

## ПЪТЯТ ДО БИОМЕХАНИКАТА

**Мишел Павловски (Институт за литература, Скопие)**

*В материала се изследват теоретическите и практическите корни на биомеханиката – одного от самых значимых элементов в режиссерской системе Мейерхольда. Параллельно с этим дифференцируется и понимание Мейерхольда о самой актерской игре, а также основные постулаты его точки зрения по отношению к режиссуре.*

*Биомеханика является принципом актерского выражения, в котором доминирует сознательная игра. Этот принцип прямым образом противопоставляется системе Станиславского. Мейерхольд определяет биомеханику, прежде всего, как актерскую подготовку, но и как возможность актерской игры.*

*The paper studies theoretical and practical roots of biomechanics – one of the most significant elements in Meyerhold's directing system. At the same time, the work demonstrates Meyerhold's point of view on the process of acting, as well as his main postulates about directing.*

*Biomechanics is a principle of actor's expression, in which conscious acting dominates. This principle is an absolute opposite to Stanislavsky's system. Meyerhold describes biomechanics, in the first place, as an actor's training, but also as an opportunity for acting.*

### ТЕОРИЯТА НА ТЕЙЛЪР

През двадесетте години на XX век в Съветския съюз голяма популярност придобива теорията на американския инженер Ф. Тейлър, в която се подчертава необходимостта работниците във фабриките да овладеят механизирани, автоматизирани жестове, доведени до крайна пестеливост. Тейлъризацията се свежда до отхвърлянето на всички излишни движения при работа с цел да се постигне по-голяма продуктивност и ефективност на труда и да се намали изразходването на физическа сила от работника. Сравнително бързо тази теория бива пренесена в театъра. Един от най-големите поддръжници на тейлъризацията – Иполит Соколов, пише за нея: „Тейлъризираният човек е бъдещият човек машина, човек автомат. От гледище на принципа за икономия на силите той ще има тейлъризирана походка и тейлъризирана жестикуляция“ (Соколов 1922а: 6). Тейлъризацията се вписва в концепцията на Мейерхолд за театъра, като чрез нея той можел още повече да акцентира върху изразността на тялото на актьора, върху истинската стойност на неговата пластичност, явяваща се една от основните характеристики на играта. От друга страна, тейлъризацията дава възможност още веднъж да се подчертае системата на съзнателната, неемотивна игра.

С тейлъризацията е свързано и знаменитото прозоблекло („прозодежда“), което привлича вниманието като находчива сценична форма. Всеволод Емилевич смята, че не трябва да се губи време с грим и костюми, защото „на изкуството, включено в общо разпределеното време на работника, се посвещава определено количество времеви единици, които трябва максимално да се използват“ (Мейерхолд: 488). В лекциите си той определя функцията на прозоблеклото по следния начин: „...В такава една пиеса като *Великодушният рогоносец* задачата беше да се предаде в чист вид тази система (на актьорската подготовка – М. П.). Оттук произтича и липсата на грим, както и прозоблеклото...“<sup>1</sup> (ЦГАЛИА: е.х. 737). Идеята за прозоблеклото при Мейерхолд е тясно свързана с неговото схващане за театралния костюм като много важна част не само в играта, но и като съставен елемент на тялото на актьора. А именно: пет месеца преди премиерата на *Великодушният рогоносец*, където за първи път е използвано прозоблеклото, Мейерхолд говори на своите студенти: „Изучаването на тялото на актьора означава и изучаване на костюма, който всъщност е част от тялото. Невладеенето на костюма се отразява на играта. Например, ако актьорът е поставил неправилно шапката си, това означава, че той е невнимателен към своето тяло. Върху разгръщането на този аспект, както и върху укрепването на тялото положително влияние оказват ритмиката, музиката, акробатиката, танците и биомеханиката. Затова още от самото начало на нашето обучение ще обръщаме най-голямо внимание на тези неща“ (ЦГАЛИА: е.х. 732). Тъкмо идеята за костюма като част от човешкото тяло води до появата на прозоблеклото и неговата забележителна функция като една от определящите доминанти на играта.

Връщайки се към тейлъризацията, още веднъж ще се позовем на Иполит Соколов. Той дели гимнастиката на труда на три части: естествено (автоматизирано), трудово (рационализирано) и художествено (ритмизирано) движение. „Възпитанието на естественото движение – пише Соколов – е автоматизация на движението. Ние трябва да притежаваме автоматизирано, механично, машинно движение. Възпитаването на трудовото движение означава рационализация на движението. У нас са заложени много рефлексии на диваци. Но ние трябва да си служим с възможно най-пестелив трудов жест, изграден върху принципа на рационализиране на усилията. Тейлъризираният трудов жест е икономичен линеарен жест от геометричен тип. Възпитаването на естетичния жест е ритмизация на движението. Ритмизираният жест трябва да бъде изграден върху психо-физиологичен и технически, а не върху чисто музикален ритъм“ (Соколов 1922а: 7). Тейлъризмът търси в жеста праволинейност и точност на движенията. Соколов дори предлага упражнения по тейлъризация да се пра-

<sup>1</sup> И. Аксьонов в есето *Пространственный конструктивизм на сцене*, публикувано в сборника *Театралный октябрь*, Ленинград-Москва, 1926, с. 33, свързва прозоблеклото с нуждата, от една страна, да се улесни и покаже системата на актьорската подготовка, а от друга – с теоретичните основи на конструктивизма.

вят на разчертани на квадрати стени и под. По този повод той пише: „Репродукцията на елементите на трудовия жест всъщност е възпитаване на праволинейност и точност на движенията с помощта на квадратна мрежа, на която са отбелязани дължината и ширината в сантиметри. Упражненията да се извършват върху разчертани на квадрати подове и стени“. И още: „...тейлъризирианият жест – това е права линия плюс остър ъгъл“ (Соколов 1922б:10).

От трудовия жест Соколов преминава към жеста в изкуството. Той определя художествения жест като „негативна на хаотичните аморфни и импулсивни (емоционални) движения. Само ако движението е целесъобразно, рационализирано, конструктивно и точно, може да се говори за жест“ (П. там).

Прекалената крайност на тейлъризириания жест, по-точно невъзможността за неговото директно прилагане в театъра, към каквото се е стремил Соколов, е забелязана от Аркадий Позднев, който прокарва ясна граница между тейлъризириания и театралния жест. Критиката на Позднев е насочена към основния принцип на тейлъризацията: *права плюс остър ъгъл*. Коментирайки този принцип, той пише: „Това е уместно тогава, когато се упражняват движения при работа, но изобщо не е подходящо, щом се има предвид театралният жест, защото работният жест е насочен към оформяне на материала, който е на негово разположение, докато театралният жест е едновременно и оръдие, и продукт на театралния труд“ (Позднев 1922: 8). Позднев вижда в лицето на Всеволод Емилевич Мейерхолд този, който може да обедини театъра и теорията на Тейлър. „Разбира се, че тейлъризмът и теорията на трудовите движения са интересни и полезни (...), но театърът трябва да има друг, театрален тейлъризъм, своя теория за театралните движения. Този тейлъризъм трябва да бъде насочен изключително към естествеността, акцентирането и амплитудата на движението. Неговата цел е борбата против прекалено многото и неоправдани сценични жестове. Такава теория съществува: биомеханиката. Тейлър в театъра е Всеволод Мейерхолд“ (П. там: 9).

Мейерхолд не приема тейлъризацията изцяло, но много нейни аспекти са му близки, преди всичко ритмичността на движението – а това е основата на теорията на Тейлър. Що се отнася до механизацията, Мейерхолд ѝ възлага значителна роля, но все пак не ѝ позволява да ограничи свободата на актьорското творчество. „Механизацията е себеограничаване в определена, желана насока, но не в смисъл на лишаване на духа от свобода на изява. Това самоограничаване е нещо като трамплин към свободата“ (ЦГАЛИа: е.х. 736).

Ето и същността на биомеханиката: чрез механизирани упражнения, чрез точно формулирана и обмислена подготовка да се постигне творческа свобода на духа – оригиналната актьорска игра. При това, разбира се, без да се отделя от съзнателното в процеса на творчество.

Подготовката на актьора за сценичната изява е само един от аспектите на актьорската подготовка. Мейерхолд, наистина с много уговорки, допуска и друг „формален“ аспект на механизацията: „Може ли механизацията

като такава да се появи в театралното изкуство не в процеса на подготовката, а като формална част в самото представление? Разбира се, но внимавайте! Това казвам на тези, които смятат, че след като са я научили в часовете по подготовка, могат да я пренесат в театъра, където ще работят. Предупреждавам ви да не го правите. Само големият майстор може да използва елемента на механизация като елемент на формата. Аз говоря за механизацията като подготовка, но може някой до такава степен да усъвършенства своята механизация, че когато стане майстор, да въведе елемента на механизация като елемент на театралната форма“ (П. там).

Трябва да се подчертае една важна характеристика на творчеството на Всеволод Емилевич, илюстрирана в горния цитат: постоянната игра с формата, експериментът, който има своето продължение, експериментът, който в себе си включва и играта с формалната страна на театралното изкуство. Мейерхолд е прекалено умен артист, за да допусне в своята система безконтролното механизирание. Той разбира, че механизацията е опасна и ако се прилага безкритично, може да доведе актьора до задънена улица, до несвобода. Като контролно средство, като един вид филтър Всеволод Емилевич предлага актьорския интелект, разума, съзнателната дейност. Артистът трябва да осмисли ролята. Мейерхолд смята, че „всяка, дори и най-кратка, фраза трябва да премине през мозъка на актьора. Ако това не стане, актьорът говори автоматично, от него просто се излива порой от запаметени думи подобно на назубрен урок“ (ЦГАЛИА: е.х. 507). Следователно без участието на съзнанието не може да се говори за творческа работа, за работа, която създава ново качество. Интелектуалната дейност на актьора е този механизъм, който защитава артиста от несвободата, от тривиалната игра и механичността.

## КОНСТРУКТИВИЗЪМ

Конструктивизмът блестя върху небосклона на изкуството на Съветска Русия сравнително кратко, но като далечна звезда, чиято светлина се вижда дълго след нейното изчезване, това художествено направление повлиява огромна степен и на тогавашното изкуство, и на изкуството на идните поколения.

Конструктивизмът като направление се утвърждава и реализира своята най-голяма творческа енергия в изобразителното изкуство, по-точно в живописата и архитектурата. Образният конструктивизъм, както отбелязва Райнер Грубел, е „много сложно явление, което във всичките си варианти (супрематизма на Малевич, ПРОУН-проекта<sup>2</sup> за утвърждаване на новото на Ел

<sup>2</sup> ПРОУН (съкр. от „проект за утвърждаване на новото“) е концепция на Ел Лисицки, ориентирана към архитектурата. По думите на своя създател ПРОУН означава система от нов тип взаимоотношения с реалния свят, при която се слага акцент върху пластичния тип пространство. – Б. ред.

Лисицки, новореализма на Певзнер<sup>3</sup> и Габо, интернационалния конструктивизъм на Еренбург, продукционизма на Попова<sup>4</sup>, Родченко<sup>5</sup> и Степанова<sup>6</sup>, пространствения конструктивизъм на Татлин, изкуството на машините на Тарабукин<sup>7</sup> и т. н.) може да се разбере, от една страна, като реакция срещу противопоставянето на академичното (реалистичното) изкуство и народното творчество, а от друга – като реакция срещу влиянието на различни западноевропейски течения (символизъм, експресионизъм, футуризм, кубизъм)“ (Грубел 1984: 167).

Стеснявайки кръга на творците, които се наричат *конструктивисти*, стигахме до групата около Александър Родченко, класифицирани от Грубел като *продукционисти*.

Както свидетелстват материалите за Всеруската конференция на левите в изкуството (Ермитаж 1922: 3), на 13. XII. 1920 г. е сформирана Първата работническа група на конструктивистите, в която влизат Александър Родченко, Варвара Степанова и Алексей Ган. В. Степанова и А. Родченко се отказват от традициите в изобразителното изкуство и преминават от естетичния принцип към конструктивизма, по-точно към принципа на производство. Алексей Ган от своя страна експериментира с „масовото въздействие“ – може би най-популярната театрализирана изразна форма в първите няколко години на съветската държава.

През есента на 1921 г. в клуба на Всеруския съюз на поетите е открита изложбата „ $5 \times 5 = 25$ “ – първа обществена проява на конструктивистите и първа презентация на конструктивистични творби. В изложбата участват петима автори с по пет работи: А. Родченко, Л. Попова, В. Стенберг, Г. Стенберг и К. Медунецки. Конструктивистите създават преди всичко строго утилитарни предмети, като изрично акцентират тенденцията към антиесетизъм. Авторите подчертават, че представените материали „са сурогат на истинските неща, които конструктивистите ще създадат при първа въз-

<sup>3</sup> Антон Абрамович Певзнер (1884–1962) – руски художник, брат на скулптора Наум Габо, с когото издават *Реалистически манифест* (1920) – един от първите манифести на конструктивизма. – Б. ред.

<sup>4</sup> Любов Сергеевна Попова (1889–1924) – видна фигура на руската авангардна живопис. Свързва своите търсения с кубизма, футуризма, супрематизма и с т. нар. „промишлено изкуство“. – Б. ред.

<sup>5</sup> Александър Михайлович Родченко (1891–1956) – руски дизайнер, график, фотограф, театрален художник. Един от основоположниците на конструктивизма, родоначалник на нов вид изкуство на дизайна. През периода 1920–1930 преподава във факултетите ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) и ВХУТЕИИ (Высш художественно-технический институт). От 1921 до 1924 г. работи в Института за художествена култура (ИНХУК), където през 1921 г. става директор на мястото на В. В. Кандински. – Б. ред.

<sup>6</sup> Варвара Фьодоровна Степанова (1894–1958) – художничка авангардистка, съпруга на Родченко. За пиесата на Мейерхолд *Смъртта на Тарелкин* прави декорите и костюмите. – Б. ред.

<sup>7</sup> Николай Тарабукин – автор на капиталния труд *Опит в теорията на живописиста* (*Опыт теории живописи*, 1923) – Б. ред.

можност“ (Аксънов 1926: 31). Но те така и никога не успяват да изпълнят обещанието си. И през 1922 г., т. е. година след изложбата, в материалите от споменатата конференция се казва следното: „Теорията и практиката на съветския конструктивизъм трябва да мотивират групата да извърши преход от експериментална дейност, която е вън от живота, към реален експеримент“ (Ермитаж 1922: 3).

Опирайки се на конструктивизма в изобразителното изкуство, театралният конструктивизъм според А. Гвоздев “означава отказ от картинността, по-точно от декоративността и от художествената статичност на сценичното пространство“ (Гвоздев 1987: 18).

Между тейлъризирания жест и конструктивизма могат да се намерят няколко допирни точки, които Мейерхолд обединява в своите представления. Конструктивизмът в творческите търсения се обръща към правите линии, към чиста, строга форма. Това влияе и върху идеята за костюмите в *Смъртта на Тарелкин*. Праволинейността на движенията е сред основните постулати и в теорията на Тейлър, и в изказванията на един от най-яростните нейни пропагандатори в Русия – Соколов. Чистите линии, яснотата, пестеливостта на изразните средства, всички тези елементи по определен начин свързват тейлъризма в изкуството с конструктивизма и полагат основата за тяхното обединяване. Впрочем и конструктивистите, и тейлъристите са групи, органично свързани със своето време, с духа, който тогава е царял в лявата култура – този дух, който е виждал своя идеал в машината и в утилитарността на всичко, дори и на изкуството.

Обединявайки конструктивизма и теорията на Тейлър със своята теория и практика, Мейерхолд създава съвсем нов театрален подход, който за съвременниците му е като експлозия и който оказва огромно влияние върху следващите поколения. Като практическа подготовка на актьорската игра, но и като теоретична основа на своята дейност Мейерхолд избира биомеханиката.

## БИОМЕХАНИКА

В края на XIX и началото на XX век Константин Сергеевич Станиславски заедно с Немирович-Данченко създава в Московския художествен театър непознат дотогава стил на актьорска игра, основан на „преживяването“, тоест на способността на актьора чрез вътрешни, психологически механизми да пресъздаде съответния герой. Концепцията на Станиславски много скоро бива възприета като официален опонент на стила, който е бил водещ в Императорските театри (Мариинския и Александринския в Петербург и Малий театър в Москва) и който е представлявал образец за цяла Русия, мерило, според което били ориентирани всички театри. Сблъсквайки се с общата духовна криза, която владеела обществото, Императорските театри, някогашни светилища на театралното изкуство в Русия, стават бастион на вече изживяното актьорско изразно средство – „представяне-

то“, разбрано като възприемане и пресъздаване на образа чрез външни ефекти.

В цитатите, които следват, Мейерхолд обозначава тези два начина на игра, използвайки термините *театър на преживяването* (макар да не е експлицитно казано, под това название трябва да се разбира системата на Станиславски) и *театър на вътрешното изживяване*, с което се означава „театърът на представянето“. Взети в реалното си значение, изразите „театър на преживяването“ и „театър на вътрешното изживяване“ са синоними, но ние ще запазим терминологията на Всеволод Емилевич, при това спазвайки горното разграничаване.

Биомеханичната система на Мейерхолд е неговият отговор на „преживяването“ и „представянето“ като начин на актьорски изказ. Интересно е да се види как самият Всеволод Емилевич определя тези системи на игра: „Необходимо качество на актьора е способността му, предизвиквайки рефлексорни дразнения, съзнателно влизайки в ролята, да се освобождава от излишъка на енергия. Човекът, който няма тази способност, не може да бъде актьор. В двете системи – на вътрешно изживяване (*нутро*) и на преживяване (*переживание*) това (има се предвид способността да се освободи излишъкът от енергия посредством съзнателното влизане в ролята – М. П.) се заменя. В първата система (т.е. игра във вътрешен план – М. П.) – с усилие на волята по пътя на изкуственото активиране на отслабените преди това чувства, а във втората (т.е. игра на „преживяването“ – М. П.) – с форсиране на чувствата чрез хипнотично влияние на предварително отслабената воля.

В метода на „вътрешната игра“ активирането на предварително отслабената воля се постига чрез систематична наркоза (алкохол, цигари, наркотици). В метода на „преживяване“ волята и чувствата са били подготвени чрез хипнотична тренировка на въображението. И първият, и вторият метод, като вредни за психо-физическото здраве на актьора, трябва да се отхвърлят“ (ЦГАЛИБ: е.х. 617).

Мейерхолд противопоставя на системите на „вътрешната игра“ и на „преживяването“ своето виждане за начин на актьорска игра: биомеханиката. За да определим нейната теоретична основа, а и за да можем по-лесно да интерпретираме нейното практическо проявление, трябва да се запознаем с възгледите на Мейерхолд за актьора и неговата дейност.

Като основа на своята теория Всеволод Емилевич приема схващането на Коклен Постариот за актьорската двойственост: актьорът е творец, но и материал на творчеството. Мейерхолд разширява и конкретизира тази идея в практиката. „У всеки актьор, който пристъпва към работа над ролята, като че ли се появяват двама души: единият от тях е той, фактически съществуващият актьор от плът и кръв, който се подготвя да реализира (сценично да покаже) дадената роля – А1, и вторият, който все още не съществува, този, когото актьорът се подготвя да представи в завършен вид на сцената – А2.

A1 се отнася към A2 като към материал, над който трябва да се работи. Преди всичко A1 трябва да види A2 ситуиран в сценичното пространство, защото е ясно, че играта на актьора зависи до голяма степен от размерите на сцената, нейната форма и пр. А ако актьорът не знае каква ще бъде сцената, на която ще трябва да изиграе ролята, той се обръща за разяснения към режисьора. По този начин още от началото на работата на актьора над ролята се открояват два момента: първият, чисто драматургичен (да види съответното свое „аз“ на сцената), и вторият – режисьорско-художествен (да се види самата сцена). Само когато дефинира тези два момента, актьорът започва да изучава траекторията на своето тяло върху въображаемото сценично пространство“ (ЦГАЛИа: е.х. 732).

От горния цитат можем да направим най-малко две заключения: а) вече споменатия паралел с Коклен Постариот за специфичността на актьора, който обединява в себе си качествата и на материал, и на творец; и б) обединяващата роля на режисьора, който, без да нарушава творческата свобода на актьора, е главен и основен координатор на целия творчески процес в себе си, обхващащ от своя страна всички креативни елементи, които се синтезират в театралното представление.

През 1922 г. като издание на ГВИРМ от печат излиза брошурата *Жанрът на актьора (Амплуа актера)*, подписана от Мейерхолд, Бебутов и Аксьонов. В книгата накратко е изложена теорията на Мейерхолд за актьорското изкуство.

Всеволод Емилевич смята, че „главното качество на актьора е способността му да предизвиква рефлекторни дразнения“ (Мейерхолд и кол. 1922: 3). Благодарение на координираното (контролираното) проявяване на това свое състояние актьорът създава своята игра. Оттук следва, че играта на актьора, т.е. неговата дейност, е резултат от координирани дейности, поточно изкуството на актьора е резултат от осмислена, съзнателна умствена работа, а не е дейност, свързана само с емоционален заряд. Или както пише Игор Илински в мемоарите си: „Мейерхолд смяташе, че актьорът, който трябва да изиграе страх, не трябва първо да се плаши, после да се вживява и накрая да бяга. Той е длъжен първо да започне да бяга (рефлекс на съзнанието), а след това да се плаши“ (Илински 1984).

Играта на актьора се състои от три елемента: намерение, реализация и реакция. Същността на всеки елемент е специфична манифестация на дразненето.

По-нататък в книгата поотделно се обяснява всеки от елементите на играта. Намерението се дефинира като „интелектуално възприятие на задачата, която е зададена отвън (от автора, от режисьора, по инициатива на самия актьор)“ (Мейерхолд и кол. 1922: 3–4). Реализацията е „цикъл от мимически и гласови, както и от волеви рефлексии. Реакцията е понижаване на рефлексна волята за реализирането на гласовите и мимическите рефлексии с цел волята да се подготви за формиране на ново намерение, т.е. на нов елемент на играта“ (П. там).



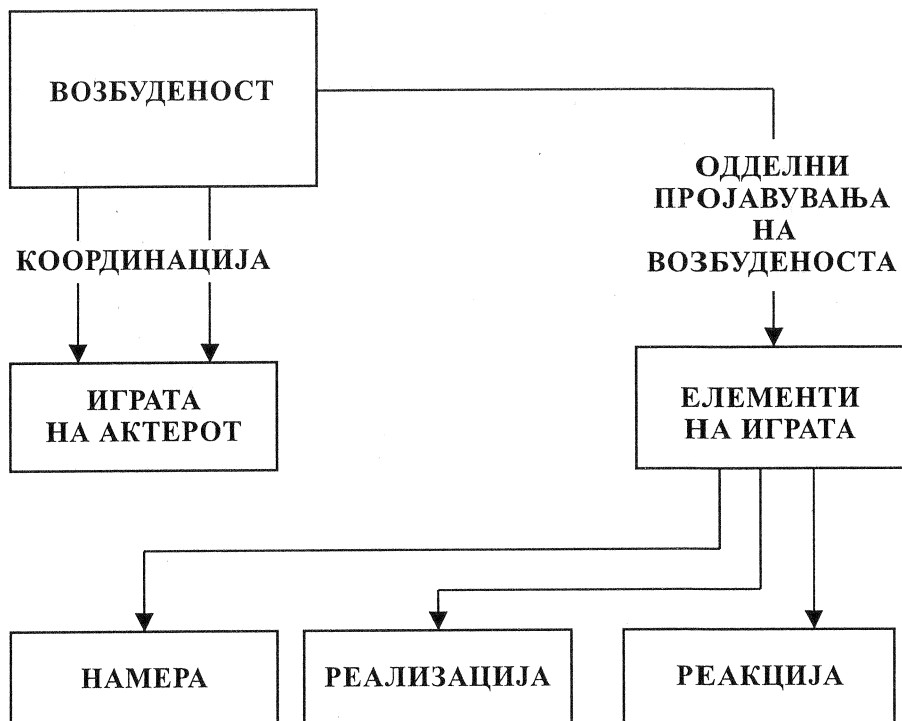
Както отбелязахме, способността за съзнателно (рефлексивно) дразнение е онази характеристика, която прави от човека актьор. Тази способност е и основна разлика между актьора и марионетката. С помощта на рефлекторното дразнение актьорът успява да влияе върху емоционалното състояние на зрителя, както и да предизвиква обратно въздействие, т.е. да възприема дразнението, съответно емоционалната реакция на публиката.

## ЧЕРТЕЖ

На чертежа (ЦГАЛИБ: е.х. 617) е показана схемата, с чиято помощ Мейерхолд обяснява процеса на игра на своите студенти. Най-ниският, първият етап в процеса на играта е намерението. Посредством рефлекторното дразнение се прави преход към втория, най-висшия елемент на играта: реализацията. Въсъщност това е, което се предлага като краен продукт на зрителя, – практическата реализация на намерението. От тази най-висока точка се преминава към своеобразно освобождаване, което Мейерхолд нарича реакция и което участва в подготовката на новия цикъл намерение-реализация-реакция.

Трябва да се отбележи, че авторите обръщат особено внимание на интелектуалното решаване на задачите, които стоят пред актьора, т.е. на необходимостта актьорът съзнателно да ръководи постъпките си, без да се поддава на влиянието на външни фактори („представяне“) и без да изпада в някакъв „художествен транс“ („преживяване“). В този смисъл е и дефиницията на Мейерхолд за актьорския жанр (на руски „амплуа актера“). В дефиницията си за жанра на актьора Мейерхолд тръгва от оригиналното значение на думата „ампло“, която в руски език е дошла от френски, и определя жанра като длъжност. „Всеки актьор има своя длъжност. Играейки, тъй изпълнява някаква длъжност, например длъжността на влюбен, на комик и т. н.“ (П. там). Длъжността предполага съзнателно изпълняване на задачите, неотклонно преследване на целта и ясна представа как да се постигне тази цел.

Въз основа на изложеното Мейерхолд дава определение на биомеханиката: в основата на системата на играта трябва да се зложат принципите на биомеханичния поглед върху човешката природа. В този смисъл възпитаването на умение за предизвикване на дразнение у актьора става по начин, при който психичните процеси се явяват резултат от физическите, т.е. чувствата, движенията и говорът (с други думи – актьорската игра) се явяват резултат от външно дразнение и пренасят това дразнение до зрителя. Биомеханичната система на актьорската игра е основана на факта, че „правилното проявяване на дразнението е обусловено от правилното разположение на физическото тяло на актьора в пространството, при което във всеки момент последният следва да има точна представа за движенията си спрямо предметите и лицата, които го обкръжават“ (П. там).



Всеволод Емилевич не успева да разработи фундаментално биомеханиката в теоретичен план и паралелно с практическата си работа да създаде ясна теоретична система, както това прави Станиславски. Все пак, ако се използват стигналите до нас материали и текстове и се анализират спомените на съвременниците му, както и собствените му изказвания в различни дискусии, и – преди всичко – като се вземат предвид постановките на Всеволод Емилевич, би могло биомеханиката да се осмисли в теоретичен план и въз основа на различни източници да се създаде една цялостна теоретична система.

Първата стъпка към решаване тази задача е запознаването с принципите на биомеханичната теория, стигнали до нас само като концепт.

## БИОМЕХАНИЧНИТЕ ПРИНЦИПИ

*Принципите на биомеханиката* са ценен материал за изясняване на теоретичните основи на Всеволод Емилевич в полето на биомеханиката. Те са фундаментът на неговата теория и въпреки че са написани под формата на концепт, дават достатъчно ясна представа за това, какво означава биомеханиката. Принципите са подредени по номера, но Мейерхолд отбеляз-

ва, че последователността не е задължителна и дава право на читателя сам да определи кой от тях е водещ. Ние ще се придържаме към последователността, която е изложена в ръкописа на Всеволод Емилевич, съхраняван във фонда на Мейерхолд в ЦГАЛИ<sup>34</sup>.

Първият принцип се свеща до твърдението, че „ако работи върхът на носа, работи цялото тяло“. Още в началото Мейерхолд формулира идеята, която застъпва и в книгата *Жанрът на актьора*, както и в своите изказвания преди и след Октомврийската революция: в театъра няма място за преживявания, за психологически упражнения. Дейността на актьора е интелектуална и се осъществява с помощта на: а) степента на образованост, нивото на интелигентност на актьора; и б) с помощта на основния актьорски материал – човешкото тяло. Актьорът не трябва да стига до така наречената „актьорска патетика“ при прочита на дадена роля. Мейерхолд подчертава, че „трябва да се обръща специално внимание на всеки елемент от работата, като се обмисля и осъзнава. Само така изпълнението може да придобие точност“.

Всеволод Емилевич определя и основните търсения на биомеханиката. Според него това е способността за „координация в пространството и на сцената, способността да намериш себе си сред масата, възможността за приспособяване и способността да се определят на око разстоянията между актьорите на сцената“.

Тейлъризацията се проявява и в биомеханичните принципи. Актьорът „трябва да се придържа към голяма пестеливост на движенията“. За да се осъществи тази пестеливост, „трябва след получената команда да се стигне до определеното място, като по пътя да се направят точен брой стъпки, предварително пресметнати, за да може движението да бъде икономично.“

По-нататък, в 42-ри принцип, близостта с тейлъризацията е директно изказана: „В работата е необходима крайна икономичност, краен тейлъризъм. Всички задачи трябва да се изпълняват с минимално количество движения и да са максимално целесъобразни.“

Четиридесет и четвъртият принцип на биомеханиката е последен в изброяването, но той е основа на цялата система – той обяснява не само концепцията на Мейерхолд, но и много повече – и културния дух на 20-те години в Русия, и различните влияния, оказали въздействие върху Всеволод Емилевич. Принципът гласи: „Първи принцип на биомеханиката: тялото е машина, работникът – машинист.“ Оттук произтича цялата практическа работа при Мейерхолд. Ето защо театралният процес се нарича производство, а представленията – производствена работа (именно това фигурира на афиша за *Смъртта на Тарелкин*: „Театърът на ГИТИС ви представя новата производствена работа на Вс. Мейерхолд“). Ръководейки се от този принцип, Мейерхолд се обръща към конструктивистите, които се отказват от картинността и търсят в предметите утилитарно значение. Оттук

<sup>34</sup> В ЦГАЛИ ръкописът се намира във фонда на Мейерхолд, ф. 998, оп. 1, е.х. 740. Всички цитати в тази глава са взети от този източник.

произлиза и близостта с футуристите, с тяхното отношение към машината.

Може да се направи заключението, че биомеханиката се дели на две основни нива: едното, теоретичното, на чиято основа се гради идеята за начина и естеството на актьорската игра като съзнателен и производствен процес. На това ниво се определят каноните на актьорското изкуство, дефинират се основните предпоставки и се търси отговор на въпроса, какво означава понятието актьор и коя е неговата основна задача. Второто ниво на биомеханиката са правилата, според които се осъществява специален биомеханичен тренинг, реализиращ в самата практика въпросите от теоретичен характер. Поредността на упражненията дава възможност на актьора по най-добър и най-ефективен начин да контролира материала, с който разполага, – тялото, и да може да го ръководи на сцената. Как е изглеждал този тренинг, може да се види от няколко упражнения по биомеханика, които са били включени в програмата на курса по биомеханика в ГИТИС. Програмата обхваща следните упражнения: *Лък; Скок по гръб и пренасяне на тежест; Падане; Поемане и прехвърляне на тежестта; Удар по носа; Ръкопляскане; Оттласкване с крак от клекнало положение; Игра с палка (жонглиране); Хвърляне на топка; Хвърляне на камък; Скок върху гърдите на противника; Игра с нож; Кадрил; Въже; Кон; Четирима ездачи; Стъпало; Мост; Пила; Коса; Погребение; Шут; Коза.*

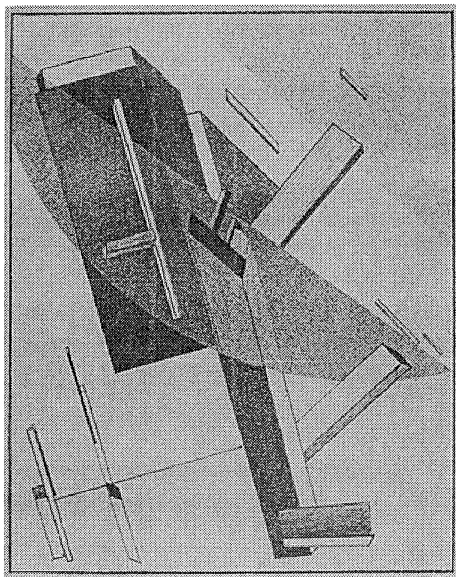
Както отбелязва Мейерхолд, упражненията по биомеханика не са били предназначени за директно прилагане в представлението. Механичното пренасяне от физкултурния в театралния салон не може да даде позитивен резултат. Упражненията по биомеханика е трябвало да създадат един трениран актьор и да подготвят неговото тяло за излизането на сцената. Те са осигурявали на актьора необходимото познаване на техниката на игра, научавали са го да се организира и да управлява собственото си тяло. С помощта на биомеханичните упражнения актьорът е трябвало да бъде в състояние да открие „отдалечените и крайните спирки“, както се казва в един от принципите на биомеханиката. Само след внимателно изучаване и усилен тренировка актьорите са могли да отговорят на задачите, поставяни им от Мейерхолд в тяхната работа.

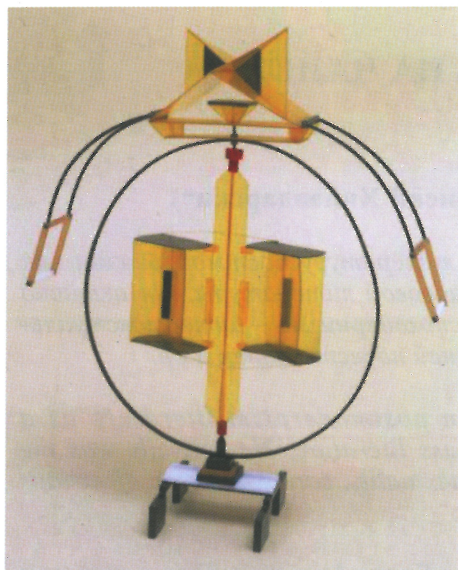
На практика Мейерхолд прилага биомеханиката в нейния основен вид в две представления: във *Великодушният рогоносец* на Кромелинк (Театр актера, ГВИТМ; с премиерата на 25.04.1922) и в „Смъртта на Тарелкин“ от Сухово-Кобилин (Театр ГИТИС, с премиера на 24.11.1922г.).

Превод от македонски: **Евелина Грозданова**  
 Редактор на превода: **Гергана Иванова**

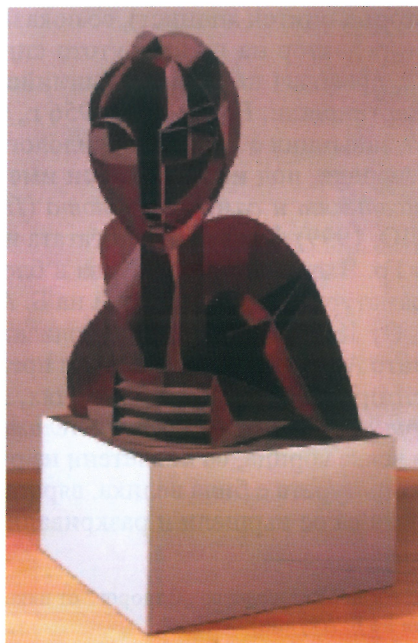
## БИБЛИОГРАФИЯ

- Аксѐнов 1926: И. Аксенов. *Пространственный конструктивизм на сцене*. В: *Театральный октябрь*, Ленинград-Москва, 1926.
- Гвоздев 1987: А. Гвоздев. *Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса*. В кн.: *Театральная критика*, Ленинград, 1987.
- Грубел 1984: R. Grubel. *Ruski književni konstruktivizam* в: *Pojmovnik ruske avangarde*, Т. 1. Zagreb, 1984.
- Ермитаж 1922: „*Эрмитаж*“, Москва, 1922, бр. 13.
- Илински 1984: И. Ильинский. *Сам о себе*. Москва, 1984.
- Мейерхолд: В. Мейерхольд. *Актер будущего и биомеханика*. В сб.: *Статьи, письма, речи, беседы*, т. 2.
- Мейерхолд и кол. 1922: В. Мейерхольд, М. Бебутов, И. Аксенов. *Амплуа актера*. Москва, 1922.
- Позднев 1922: А. Позднев. *Тейлоризм на сцене*. „Зрелища“, Москва, 1922, бр. 5.
- Соколов 1922а: И. Соколов. *Индустриальная жестикация*, „Эрмитаж“. Москва, 1922, бр. 10.
- Соколов 1922б: И. Соколов. *Тейлоризованный жест*. „Зрелища“, Москва, 1922, бр. 2.
- ЦГАЛИа: ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1.
- ЦГАЛИб: ЦГАЛИ, ф. 2979, оп. 1.





Габо, *Модел за въртящ се фонтан*



Габо, *Глава*