Das kommt von einer Verkennung dessen, was die Etüden enthalten und von fehlender biomechanischer Trainingserfahrung.

Welche Ziele verfolgt der Schauspieler, wenn er die biomechanischen Etüden ausführt? Sie sind ein sehr interessantes Lehrmaterial für Schauspieler. Die Etüden sind wie ein Modell für das Verhalten des Schauspielers auf der Bühne. Und ihrer Struktur nach kann man die Etüden bezeichnen als Beispiele für den Aufbau von Bühnenhandlung. Sie geben dem Schauspieler die Möglichkeit, an dem Verständnis der biomechanischen Prinzipien des Aufbaus einer Bühnenbewegung, einer Geste, zu arbeiten. Das ist das, was in die Methodik der biomechanischen Ausbildung eingeht: "otkas", "posyl", "totschka"oder "stojka". Ich werde das nicht ausführlich auf dem Papier erklären, das wäre nicht richtig. Obwohl es theoretisch sehr leicht zu verstehen ist. Zumindest denken so die Theaterwissenschaftler, die schreiben, Hypothesen aufstellen, ihre Beurteilungen herausbringen, aber es praktisch niemals ausprobiert haben. Desweiteren gibt es Aspekte in der Biomechanik wie "tormos", die Arbeit unter Kontrolle, "rakurs" (Eisenstein). Der Begriff Rakurs steht im Zusammenhang mit der Arbeit mit Raum, das Verständnis von Raum, das Vermögen sich im Raum zu "verteilen", sich rhythmisch zu bewegen. Es gibt solche Begriffe wie die Flächigkeiten des Schauspielerkörpers. Das steht in Zusammenhang mit dem Begriff der Gruppirovka des Körpers. Dann noch das Spiel mit dem Gleichgewicht des eigenen Schauspielerkörpers. Es gibt auch noch das Thema der muskulären und neurologischen Konzentration nach Gesetzmäßigkeiten des Bewahrens der Energie und der Rationalität der Bewegungen und Handlungen. Ebenso die Entwicklung der Erregbarkeit der Reflexe beim Schauspieler. Auch sehr wichtig ist, dass die Etüde zu verstehen gibt, was eine Form einer Bühnenhandlung ist, und wie man lernt, sie zu beleben. Die Etüde zeigt, wie weit der Schauspieler seinen Körper beherrscht, wie er die biomechanischen Prinzipien des Aufbaus von Bewegung verstanden hat und wie fähig er ist, sie anzuwenden, wie fähig er ist, zu denken, zu analysieren, sich Metaphern anzufantasieren, Bilder für die Handlung, und schließlich, zu improvisieren, dabei die Etüdenform benutzend. In den Etüden wird Musik benutzt. Das ist ein ebenso wichtiger Teil des Trainings.

Während wir die Biomechanik bei Kustov erlernten, hatten wir die Möglichkeit, die erhaltenen Fertigkeiten und Kenntnisse sofort in den Inszenierungen im Theater anzuwenden. Aber uns reichte das noch nicht, und so haben wir, einige junge Schauspieler, Ende der 70'er Jahre selber eigenständig an einer Inszenierung gearbeitet, außerhalb der Arbeit mit Plutchek.

Wir haben an Stücken von G. Lorki, Moliere, Brecht, K. Gozzi gearbeitet und uns dabei mit der historischen französischen Clownade beschäftigt. Dabei haben wir der Arbeit mit der Maske sehr viel Aufmerksamkeit gewidmet. Wir haben nicht direkt die typischen Masken der Comoedia dell'Arte benutzt, aber dennoch halfen sie uns, eine Schärfe/Zuspitzung im Bühnenspiel zu finden, eine ungewöhnliche Form. Ich denke, dass es uns in unserer Arbeit vollkommen gelungen ist, die Themen auszuarbeiten, die Meyerhold für seine Inszenierungen 1918/1919 festgelegt hatte, als er Regieunterricht gab: Improvisation, Pantomime, die Technik der Kontrolle der Maske und die Arbeit auf der Vorbühne. Es ist ja bekannt, dass die Comoedia dell'Arte einen großen Einfluss hatte auf die Entstehung der Biomechanik. Und nun nutzten wir die Gelegenheit, dass A. Levinskij an der Regiefakultät des GITIS eine Fortbildung machte, und zeigten dort unsere Inszenierungen und die biomechanischen Etüden.

Einen besonderen Platz in unserer Arbeit hat die Inszenierung "Warten auf Godot" von S. Beckett inne. Wir haben ihn definiert als "Totschka" (Punkt), den wir in unserer gemeinsamen Arbeit in Inszenierungen und im Unterricht der Biomechanik erlangten. Wir haben diese Inszenierung Mitte der 80ger Jahre erschaffen, konnten sie aber offiziell, vor zahlendem Publikum, nicht aufführen. Zu jener Zeit war Beckett als Material für offizielle Inszenierungen in unseren Theatern von der Zensur verboten. Wir spielten Vorstellungen vor Freunden in einem kleinen Probenraum des Theater der Satire. Die Freunde luden ihre Freunde ein, usw. Es war damals die Situation, dass alles Verbotene bei den Leuten ein erhöhtes Interesse weckte. Sie versuchten, mehrmals in die Aufführungen zu kommen. Es kamen sehr viele Schauspieler, Regisseure, Bühnenbildner und andere aus der "Künstlerintelligenz" Moskaus. Und erst in der Periode der Perestroika am 22.10. 1987 wurde die offizielle Premiere vor zahlendem Publikum gespielt. Mit dieser Inszenierung wurde die Kleine

Bühne des Theaters der Satire eröffnet. Die Besetzung aus unserem Theater war: Oleg Sevost'janov, Aleksandr Voebodin, Aleksej Levinskij, Gennadij Bogdanov und mein Sohn Dennis Bogdanov. Er spielte die Rolle des Jungen. Die Proben zu dieser Inszenierung waren sehr interessant. Beckett ist ein sehr guter und ergiebiger Autor für Schauspieler und Regisseure. In der absurden Form seiner Dramaturgie kann man das Verständnis vom Aufbau theatraler Handlungen ausgezeichnet in sich selbst entwickeln und seine schauspielerische Technik austesten. Der Regisseur dieser Inszenierung war A. Levinskij. Als wir uns unterhalten haben sind wir und einig gewesen, dass diese Arbeit in vielem für uns wegweisend war. Von Kustovs Unterrichtsstunden der Biomechanik erlangten wir die Fähigkeit zu einer unbefangenen Herangehensweise an eine Inszenierung. Wir spürten, dass die Biomechanik einem Schauspieler in allem eine Basis gibt. Ich habe die Rolle des Lakki gespielt, habe in der Maske gespielt. Ich erinnere mich bis heute an das Empfinden der Deutlichkeit des theatralen Denkens in den Proben und den Aufführungen. Ich erinnere mich an den Probenprozess, als sich vor mir ungeheure Spielmöglichkeiten auftaten. Und natürlich verstehe ich, was die Biomechanik mir für meine Schauspieltechnik gegeben hat und später für die Arbeit als Regisseur.

Natürlich denkt man, wenn man eine solch große Erfahrung mit der Arbeit mit der theatralen Biomechanik Meyerholds hat, unwillkürlich darüber nach, sie an andere Schauspieler und Regisseure weiterzugeben. Es gibt jedoch dabei einen sehr wichtigen Punkt. Bevor man sein Wissen um die Biomechanik weitergibt, sollte man sie an sich selbst in der schauspielerischen Praxis erfahren haben. Ich habe 20 Jahre lang im Theater als Schauspieler gearbeitet, bevor ich begann, die theatrale Biomechanik zu unterrichten. Leider ist heute folgendes Bild zu beobachten: Ein Schauspieler macht einen 10-tägigen Biomechanik-Workshop und beginnt direkt danach, es anderen zu vermitteln, ohne es selbst ausprobiert zu haben. Oder jemand hat irgendwo irgendetwas gelesen oder gehört und hält sich schon für einen Fachmann. Das ist der falsche Weg. Man muss zunächst sein Wissen in der Praxis festigen. Sowohl A. Levinskij als auch ich haben am GITIS theatrale Biomechanik unterrichtet. A. Levinskij wurde von einem der Mentoren der Schauspielabteilung des GITIS, V. Andreev, beauftragt, in dessen Jahrgang

eine Diplominszenierung zu durchzuführen. Levinskij trainierte mit den Studenten innerhalb der Probenarbeit zu dieser Inszenierung, und danach noch 2 Jahre lang am GITIS. Das war Ende der 80'er Jahre. Ich hingegen unterrichtete die Biomechanik ab 1992 an der Bewegungsabteilung, berufen vom damaligen Direktor des GITIS, S. Isaac. Ich habe einige Inszenierungen mit Regie-, und Schauspielstudenten durchgeführt. Dabei hat die Erfahrung gezeigt, dass die theatrale Biomechanik als Lehrfach nicht an die Bewegungsabteilung gehört, weil sie eine Ausbildungsmethode zur Schauspielkunst ist, und keine untergeordnete (sekundäre) Disziplin. Bekräftigt wird dies durch mehr als 10 Inszenierungen, die ich als Regisseur in verschiedenen Ländern der Welt zu verschiedenen Zeiten durchgeführt habe. Jedes Mal haben alle Beteiligten am Stück vor Beginn der Probenzeit das Training durchlaufen. Als ich zum Beispiel mit Thomas Ostermeier das Brechts Stück "Mann ist Mann" im Deutschen Theater in Berlin inszeniert habe, haben nicht nur die Schauspieler, sondern auch die Musiker und sogar der Bühnenbildner beim Biomechanik-Training mitgemacht. Das war völlig normal. Die Biomechanik gibt ein Ensemblegefühl, sie erarbeitet eine eigene Theatersprache innerhalb der Truppe.

Ich möchte unbedingt das internationale Zentrum der Biomechanik in Perrugia erwähnen. Wir haben die Ausbildungsarbeit dort im Jahr 2004 begonnen. Der künstlerische Leiter dieses Zentrums ist Claudio Massimo Paternò, mein Schüler. Er hat mir angeboten, an der Gründung dieses Zentrums beteiligt zu sein. Wir haben in diesem Zentrum ein spezielles Ausbildungsprogramm, Ausbildungsmethodiken, und –zielsetzungen. Das Programm ist sehr vielfältig, der Unterricht findet periodisch im Frühjahr und im Sommer statt. In diesem Zentrum bildete sich eine Gruppe von Schauspielern heraus, die jedes Jahr wieder trainierte. Mit ihr inszenierte ich schließlich Molieres "George Dandin", was in den Jahren 2009 und 2010 in Milano aufgeführt wurde.

Das ist der Weg vom Biomechanikunterricht im Theater der Satire in Moskau mit Nikolaj Kustov bis zum heutigen Tag. Ich bin meinem Lehrer N. Kustov sehr dankbar für die Weitergabe des Wissens um die theatrale Biomechanik. V. Plutchek, N. Kustov – sind eine zeitliche Verbindung von Vsevolod Meyerhold in unsere theatrale Gegenwart.