на какое-то время это дело прекратилось, пока я сам не стал вести уроки.

— Мейерхольд говорил, что биомеханика учит актёра «зеркалить» — осознать мизансцену своего тела, понимать его положение в пространстве. Как вам кажется — это приходит в результате занятий?

— Если говорить про мой собственный актёрский опыт, то для меня, безусловно, да. Меня биомеханика научила и воспитала. У меня появилось это чувство — по отношению даже не просто к сцене, а ко всему пространству зала. Иначе чувствуешь его кубатуру и себя в ней. Я думаю, что это дала только биомеханика. Помню ещё до занятий с Кустовым, играл первые роли в Сатире. Театр большой — тысяча двести мест. И я за час до спектакля выходил на площадку: пустой огромный зал, стоят декорации на сцене. Пытаешься соразмерить свою маленькую фигурку со всем этим, и думаешь: какие же нужны усилия, чтобы заполнить это пространство? И в чём они — в скорости? В ловкости перемещений? В широте и насыщенности жеста? И только биомеханика дала мне ощущение разумного подхода к решению этой проблемы. Без судороги.

— То есть, применительно к движению, у вас появилось умение координировать себя с размерами пространства. Как с голосом, вы знаете — повысить ли его громкость или понизить в зависимости от величины помещения, так и на уровне тела?

— Да, от этого зависит амплитуда движения. И темп его. Чем огромное пространство, тем относительно медленнее должен быть темп, тем больше в движении должны присутствовать фиксации точек. А если кубатура маленькая, то эти фиксации не стоит обнаруживать, они должны быть почти незаметны. Но это — мой опыт. Как режиссёр я работаю с разными актёрами. Есть среди них



те, кто занимался биомеханикой, и те, которые о ней даже не слышали. Вроде бы разница между ними не велика. Просто одни умеют держать мизансцену, а другие — нет. Не занимавшиеся биомеханикой, привыкая к мизансцене, гораздо быстрее её теряют и даже сами этого не понимают. Им кажется, что всё естественно, хотя на самом деле там уже мизансцены нет, одна каша. Ну сел, ну встал... А «биомеханисты» рисунок держат. Кроме того, во время занятий биомеханикой актёры усваивают рабочий язык, на котором мне, режиссёру, легче разговаривать. И вообще — они лучше понимают техническую сторону актёрской работы.

— Почему драматическому актёру предпочтительнее заниматься биомеханикой, а не станком балетным или пантомимой? Они ведь тоже развивают пластическую выразительность, чувство собственного тела, координацию с пространством?

— Потому что балетный станок — основа для танцовщика, а танцовщик — отдельная профессия. Для драматического актёра занятия станком безусловно полезны, как и занятия пантомимой, спортом и тому подобное. Всё это полезные вещи, но биомеханика даёт главное — принципиальный подход к движению именно на драматической сцене. Включая сюда и неподвижность. К движению, вплотную связанному со словами и действием. Другое дело — этап, на котором надо осваивать биомеханику. Мне кажется, что с точки зрения начального театрального обучения биомеханика не обязательна. Я думаю, она необходима для актёров, которые поняли, что у них есть проблемы. Они столкнулись со сценой на практике и поняли, что есть проблемы. И вот, когда человек уже несколько раз «ударился», ему может помочь биомеханика. Тогда эти уроки дадут результаты, и он найдёт для себя какие-то ответы. Может, конечно, и не найдёт. Это штука индивидуальная.

— Любопытно, что такие же точно аргументы мне доводилось слышать и относительно обучения студентов «системе» Станиславского. Зачем, мол, этому учить в школе, когда они не понимают, для чего и как её использовать. Вот придут они в театр, пару-тройку раз сорвутся, расшатают себе нервы — тогда сами схватятся за книгу Станиславского.

— Вот-вот. Я тоже так думаю. Это всё — средства лечения.

— А что лечит биомеханика?

— Много чего... Одна из проблем — отождествление себя с играемым персонажем. Их так учили: давай своё, давай себя, ты что, никогда не плакал? И такой «эпюдный метод», когда всё спонтанно, ловятся только какие-то живые проявления, может сильно, в конце концов, покалечить. Потому что актёрская природа — она в некоем раздвоении всё-таки. Вот — ты, вот — персонаж, в существовании которого многое должно быть установлено и повторяться из спектакля в спектакль, радуя тебя и зрителя. Наше дело должно радовать, а не изматывать. В этом смысле биомеханика очень помогает. Отрезвляет. В ней из-

начально есть установка на показ, на игру, на зрителя. В профессии актёра очень много вещей, которые выбивают тебя из равновесия. Иногда, действительно, выход из состояния покоя бывает продуктивным, но это не должно происходить постоянно, всё время. Биомеханика может тебя сбалансировать. Баланс присутствует в ней как буквально, так и на внутреннем уровне, обучая видеть и слышать себя со стороны. Опять же — зеркалить. Она вводит эмоциональную стихию в некие берега.

— Всё-таки уточните. Вот есть упражнение, «этюд» — некоторая последовательность движений, составляющая маленький спектакль. Почему разучивание и повторение этой комбинации жестов, постижение механизмов работы этой пластической формы, оказывает отрезвляющее действие и помогает не отождествлять себя с персонажем?

— Здесь мы имеем дело со специально организованным физическим действием. Оно разложено на этапы, на составные части. Мы можем остановиться на любом из этих этапов, проанализировать своё самочувствие. Этюды уникальны тем, что это действие, созданное по законам драматургии (имеющее начало, середину и конец), построено предельно точно. Это канон. И простое повторение этой формы тебя собирает, подчиняет и, лишая тебя вроде бы свободы, максимально направляет в одну сторону. В сторону точности! И у тебя тогда есть мера, есть с чем соразмерять то, что происходит с тобой в спектакле.

— А танец, например, не учит такой точности?

— Не совсем. В танце обычно есть некий характер — народный колорит, либо стиль какой-нибудь. Так или иначе связанный с музыкой. Кто танцует? Персонаж. А упражнение делает актёр. Танец нельзя разделить на этапы без ущерба для танца. Тогда как в этюде рационально отрабатываются все ступени действия. Упражнение и состоит из отработки каждого ракурса, фиксации. Биомеханика — это что-то типа театральной йоги. Сравнение, конечно, смелое: там века стоят за опытом упражнений, религиозная философия, а биомеханика предназначена узко для театра, и у неё есть автор. Однако не будем забывать, что Мейерхольд, сочиняя упражнения, опирался на вековые театральные традиции — античности, Востока, комедии дель арте. Поэтому мне всегда хочется делать эти этюды максимально абстрактно, максимально очищено ото всех входящих наслоений, забывая даже о времени, когда жил Всеволод Эмильевич и это придумывал... Просто как какой-то вид театральной йоги.

— Почему это именно театральная йога, что в ней театрального?

— В ней есть сознательный показ. Даже если я репетирую один, я помню, что целью репетиции является показ. В биомеханике, конечно, есть театральная образность — максимально абстрактная, но есть. А йога вот ещё почему. Отказ, посыл, стойка — присутствуют во всех частях урока и создают его цельность. Они есть и в ритмической части (степ), и в работе с предметом (баланс, жонглирование), и в этюдах. Твоё внимание сосредоточено на себе: нога, рука,

голова, глаза, положение в пространстве... Всё. Ты следишь за собой, не отвлекаясь ни на какую актёрскую задачу. Ты отстранённо думаешь о своём теле, видишь его со стороны. Но в то же время биомеханика нацелена на исполнение театральной формы. Она ориентирована на зрителя.

Опубликовано в кн.: «От слов к телу». Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М., «Новое литературное обозрение», 2010; сс.393—428.