

МАРИНА АЛЕКСАНДРОВСКАЯ

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ
ПОДГОТОВКА АКТЕРОВ
В ПРОСТРАНСТВЕ
ЕВРАЗИЙСКОГО ТЕАТРА
XXI ВЕКА



МАРИНА ДАКСБУРИ-АЛЕКСАНДРОВСКАЯ

родилась 27 октября 1955 года



Режиссер, актриса, доцент Санкт-Петербургской Государственной Академии театрального искусства, мастер по актерскому тренингу, кандидат искусствоведения. Поставила более сорока спектаклей. Провела около полусотни мастер-классов по актерской подготовке на основе работы с пансой («биомеханика»

В. Мейерхольда), с текстом («театрика актера» М. Чехова, «смерть» Р. Штайнера), мимовидеи, пластической коррекции тела (методы М. Дельмонтеза и Ф. Александера) и дыхательной гимнастики (Иоанн Оливи).

Перевела с французского языка книгу Э. Барби «Бумажное какао» и главы из «Словаря театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя» Э. Барби и Н. Саварезе. В настоящий момент работает в Театральной школе Тантлерера (Лозанна, Швейцария).

Поставила спектакль «Balades singézielles» по своей книге «О чем молчат звезды?», а также подготовила по историческим материалам в рамках экспозиции «Россия-Швейцария. 500 лет любви и свободы» и «Война и мир. Террак». Играла исторические спектакли по программе культурного обмена, осуществленного Русской Ассоциацией в Лозанне. Занимается исследованиями в области театральной антропологии, зрелища и современным методом работы с актером в контексте Евразийского театра.

Марина Александровская

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ
ПОДГОТОВКА АКТЕРОВ
В ПРОСТРАНСТВЕ
ЕВРАЗИЙСКОГО ТЕАТРА
XXI ВЕКА

Marina Alexandrovskaya

**LA FORMATION
DES COMEDIENS DANS LE CADRE
DU THEATRE EURASIEN
DU XXI^e SIECLE**

Saint- Petersburg
Tabula Rasa Publishing House
2011

Марина Александровская

**ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ
ПОДГОТОВКА АКТЕРОВ
В ПРОСТРАНСТВЕ
ЕВРАЗИЙСКОГО ТЕАТРА
XXI ВЕКА**

Санкт-Петербург
Издательство «Чистый лист»
2011

УДК 792
ББК 85.334
А46

Александровская М. Б.

А46 Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века. — СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2011. — 392 с. + 16 с. ил. ISBN 978-5-90152-823-5

В основу этой книги лег уникальный опыт, полученный автором в результате многолетней работы на двух принципиально разных по своей организации территориях профессиональной подготовки актеров — в России и в Европе.

Особый интерес представляет описание и методическое обоснование упражнений, большая часть которых заимствована из ранее не переводившейся на русский язык специальной французской литературы.

Издание предназначено для преподавателей и студентов театральных вузов, училищ, студий, а также участников творческих коллективов и всех тех, кто хочет познакомиться со структурой образования и методами обучения европейских актеров.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление. Школа игры

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Театр как отражение динамики взаимодействия культур Запада и Востока (Евразии)

Фундаментальные основы культуры

Культура — динамическая система.....

Об архаическом и традиционном в формах искусства Востока и Европы

Актер в пространстве Евразийского театра XXI в.....

К понятию «евразийство»

Театр в контексте Традиции

Школа актерской игры в кадре Евразийского театра

Объектно-субъектные отношения актера — автора — зрителя в системе европейского «театра-логоса» (исторический взгляд).....

Отношения «Учитель — ученик» в системе восточного «театра традиций»

Основные типы театральнo-образовательных учреждений и обучающих программ в Европе XX-XXI вв. (программы, методические рекомендации, педагогические принципы)

ГЛАВА ВТОРАЯ

Теория развития антропологических, психологических и структурно-семиотических знаний о человеке театра

Актер в свете современных антропологических и психолого-педагогических знаний о человеке.....

Актер — одна из составляющих знаковой системы
театра (семиотики)

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Искусство и технология актерского творчества.

Принципы построения практических занятий в актерской группе

Основные структурные, сессионные и методические принципы работы в актерской группе	170
Общие замечания	170
Ателье актерского тренинга и Ателье сценического искусства.	172
Ателье актерского тренинга: принципы, условия и содержание тренировочных сессий	174
1-я сессия. Массаж и расслабление	174
2-я сессия. Техники дыхания	181
3-я сессия. Работа над резонаторными центрами	192
4-я сессия. Актер в сценическом пространстве	195
5-я сессия. Чувство ансамбля	200
6-я сессия. Актер и его отношения с партнером	205
7-я сессия. Принципы работы с предметом	218
8-я сессия. Принципы работы с маской	240
9-я сессия. Принципы импровизации	242
10-я сессия. Тренинг на основе работы с «анонимным» текстом	253
Ателье сценического искусства	267
Актер — персонаж — роль	267
Актер — автор — текст	274
Заключение	282

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Биологическая линия в театре и ритуале (лекции Е. Грозовского
на семинаре в Коллеж де Франс 1997-1998 гг.)

304

Приложение 2

Томас Ричардс. «Работа с Грозовским над физическими
действиями»

322

<i>Приложение 3</i>	
Питер Брук. «С Грозовским»	332
<i>Приложение 4</i>	
Интервью М. Александровской с Жоржем Баню 13 марта 2009 г. .	342
<i>Приложение 5</i>	
Рудольф Штайнер. «Лекции для актеров. Искусство слова и драматическое искусство».....	349
Литература	372

La formation des comediens dans le cadre
du Theatre Eurasien du XXI siècle

Вступление

Школа игры

Обозревая эволюцию театра, мы убеждаемся, что развитие техник игры часто, если не сказать всегда, имеет непосредственную связь со спецификой и практикой театра. Все значительные реформы в искусстве актера осуществлялись именно тогда, когда происходили радикальные преобразования в театре; в связи с этим мы вспоминаем имена Станиславского, Мейерхольда, Жюве, Гротовского.

Эволюция техники и стиля актерской игры зависит в некоторой степени и от состояния науки. В конечном счете если нам необходимо найти общий знаменатель для бесконечного множества стилей игры на протяжении эпох, то его следует искать в неких отношениях, которые театр поддерживает с наукой.

Состояние знаний о театре, меняясь на протяжении веков, порождает со своей стороны и новые концепции образования актера, которые трансформируются и устанавливают связь с эпохой, в которую они вписаны.

Повторим, что каждое поколение в специфичных для него формулировках ставит вопросы актерской техники и обучения.

1. Игра — это профессия и можно ли ей научиться?
2. Можно ли научить искусству?
3. Можно ли научить игре? И если можно, то что нужно для этого, кто может научить игре? Кто имеет право учить?
4. Что же изучает актер?

Ответы варьируются, а формулировки поражают разнообразием:

- научиться управлять своими желаниями (Андре Стайжер);
- развивать то, что внезапно открылось (Стефани Брауншвейк);
- осознавать ситуации, вырабатывать отношение к ним, оценивая их и позволяя себе менять отношение (Марио Раймондо);
- действовать правдоподобно и убедительно (Маргарет Шулер);

- создавать творческие резервы (Кевин Кюльке);
- давать возможность перехода к свободе (Мартин Больн);
- научиться учиться (Эуженио Барба);
- стать мастером самого себя (Жан-Франсуа Дюсинье);
- разрушить границы (Поль Монтерд);
- научиться рисковать и совершать усилия, избавляясь от страхов, — это база для работы (Мишель Монета и Рон Эаст).

Возникают и другие вопросы:

5. Какое место занимает техника в работе? Какое значение имеют упражнения в обучении? Какие другие виды искусства могут быть привлечены к процессу обучения актера (танец, фехтование, боевые искусства, цирк, пантомима, формы уличного театра...) и какова специфика их взаимодействия?

6. На какие формы театра ориентировано образование актеров? Его целью является современный театр, или театр-«музей», или все-таки оно заставляет думать о театре будущего?

Конечно, вопросы о профессиональной подготовке актеров не новы. Они периодически возникают в истории, находя разные варианты ответов, продиктованных состоянием преобладающих в тот или иной период знаний и эстетики.

«Мы предполагали уделить место на нашем симпозиуме¹ всем формам обучения и позволить задать базовые вопросы» — говорила организатор форума Жозет Фераль.

Приведем лишь отдельные высказывания некоторых участников этого симпозиума.

Анна Богард (американский режиссер, основавшая в 1992 г. совместно с Тадаши Сузуки компанию СИТИ и посвятившая себя новому направлению в обучении, основанному на сближении двух культур):

«Мы не можем научить актеров и режиссеров творчеству. Поэтому мы можем только помочь каждому из них развить свое „Я“ до уровня артиста... Театральное образование предполагает стимулирование следующих качеств актера: отношение, внимание, возможную жестокость, сдерживание эмоций

¹ Международный симпозиум был организован университетами Монреаля и Парижа, проходил в Национальном театре «Парнас» (Париж, 2001) с участием ведущих мастеров театра Америки и Европы. Ими были высказаны разные точки зрения на решение ключевых вопросов профессиональной подготовки актеров.

или чувственных излияний, нарушение равновесия и дезориентацию, интерес...

Японцы в боевых искусствах используют для обозначения качества пространства и времени, разделяющих индивидуумов, слово „*ма'au*“ (*ma'ai*). Сценическое пространство, в котором находятся актеры, должно иметь константу предельного внимания, потенциальности и даже опасности. „*Ма'au*“ нужно изучать и строго придерживаться ее; никогда нельзя ослаблять линию внутреннего напряжения между партнерами... *Жестокость* начинается с того, что актер принимает решение что-то сделать и прилагает все силы, чтобы выполнить это... *Сдерживание эмоций* необходимо... поскольку концентрация энергии актером и сдерживание эмоций пробуждает интерес у зрителя. Дзэами, создатель японского театра Но, настаивал на том, что актер должен сохранять в себе определенный процент страсти. Если вы чувствуете в вашем сердце биение на десять, выражайте только семь... Рутинa — враг артиста. Мы должны оставаться бдительными и бодрствующими перед лицом обыденности. Вы оказываетесь в ситуации отсутствия равновесия; вы дезориентированы, находясь в сложном положении... Но именно там и начинается авантюра. Если вы приняли эту ситуацию „без равновесия“, инстинктивно вы попадаете на территорию, девственно чистую, еще не освоенную, которая позволит вам достигнуть вершин, преодолеть самого себя... В момент отсутствия равновесия наши животные инстинкты провоцируют нас начать борьбу за возвращение равновесия, и именно эта борьба требует от нас повышенного внимания... В конечном счете моя задача режиссера не добиться результата, а создать необходимые условия, благодаря которым и возникнет результат»².

Томас Остермайер (режиссер, член художественного совета театра Шау-бюне в Берлине):

«Единственное, что может предложить школа молодому артисту, — это технику.

Взгляды, решимость, страсть к творчеству — все это уже существует до школы. Этому не научить. В школе можно научиться только технике... и главное, научить актера понимать текст; понимать то, что тексты принадлежат другой эпохе, что они связаны с культурно-исторической ситуацией эпохи автора»³.

² *Bogart A.* Six choses que je sais a propos de la formation des acteurs // *Lecole du jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement theatral / Ouvrage publie sous la direction de Josette Feral.* Saint-Jean-de-Vedas: L'Entretiens, 2003. P. 37-48.

³ *Lecole du jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement theatral.* P. 55.

Марио Раймондо (теоретик театра, руководитель школы Драматического искусства Паоло Грасси в Милане):

«Глагол наставлять (обучать, воспитывать, преподавать) имеет множество значений. На протяжении всей истории театра методологические дисциплины питали своей сценической практикой и импровизацией такие театры, как Театр Иезуитов или Театр комедии дель арте. Поэтому было трудно говорить о настоящем обучении. И только в конце XIX — начале XX в. возникли термины: наука и метод, а именно, — связанные с именем Станиславского, идеи биологической преемственности школы, практика обучения... Я считаю, что определение „обмен" более уместно и занимает центральное место в школе драматического искусства. Обмен глубоко лежит в природе театра... Наша школа Паоло Грасси готовит актеров, режиссеров, драматургов, танцоров, администраторов театров. Обучение длится три года. В первый год студенты изучают свою специализацию и встречаются только на смежных семинарах по режиссуре, драматургии, искусству актера и т. д. Но в конце года они начинают работать вместе над творческими проектами.

На втором году обучения каждый проект представляется в виде открытого урока, демонстрации работы, постановки... Опыт многолетней работы показывает, что актеры непременно должны предстать перед публикой...

Третий год посвящается более подробному изучению теории, особенно в финале, когда осуществляются педагогические проекты... Для этих проектов приглашаются известные режиссеры. В свое время в нашей школе работали Тадеуш Кантор, Хайнер Мюллер, Люка Ронкони и др. ...Путь, который мы нашли, можно охарактеризовать как совместная работа, взамен слова „обучение"»⁴.

Рон Эст — английский актер, режиссер, продюсер кино и телевидения, организатор «Школы движения» в Лондоне, артистический директор M.C.U. Productions с 1978 г.):

«Я буду говорить о так называемой параллельной структуре образования... не знаю, как готовить актеров к театру, который еще не существует. Поэтому вместо обучения актера я занимаюсь формированием творца-интерпретатора... Для меня Шекспир, как и Мольер, Дебюро, Чаплин, Брехт, Дарио Фо, Лепаж, Брук, Мнушкина, являются творцами-интерпретаторами. Они не представляют ни альтернативные направления, ни параллельные традиционному театру течения; они сами по себе театральные центры... Я воспитываю актеров не прямолинейно. Отправной точкой для меня

⁴ *Raimondo M. Nexistent ni le devoir d'apprendre ni le droit d'enseigner // Ibid. P. 72-75.*

служит тело... Обучение проходит в три фазы: установление физической идентификации актера (образа самого себя), переход этой физически оформленной личности в игру, а затем трансформация этой игры в индивидуальный стиль актера как в спектакле, так и в театре... Главное на всех этапах — творческий акт должен стать актом героизма и принят в конечном счете публикой... В работе инструктора нет места сентиментализму. Его задача — знать точное время выхода из игры... Маска дает возможность открыться, „быть голым“, прозрачным, честным; маска позволяет избегать штампов, ограничивая воображение актера рамками своего символического выражения. Чтобы пользоваться маской, надо требовать от актера его личного взгляда на театр и особенно на „маску самого себя"»⁵.

Мы привели лишь несколько цитат из выступлений мастеров театра. За «кадром» остались многие другие высказывания, касающиеся эстетики театра, технологии образования, методов прогнозирования одаренности актеров, форм параллельного актерского образования, педагогического мастерства и профессиональной этики и т. д.

Именно поэтому нам представляется необходимым продолжить и, может быть, расширить рамки диалога, призвав к открытой дискуссии наших потенциальных читателей.

В нашей работе использован интегральный подход — основной методологический принцип изложения материала и выводов из него. Этот подход получил широкое распространение в области психологии во всем мире и связан с именами К. Уилбера, С. Грофа, а ранее — И. Канта, Ф. Brentano, В. Дильтея, К. Юнга и т. д.

Интегративная методология предполагает консолидацию множества областей, школ, направлений, уровней знаний о человеке в смысловом поле психологии и различных сферах активности людей. Заметим, что интегративная методология ни в коей мере не снимает принцип системности в подходе к проблеме образования современного актера. Она позволяет расширить поле «обзора» всех видов деятельности человека, включая и творчество, не в режиме конфронтации отдельных «школьных дисциплин»: философии, психологии, антропологии, религии, искусства и т. д., — а как единых, справедливых и отвечающих условиям меняющегося мира подходов.

Рамки данного исследования не позволяют дать исчерпывающие ответы по всем направлениям развития современного театра, актерского творчест-

⁵ *East R.* Former des createurs interpretes // *Lecole du jeu. Former ou transmettre... les chemints de l'enseignement theatral.* P. 198-202.

ва и тенденций формирования образовательной системы актера в Европе и в России. Поэтому при изложении материала мы ограничимся лишь одним направлением, точкой отсчета или «кадром», а именно — концепцией *Евразийского театра* в подходе к проблемам профессиональной подготовки актеров нового времени.

Восток и Запад в этом случае определяют границы как идейной, так и содержательной стороны данного исследования. Полярности, как известно, не только разделяют, но и объединяют. Во всяком случае, в «кадре Евразийского театра» легче рассмотреть основные тенденции развития мирового театрального процесса, ответить на возникающие методологические вопросы.

Например, почему учителя европейского театра и восточных традиционных искусств в последнее время так тесно взаимодействуют друг с другом?

Почему снимаются языковые и даже культурные барьеры для выработки новых форм обучения?

Почему театральные мастера Запада и Востока сегодня все чаще оказываются на территории совместных творческих и образовательных проектов, уходя с полей политических, идеологических, национальных и культурных противостояний?

Почему так отчетливо сегодня звучит понятие «традиция традиций» применимо к воспитанию актеров, а в театральный лексикон прочно вошли термины: «энергия», «импульс», «динамическая релаксация», «сценическое присутствие», «говорящий жест»?

Об этом и многом другом наша книга.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Театр как отражение динамики взаимодействия культур Запада и Востока (Евразии)

Фундаментальные основы культуры

Культура — динамическая система

Развитие культур Запада и Востока в современную эпоху ставит автора перед необходимостью исследовать прежде всего взаимодействие пластов этих культур, как базовой основы процессов взаимопроникновения и взаимодополняемости театральных явлений.

Здесь важно определить исторически установившиеся принципы развития культуры как таковой и дать оценку современным тенденциям в их проявлении.

Среди «постулатов», определяющих сущность развития любой культуры, профессор В. Б. Земсков выделяет три:

Первое. «Важнейшим фактором, связующим и обобщающим все уровни, касающиеся сущности, структуры и динамики перехода от старого к новому в культуре, является тотальный изоморфизм всего целого культуры — онтологического, антропологического, ментального, коллективного, индивидуального, феноменологического, исторического, цивилизованного и т. д.

Поэтому составляющий основу культурной динамики извечный „*ритуал перехода*“, который опирается на глубинную, „первотектональную“ платформу бессознательного, архетипического, воспроизводится на всех уровнях ментальности и деятельности субъекта культуры в целом как метасубъекта. Но взаимодействие между разными пластами и уровнями культуры строится не на *параллелизме* и *причинно-следственной связи*, а на принципах *асимметрии* (курсив мой. — М. А.). Все уровни и факторы связаны между собой, но не совпадают в своем действии»⁶.

⁶ Земсков В. Б. Дисбаланс в системе взаимодействия пластов культуры как фактор культурной динамики // «Слово и мудрость Востока». Литература. Фольклор. Культура. М.: Наука, 2006. С. 571.

Для дальнейших рассуждений о закономерностях и тенденциях в сближении театральные процессы, происходящих в зоне Евразии в настоящее время, нам потребуются следующие термины: «ритуал перехода» и «асимметрия».

Второе. «Культура, ментальность, сознание в каждый момент своего исторического бытия хранят и поддерживают готовыми к действию все пласты изначального и позднее созданного в истории человечества: *архаическое, традиционное, модерное*. Причем все эти три компонента выступают в многосторонних и разнообразных перекрестных отношениях...

Архаическое, в форме современной архаики или в виде универсального тезауруса праформ и культурных архетипов, — не „склад“, не пассивное хранилище, но динамичная, живая, „дышащая“ масса, всегда готовая активизироваться под воздействием импульсов, исходящих от традиционного или модерного. <...>

Традиционное — это инновации прошлого, возникшие из архаики и ставшие со временем факторами нормативными, стабилизирующими, „держущими“ систему. <...>

Механизм кризисной динамики (...в пограничной зоне „канунов и рубежей“, на пути движения современной культуры к Большому Переходу)... определяется тем, что *модерное*, находясь в оппозиции к традиционному как главному препятствию на пути своего утверждения, апеллирует „через его голову“ к архаическому пласту культуры как целому и к архаическим элементам в традиционном. Т. е. *именно модерное пробуждает архаику*»⁷ (курсив мой. — М. А.).

В книге С. М. Эйзенштейна «Метод» находим любопытные размышления этого родоначальника русского кинематографа, ученика Вс. Э. Мейерхольда: «Так значит, искусство есть не что иное, как искусственное *регрессирование* в области психики к формам более раннего мышления, то есть явление, идентичное любым формам дурмана, алкоголя, шаманства, религии и пр.!.. Диалектика произведения искусства строится на любопытнейшей „двуединости“. Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно... стремительное *прогрессивное* вознесение по линии высших идейных ступеней и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного *чувственного мышления*» (курсив автора). А в главе «Пути „регресса“» С. М. Эйзенштейн приводит пример: «Знатоки подчеркивают, прежде всего, необыкновенную монотонность непрерывного повторения припева и слов в танцевальных песнях примитивных народов. Самый простой ритм, который в своем однообразии был

⁷ Там же. С. 571-572.

бы невыносим для культурного человека, удовлетворяет акустически-монотонную потребность первобытного человека. Напротив, такт современного вальса расчленен на неравные трех-четвертные группы... Но простейшие ритмические тенденции, хотя и вытесненные по большей части деятельностью целевого характера и задрапированные более сложными чувствованиями, все же, несмотря на это, лежат *наготове* в низшем слое нашего психомоторного аппарата, подобно тому как простой трех-четвертной бас всегда лежит в основании мелодии вальса»⁸ (курсив автора). Не трудно заметить сходство в размышлениях практика театра и кино начала XX в. и философа поздней генерации, может быть, не столько терминологическое, сколько по существу. Мы не раз еще обратимся к выводам С. М. Эйзенштейна, рассуждая о современных тенденциях в выработке принципов и методов обучения в театральных школах России и Европы.

Вернемся к размышлениям о фундаментальных основах культуры.

Третье. «Движение современной культуры к Большому Переходу нарушает систему сдержек, и „хаотизация" в пограничной зоне „канунов и рубежей" есть результат нарушения сложившихся компромиссов (баланса. — М. А.) в стремлении к перекомбинированию, к поиску нового компромисса... Внешне это выражается в том, что „на порогах" всегда происходит резкий всплеск эсхатологического переживания „канунов и рубежей"».

Каждая из составляющих культуры выдвигает свой сценарий разрешения кризиса, и все они являются в большей или меньшей степени эсхатологически окрашенными... Самопознание европейского человека и создаваемой им цивилизации может быть представлено как сочетание, казалось бы, несочетаемого: *движение „вверх"* (прогресс) неотделимо от *спуска „вниз"* — в глубины архаического, „докультурного"... (иррационального, бессознательного, праязыка, мифа, эсхатологизма, апелляции к родовому). ...Неоавангард, работающий на расчищенной им площадке, порождает насыщенную архаикой „массовую" культуру, „массовое" сознание, основанное на дорефлекторной автоматике»⁹ (ср. с «чувственным» мышлением «примитивных» народов С. М. Эйзенштейна).

Итак, культура в целом рассматривается как динамическая система, в которой отмечаются три составляющие: архаическое, традиционное и модерное. Они находятся в относительно устойчивом равновесии (балансе) на

⁸ *Эйзенштейн С. М.* Метод. Т. 1. М.: Grundproblem / Сост., предисл. и коммент. Н. И. Клеймана. Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2002. С. 167, 197.

⁹ *Земсков В. Б.* Дисбаланс в системе взаимодействия пластов культуры как фактор культурной динамики. С. 572.

этапе латентного развития, но в моменты Большого Перехода, «взрывов»¹⁰, — вступают в оппозиционные отношения и даже совершают эффекты «регрессии», в тех или иных формах проявления:

1. Модерное, опираясь на архаическое, либо репрессирует традиционное, а затем и архаическое, либо вступает с ними в своеобразную комбинаторику взаимоподдержки;

2. Традиционное в борьбе с модерным, опираясь на архаику, репрессирует модерное и восстанавливает свой баланс;

3. Архаическое, разбуженное модерным, подавляет и модерное, и традиционное — происходит *раскультивание* общества.

Вспомним небывалый «прыжок» авангардизма начала XX в. через голову традиционной культуры в область иррациональности и архетипов: П. Пикассо, М. Дюшан, К. Малевич, Дж. Джойс, Ф. Кафка, А. Бретон, А. Арто, Ж. Батай...

По мере того как наука все больше обнаруживает актуальность архаики, культура необратимо движется по пути сближения с праформами. Однако в культуре ничто не исчезает бесследно. Логоцентризм? Но ведь если принять, что будущее станет определяться конкуренцией (или сотрудничеством?) европоидной цивилизации с иными цивилизационными блоками, то это и будет противостояние (взаимопроникновение?) Логосов и пантеистических систем.

Новое не рождается из ничего. Современная, подвергающаяся жесткой критике утопия глобализации есть продолжение все той же старой европейской утопии Нового времени, но поднявшейся на техногенный уровень, подмявшей под себя все остальные составляющие. Что мы наблюдаем: Слом или *не* Слом? Если применить схему *баланса* и *сдержек*, обеспечивающих системность культуры: архаико-традиционно-модерное, то, возможно, в будущем произойдет «слипание супермодерного с суперархаикой», соединение концов и начал¹¹.

Оптимистично звучит фраза Ю. М. Лотмана, направленная в большей степени русскому читателю: «Коренное изменение в отношениях Восточной и Западной Европы, происходящее на наших глазах, дает, может быть, возможность перейти на общеевропейскую *тернарную* систему (с ее отказом от „подстегивания истории“, *laissez faire, laissez passer* — *фр.*) и отказаться от идеала разрушать „старый мир до основания, а затем“ на его развалинах строить новый (отказ от взрыва как *бинарной* исторической системы). Пропустить эту возможность было бы исторической катастрофой»¹².

¹⁰ См.: Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Семиосфера. М., 1992.

¹¹ См.: Земское В. Б. Дисбаланс в системе взаимодействия пластов культуры как фактор культурной динамики. С. 578.

¹² Лотман Ю. М. Культура и взрыв. С. 148.

От общих выводов об основных принципах развития культуры и в связи с упоминанием известного философа, искусствоведа, лингвиста Ю. М. Лотмана мы логично переходим, сужая, однако, рамки исследования, в область, непосредственно связанную с искусством, и в частности в область театра и театрального образования, как одну из составляющих культуры.

Ряд выводов Ю. М. Лотмана, касающихся сферы культуры, искусства, творчества, художественного текста, позволяет нам выстроить наиболее четкую картину как тенденций развития принципов театрального искусства на всех его исторических этапах в целом, так и формирования методов подготовки актеров к их профессиональной деятельности в частности.

Первое. «Традиционное изучение представляет себе культуру как некое упорядоченное пространство. Реальная картина гораздо сложнее и беспорядочнее. <...> Стройная картина, которая рисуется исследователю отдельного жанра или отдельной замкнутой исторической системы, — иллюзия. Это теоретическая модель, которая если и реализуется, то только как среднее между разными нереализациями, а чаще всего она не реализуется вообще». Но «эта беспорядочность, непредсказуемость, „размазанность" истории... наполняет ее случайностями, то есть информацией (содержанием, определяемым как *объект*. — М. А.). Именно она превращает историческую науку из царства школьной скуки в мир художественного разнообразия»¹³.

Если передать этот важный принцип рождения любого культурно-исторического акта в короткой метафорической форме, то прозвучит ахматовское: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи...»

Таким образом, все многообразие действительности, в многочисленных формах проявления в ней «случайного и закономерного», создает бесконечное поле художественного *выбора*, который и совершает художник.

Второе. «Искусство воссоздает принципиально новый уровень действительности, который отличается от нее резким увеличением *свободы*. Свобода привносится в те сферы, которые в реальности ею не располагают. Безальтернативное получает альтернативу. Отсюда возрастание этических оценок в искусстве. Искусство, именно благодаря большей свободе, как бы оказывается вне морали. Оно делает возможным не только запрещенное, но и невозможное. Поэтому по отношению к реальности искусство выступает как область свободы. Но само ощущение этой свободы подразумевает наблюдателя, который бросает взгляд на искусство из реальности. Поэтому область искусства всегда включает чувство *остраненности*» (курсив мой. — М. А.). Логично следует вывод, что «возрастание степеней свободы

по отношению к реальности делает искусство полюсом экспериментирования. Искусство создает свой мир, который строится как трансформация внехудожественной действительности по закону: „если, то"»¹⁴.

И далее, размышляя о феномене искусства, Ю. М. Лотман пишет:

«*Объект* искусства, сюжет художественного произведения дается читателю (или зрителю. — *М. А.*) как уже совершившийся, предшествующий рассказу о нем. Это прошлое высвечивается в момент, когда оно переходит из состояния незавершенности в состояние завершенности. Выражается это, в частности, в том, что весь ход развития сюжета дается читателю как прошедшее, которое одновременно является *как бы настоящим*, и условное, которое одновременно является *как бы реальным* (курсив мой. — *М. Л.*)»¹⁵. Нет необходимости делать отступления, чтобы подтвердить сказанное цитатами К. С. Станиславского о «если бы...» и Б. Брехта об «условности» и «остранении» в театре. Новые же термины «переход» и «трансформация», которые используются в современной Театральной Антропологии Э. Барбой и Н. Саварезе, — найдут свое место на последующих страницах данного исследования. Если искусство является средством познания, и в первую очередь познания человека, то «подлинная сущность человека» не может раскрыться в реальности. Искусство переносит человека в мир свободы и этим самым раскрывает возможности его поступков. Таким образом, любое произведение искусства задает некоторую норму, предполагая ее нарушение и установление — хотя бы в области свободы фантазии — некоей другой нормы»¹⁶.

Третье. «Текст фиксирует парадоксальное свойство искусства превращать условное в реальное и прошедшее — в настоящее. В этом, между прочим, разница между временем течения сюжета и временем его окончания. Первое существует во времени, второе переключается в прошедшее, которое одновременно является уходом из времени вообще. Это принципиальное различие в пространствах сюжета и его окончания делает беспредметным рассуждения о том, что произошло с героями после конца произведения»¹⁷.

Такая постановка вопроса относительно сюжета (*объекта* художественного произведения) и его восприятия читателем (зрителем — *субъектом* художественного процесса), когда он «плачет и смеется, то есть переживает

¹⁴Там же. С. 129.

¹⁵Там же. С. 130.

¹⁶Там же. С. 131.

¹⁷Там же. С. 141.

эмоции, которые вне искусства присущи настоящему времени, и *условное* эмоционально переключается в *реальное* (курсив мой. — М. А.)»¹⁸, — позволяет нам закрепить мнение о двойственной природе искусства, выраженной еще А. С. Пушкиным во фразе: «над вымыслом слезами обольюсь».

Об архаическом и традиционном в формах искусства Востока и Европы

Прежде чем перейти к характеристике классических основ театра и искусства актера в Европе, попробуем проанализировать, исходя из приведенных выше определений, некоторые особенности развития архаических или традиционных форм искусства Востока. «Архаическое творчество, черты которого мы прослеживаем в фольклоре, своеобразно не своей мнимой неподвижностью, — пишет Ю. М. Лотман, — а иным распределением функций между исполнителем и слушателем. Архаические формы фольклора обрядовы. Это означает, что у них нет пассивного зрителя. Находиться в некоторых пределах обряда (временных, то есть календарных, или пространственных, если обряд требует некоего условного места) — означает быть участником»¹⁹.

Заметим, что именно *пассивный* зритель, а не участник древних трагедий определил основы диспозиции драматург — зритель в эпоху аристотелевой «Поэтики», о чем речь пойдет ниже.

Соглашаясь с Ю. М. Лотманом в том, что «архаический обряд требует архаического мировоззрения, которое искусственно воссоздать нельзя», ибо «слияние актера и зрителя подразумевало слияние искусства и *действия*»²⁰ (курсив мой. — М. А.), — мы позволим себе предположить, что именно архаические формы искусства: обряды, ритуалы, шаманские действия и пр., — стали реальной основой сближения восточной и европейской культур (искусств) в конце II — начале III тысячелетия.

Приведем один из примеров столь распространенного в наше время понятия «йога», имеющего исторические корни в традиционной восточной культуре.

Характеризуя «учение о натье» (Натьяшастра, I в. до н. э.), автор статьи «К понятию „натья" в Натьяшастре» Н. Р. Лидова пишет: «Можно выделить,

по крайней мере, два признака, отличающих раннюю натью от того, что принято считать драмой в современной европейской эстетике. Во-первых, ранние формы не были ориентированы на эстетический результат и служили для достижения *сакральных* целей. Как следствие этого, отсутствовал важнейший признак драмы — художественная самоценность зрелища. Во-вторых, это был сценарный театр, не опирающийся на литературный текст, который мы чаще всего именуем драмой (курсив автора)²¹.

Последнее замечание и придает нам уверенность в том, что вполне возможно установить теснейшую связь между истоками восточного и европейского театров, если брать за основу *действенно-сакральную* природу любого исполнительского искусства.

«Говоря о древнейших формах *натьи*, создатели трактата неоднократно употребляют слово „прайога" (*prayoga*). Именно так автор трактата, мудрец Бхарата, именуется самое первое в мире театральное представление... зрителями которого были боги и демоны. Само по себе это санскритское слово многозначно, среди его значений есть, в частности, и „представление", и „спектакль", и „задавать движение", и „исполнение", что означало осуществлять определенные действия в процессе совершения ритуала. Фактически слово „прайога" служило синонимом ритуальной практики (жертвоприношения) и обозначало последовательность конкретных процедур... (в постведийский период прайога также не утратила своего первоначального смысла — а к т а ж е р т в о п р и н о ш е н и я)»²².

Вернемся к термину «натья», что на санскрите означает танцевально-пантомимическую форму театра (*nat, natya*). Исследователь Ф. Б. Я. Кёйпер допускает существование индоевропейского корня пег — в значении «жизненная сила» (корень *nrt*, прапракритская форма которого *nat* была положена в основу названия *natya*), производные от которого сохранились в ряде индоевропейских языков. Итак, согласно Натьяшастре, ранние формы натьи разыгрывались с определенным набором приемов, характеризующих с помощью понятий «стиль» или «манера исполнения»... Наиболее известный из них — *самтвати вритти*, или спиритуальный стиль... Разыгрывание драмы в спиритуальном стиле в каком-то смысле представляло собой высшее достижение актерского мастерства...

Сконцентрировавшись, подавляя все побочные настроения и обуздывая сопряженные с ними эмоции, актер должен был создавать в себе избыток радости, своего рода эйфорию, одновременно добиваясь четкой выра-

²¹Лидова Н. Р. К понятию «натья» в Натьяшастре // Слово и мудрость Востока. Литература. Фольклор. Культура. М.: Наука, 2006. С. 458.

²²Там же.

женности душевного состояния, ибо в этом стиле «нет места для неопределенности». Аккумулировав духовную *энергию*, дающую ощущение радости, могущества и упоенности собственной силой, ему следовало проявить ее в речах и действиях, исполненных «саттвой»²³.

Четыре разновидности данного стиля определяли четыре этапа «натъи»:

1. акт «возбуждения» (*utthapaka*) — исполнитель должен был увеличить свой боевой дух, а затем проявить свою силу, произнося: «Я усиливаюсь сейчас для борьбы»;

2. «прение» (*samlapaka*) — диалог противников, осыпающих друг друга бранью перед поединком и тем самым поднимающих свой боевой настрой;

3. «вызов»;

4. «сражение» (*carī* — отточенные движения, *kaṅga* — тренированная пластика). Борьба разыгрывалась, а первоначально, возможно, и происходила в реальности, с помощью конкретных приемов единоборства.

Таким образом, вполне возможно, что изначально термин «натъе» из Натъяшастры обозначал совсем не драму, а разыгрываемый перед зрителями *акт «демонстрации силы»*²⁴. Заметим, что введение в данный ритуал изящного стиля указывало на кардинальное изменение традиции натъи, которая отныне ориентировалась уже не на стремительные движения единоборства и нанесение кровавых ран, а на обилие красивых нарядов и изящных телодвижений (танец-пантомиму).

Логика выделения некоторых слов из трактата о «натъе» позволяет нам сконцентрировать внимание на основополагающих принципах «искусства актера», которые мы легко улавливаем в современную эпоху. Назовем эти принципы: многоуровневая структура представления (акта, ритуала, мифа), техническая и психологическая подготовка актера/воина (отточенность движений, пластика, духовный подъем/энергия), совершение сражения на глазах у публики (здесь и сейчас), «кодирование» совершаемого акта в определенном стиле, манере, включая речь (возгласы, аффирмации). Все эти составляющие лежат в основе восточных единоборств, которыми, как мы видим, не случайно занимаются многие театральные школы Европы, хотя и без глубокого проникновения в сам источник. Об этом речь впереди.

Приведем еще один пример, ограничив область рассуждений лишь «пространством текстовых» реконструкций на материале индоевропейских языков.

²³См. подробнее: *Лидова Н. Р.* К понятию «натъя» в Натъяшастре. С. 460-463.

²⁴Там же. С. 462-464.

Анализируя древнейшие тексты индийской «Ригведы», представляющие собой собрание гимнов числом 1028, русский филолог В. Н. Топоров в своей статье «К реконструкции одной индоевропейской формулы» делает интереснейшие выводы относительно источников древнеиндийских и европейских текстов. «Суть дела в том, что ведийская словесная культура была *устной*, а не письменной (последняя появилась на два тысячелетия позже). Фонетическая точность фиксации текста предполагает удивительную тонкость слуха, внимание к звуковой точности устного текста... Наблюдения над звуковой стороной речи и попытки осмыслить соотношение и взаимную зависимость звука и смысла имели уже место в практике ведийских риши, а позже в метафизических рассуждениях и в поэтике, — привели к двум различным результатам — выходу на особое положение в преднаучном знании о звуке, с одной стороны, и к пониманию звука как мистической священной сущности, — с другой. Смысловым центром формулы является глагол «слушать» (sru, srudhi, sruhi, srnu, srnotu, srnutam, srnota и пр.). Объектом при этом глаголе выступает слово, речь, призыв, звук, хвала, слава, наконец, имя, т. е. то, что звучит или может быть услышано. Связь звукопроизводства со слышанием-слушанием неслучайна... ибо адресатами просьбы-мольбы, даже своего рода заклинания об услышании в „Ригведе“ оказываются Небо и Земля; а также наиболее отмеченные боги»²⁵.

Подобные обращения к высшим силам об услышании их адептов-просителей представлены в разных (преимущественно древних) индоевропейских мифоритуальных традициях, что гарантирует определенное единство самого этого жанра, его целей, его смысла, его формы и обеспечивает надежность «праиндоевропейских» реконструкций...

«В *древнегреческой* традиции рассматриваемая „услышь (те)“-формула и ее вариант „слушай (те)“ существует с гомеровских времен (X-IX до н. э.)»²⁶. Важно отметить, что ключевым глаголом оказывается древнегреческое слово, выражающее оба эти процесса — слушания и слышания (точно так же, как в древнеиндийском варианте): «Внемли мне, сребролукий!»... бог (Гомер), «смотри, слушай и вникай» (Гесиод), «слышьте меня, Земля и широкое вышнее Небо» (Гомер).

Древнеримская религиозная (мифоритуальная) традиция, как и языковая, занимает особое место в том, что касается «услышь» («слушай»)-формулы.

²⁵Топоров В. Н. К реконструкции одной индоевропейской формулы // Слово и мудрость Востока. Литература. Фольклор. Культура. М.: Наука, 2006. С. 433-435, 449-451.

²⁶Там же. С. 449. В. Н. Топоров поясняет: «„Отец-отраженный“ назначается для принесения присяги, то есть для освящения договора: он произносит многочисленные слова длинного заклятия...»

Речь идет о ситуации предстоящего *договора...* для принесения *присяги*, т. е. для *освящения* договора: «Внемли, Юпитер, внемли отец-отряженный народа альбанского, внемли, народ альбанский»²⁷.

В *латинской* традиции «услышь»-формула обращена, прежде всего, к Небу и Земле как адресатам, чему соответствуют небесные и земные боги, к которым добавлены подземные.

В *древнерусской традиции* — тот же адресат: «Слыши небо и вьнуша земле» («Сказание о Борисе и Глебе» — сер. XI в.)

Итак, «в рассматриваемых языковых индоевропейских традициях в исследуемой „услышь“-формуле очень высока степень конгруэнтности каждого из ключевых слов — слышать/услышать, Небо, Земля, зов/призыв, слава, имена мифологических персонажей, к которым обращается адресант.

Этим небольшим по объему, но весьма значительным по смыслоопределяющим принципам примером мы попробуем в дальнейшем подтвердить тенденции, которые сложились в конце XX — начале XXI в. в области технического совершенствования актерского творчества. Оно сочетает в себе как методы «архаических видов исполнительских искусств», так и способы воздействия на человека со стороны современных „европейских психотехник“, составляющих основу актерского сценического *присутствия*»²⁸.

Стоит заметить, что, говоря об архаических формах искусства, мы не можем применить к ним те критерии предмета театрального искусства, которые возникли и сформировались, как и сам театр, значительно позднее.

Есть ряд культурных форм, по мнению А. Ф. Лосева, которые не просто по традиции считаются пратеатральными, рассматриваются не просто как предшествующие театру, но порождающие его²⁹. Среди них в первую очередь называют древние ритуальные охотничьи действия. В самом деле, акт того самого преобразования человека в другое существо, на которое ссылался Н. Н. Евреинов, в таких действиях налицо. Охотник надевает на себя маску, сделанную из головы мамонта, — и превращается в мамонта. Не «условно», а совершенно буквально перевоплощается в него. Сверхвыразительные маски плюс идеальное перевоплощение — воистину действие, не только по внешности, но, кажется, по самой сути «напоминающее» театр, хочется без рассуждений объявить первым и главным до-театром.

²⁷ **Топоров В. Н.** К реконструкции одной индоевропейской формулы. С. 449.

²⁸ Термин введен Э. Барбой. См.: *Барба Э.* Бумажное каноэ: Трактат о Театральной Антропологии / Пер. с фр. М. Б. Александровской. СПб.: СПбГАТИ, 2008.

²⁹ См.: **Лосев А. Ф.** Проблема символа и реалистическое искусство // Диалектика символа и его познавательное значение. М., 1976. С. 246.

Однако достаточно остановиться и присмотреться — и может оказаться, что как раз к будущему театру охотничий ритуал, как другие древние обряды (например, инициация), относят едва ли не в последнюю очередь. Эта чуждость особенно заметна на фоне преобразования. Во-первых, в таком магическом действе нет и не может быть зрителей, то есть оно не является зрелищем с театро-центрической точки зрения, оно — «даже не зрелище». Надевший голову-маску животного, несомненно, действует, но вовсе не на сородичей, оценивающих его действие, а на себя и на зверя.

Сегодня можно считать доказанным, что для участника такого действия надеть на себя маску-голову бизона значило стать бизоном, то есть переселить в тело животного свою душу, в определенном смысле со шпионскими целями: охотник должен научиться убивать зверя и для этого обязан знать нрав противника и будущей жертвы. Но узнать этот нрав он может и с помощью другой «методики»: не свою душу внедрить в тело зверя, а душу зверя, которая влачится вслед за его головой, вложить в свое тело. На самом деле — и для нас это очень важно — тут один и тот же феномен. Тот самый, который А. Ф. Лосев в этой именно связи назвал оборотничеством: все превращается, преобразается во все³⁰.

Нет не только «праздника», нет и предшественников актера и роли. Нет никакого посыла театру; а поскольку мы имеем дело с явлением жизни, нет и кивка в сторону будущего *предмета театра*. Полнейшее перевоплощение, чистое преобразование не содержит в себе ничего ролевого и с этой точки зрения антитеатрально. Заметим в скобках, что тут есть основание для соблазнительной гипотезы, согласно которой между актом преобразования и театром на самом деле есть зависимость, но не прямая, а обратная: чем надежней и решительней преобразование, тем меньше возможности выяснить, кто в кого преобразуется, и тем императивней запрет на «зрительство» — словом, тем больше уверенности в том, что тут своего рода эволюционный тупик: природа театра, как и природа человека, устроила пробу — и ошиблась, ей предстояли иные, более обнадеживающие опыты.

Через тысячелетия после возникновения охотничьих обрядов в греческом местечке Элевсин жрецы преобразались в персонажей хтонического мифа о Деметре, Персефоне и Аиде. Тут была культурная *форма* в тесном, строгом смысле понятия, тут была магия после рождения религии, уже на почве религии, тут жрец не сомневался в том, что он не Деметра, и еще меньше мог предположить, что Деметра превращается в него, жреца. Все это куда ближе предмету театра.

³⁰ См.: там же.

А все-таки, пожалуй, и элевсинскую мистерию не стоит так уверенно, как мы это делаем, объявлять прямым родителем древнегреческого театра. Здесь не изображают — здесь преобразуются; здесь нет нужды в публике, потому что жрец перевоплощается в Деметру с целями, интересующими только его и Деметру. Став на время магического сеанса Деметрой и Персефоной, жрецы автоматически начинали заведовать временами года. Им теперь не надо было просить о мягкой зиме или вымаливать дождь в засуху: календарь в их руках, они сами календарь. Мы снова встречаемся с коварством дотеатральной истории, снова видим тупик, а если и тоннель, то свет в конце его нетеатральный.

Кроме того, что здесь содержится косвенное предупреждение — не уповать на ритуальность, — есть тут и прямой урок: по всей видимости, театральные гены следует искать не непременно там, где есть внешнее, даже поражающее воображение сходство с целым театром или с каким-то элементом, который будет удачно спародирован в театре. Стоит искать, кажется, там, где есть не только и не столько «элементы», сколько элементы вместе со связями. И в этих поисках следует заранее быть готовыми к тому, что, обремененные связями, части будущего театра окажутся, скорей всего, куда меньше «похожими» на театральные, чем магическое преобразование одного существа в другое.

Игры, *обрядовые* или *детские*, так же как древнейшие ритуальные действия, не только «еще не театр», но вовсе никакой не театр. Хотя бы потому, что у них *не художественно-образные* цели, а *жизненно-практические*. Прагматические, жизненные цели определяли существование и дотеатральных зрелищ. Но в игре, в первую очередь в так называемой ролевой игре, есть все же нечто такое, что на этот раз, кажется, впервые прямо указывает на будущий театр. Есть одновременно — принципиально одновременно — играющий и то, во что или с кем он играет, и они не меняются местами. Ни в одной области культуры, кроме игровых и театральных форм, подобного не обнаружить. Другими словами: в ролевой игре моделируется нечто, прозрачно напоминающее содержательный фрагмент театрального предмета. *Игра* — несомненно, культурная форма, но форма из жизни, а не из искусства. Именно поэтому ее структуру следует, вероятно, сопоставлять не столько с самим театром, сколько с *театральностью*. Когда мы говорим, что, играя с куклой в дочки-матери, девочка обучается социальному поведению, мы ведь прямо говорим о том, что она обучается «исполнять» социальную роль матери. *Социальное поведение* и есть здесь прямо *ролевое поведение*.

Тем не менее *игра в сочетании с ритуалом*, как форма эстетического проявления человеческой активности, при определенных условиях может

и становится театром, тем, что Э. Барба и Р. Шехнер назвали Театральной Антропологией³¹.

Итожа сказанное, отметим, что *предмет* и *объект* театрального искусства, их генетические корни (будь то западноевропейское искусство или архаические формы восточных ритуалов), следует искать в *динамическом соотношении двух оппозиционных* составляющих элементов культуры: *самого играющего* и того, с *чем* или *кем* играют, — при неперемennom условии наличия особого *художественно-смыслового поля игры (формы)*, или, другими словами — *места встречи играющего и участника игры*.

Актер в пространстве Евразийского театра XXI в.

К понятию «евразийство»

Понятие «Евразийский театр» русский читатель, скорее всего, впервые встретит в книгах Э. Барбы³². Оно имеет конкретное содержание: связь способов подготовки европейских актеров и методов формирования актеров на основе театральных традиций Востока.

Для того чтобы избежать путаницы и произвести отбор в точном соответствии с историческим методом, необходимо выделить, как минимум, четыре фазы начала (открытия), развития (интерпретации), проникновения восточного театра в пределы европейского искусства, происходящего благодаря артистам двух континентов, и закрепления на двух полюсах элементов театральных традиций как восточного, так и европейского театров.

С позиции европейцев их можно разделить на: *восточный театр, театр Азии, театр Запад — Восток и театр Евразии*. Эти определения не противоречат друг другу, они являются результатом различных этапов исследования и открытий в области культуры и искусства разных народов.

Концепция *восточного театра* возникла в XVIII в., когда европейцы поверили в существование внеевропейской цивилизации. «Это и есть

³¹См.: *Барба Э.* Бумажное каное: Трактат о Театральной Антропологии; *Schechner R.* Performance. Experimentation et theorie du Theatre aux USA. Montreuil-sous-Bois: Theatrale, 2008.

³²См.: *Барба Э.* Бумажное каное: Трактат о Театральной Антропологии.

ориентализм (paquit) — совместное обучение и привлечение интереса к азиатской цивилизации»³³.

Благодаря обучению на Востоке, европейцы смогли обнаружить существование некоторых явлений, которые можно было бы включить и в европейский театр. Эти открытия совпали с первыми переводами драматических текстов Востока. Китайская пьеса XII в. «Сирота из семьи Чжао», переведенная французским иезуитом, а также «Сакунтала» Калидасы, приписываемая к IV в. до н. э., переведенная на латинский язык англичанином У Джонсом, очень быстро стали известны публике и распространились в многочисленных вариациях. Но поскольку в обоих произведениях рассказывается история царственных особ, то европейские исследователи отнесли их к разряду «трагедий». Ведь согласно Аристотелеву канону трагедии, бывшему еще в чести, трагедии могли представлять только сюжеты благородные и выдающиеся. Это спровоцировало массу недоразумений, которыми «украсилась» история отношений Востока и Запада. На самом деле китайская пьеса являла собой огромную книгу оперы, а индийская драма не могла быть трагедией изначально, поскольку в Индии не существует концепции трагедии, и переведенные с санскрита театральные истории всегда имеют счастливую развязку.

Вслед за переводами появился и особый интерес к некоторым способам организации представлений и исполнительской технике восточных актеров. Европейцами совсем не учитывался тот факт, что переводимые пьесы при их постановке на родине — в Китае и Индии — традиционно сопровождались богатыми сценическими аттракционами, где музыка и искусство актера имели фундаментальное значение.

Полное отсутствие практики постановки таких спектаклей европейцами породило новые недоразумения, и в Европе еще долгое время игнорировалась истинная природа не литературного, а игрового театра Азии. Подобная ситуация сохранялась до начала XX в., пока некоторые актеры из Азии не стали выступать в Европе, приурочивая свои спектакли главным образом к большим универсальным выставкам. Европейская публика, исследователи и, в первую очередь, люди театра наконец открыли для себя истинную природу представлений восточных актеров, впрочем, иногда трактуя ее в соответствии с уже установившейся модой на экзотику.

Знаменитые японские актеры: бывшая гейша Сада Якко и ее муж Каваками Отодзиро, приглашенные совершить турне по Америке и Европе, —

³³ *Barba E., Savarese N.* L'Energie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie Theatrale. Bar-celone, 2008. P. 262-268. (Здесь и далее переводы французских текстов сделаны автором. В случае принадлежности перевода другому переводчику его имя указывается в тексте).

являли собой живую эмблему японской моды. Они не пытались реконструировать традиционные формы театра, но скорее демонстрировали своим искусством переломный момент в театре, называемый в Японии «новой волной» (синпа-shinpa — в русских источниках известна как «новая школа»)³⁴. Синтез фрагментов Кабуки и европейской моды на экзотику. Несмотря на свою известность в мире, Сада Якко и Каваками на родине не имели успеха; их роскошные постановки, ориентированные на европейскую моду, произвели настоящий скандал в среде японских консерваторов³⁵.

Сегодня, как и раньше, театральная реальность такова, что наблюдается объединение интересов, исходящих из Азии, Европы и других континентов, на основе религиозных церемоний древности и популярных новых праздников, преобразованных в совершенно новые театральные формы. Эти формы не могут объяснить историю лучше, чем само течение истории. Взгляд на *восточные театры*, на концепции *театра Евразии* сразу же обрастает недоразумениями и неизбежными последствиями, как только мы пытаемся выразить его в теории, имея в виду историю в целом.

Чтобы понять, надо наблюдать. Необходимо быть как можно ближе к актерской практике, чтобы уловить ее смысл. Есть разница между тем, что мы изучаем по книгам, и тем, что мы изучаем и по книгам, и на практике, наблюдая творческий процесс актера в непосредственной близости. Сегодня, в начале третьего тысячелетия, именно в этом заключается важнейшее отличие практики от театроведения.

Театр Евразии начинает с большим доверием признавать прагматизм и технические принципы, присущие различным культурам и театрам евразийского континента. На профессиональной территории «центрального ампира», переливающегося различными красками классического театра Азии — Но, Кабуки, индийского и балийского танцев, Пекинской оперы, — уживаются и традиционные театры Европы и Азии, и классический балет с танцем-модерном, и пантомима, и опера, и политический театр, и театры-лаборатории.

«Эта территория театрального мышления и практики, где Еврипид, Калидаса, Шекспир, Дзэами, «Поэтика» Аристотеля и *Натьяшастра* становятся базой для создания единого наследия в области универсальных знаний XX в. не только для артистов Азии и Европы, но и для всякого, кто смело вступает в конфликт и бросает вызов, отстаивая интересы, определяя свое место, значение в обществе и в жизни. Следует повторить, что взаимобмен,

³⁴ См.: *Гришелева Л. Д.* Театр современной Японии. М., 1977. С. 158.

³⁵ См.: *Barba E., Savarese N.* L'Energie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie Theatrale. P. 262-268.

интеграция, попытка осознания и объединения начались с момента открытия шелкового пути»³⁶.

Для того чтобы полнее осмыслить основные тенденции взаимодействия двух принципиально различных методов в жизни, искусстве и театре, очевидно, нужно дать некое представление о понятиях: «Евразия», «Евразийская культура» и «Евразийский театр», «Традиция». Обратимся к русским источникам.

«Евразийство — идейное и общественно-политическое течение первой волны русской эмиграции, объединенное концепцией русской культуры как неевропейского феномена, который обладает в ряду культур мира уникальным соединением западных и восточных черт, а потому одновременно принадлежит Западу и Востоку, в то же время не относясь ни к тому, ни к другому», — читаем мы в «Кратком курсе евразийства», 2002 г. изд. Международное евразийское движение, Москва (<http://evrazia.info>).

Прародителями евразийства можно считать: кн. Н. С. Трубецкого (1890-1938, филолог, лингвист), совместно с Р. О. Якобсоном основавшего Пражский лингвистический кружок; П. Н. Савицкого (1895-1965, географ, экономист); П. П. Сувчинского (1892-1985, музыковед, литературный и музыкальный критик); Г. В. Вернадского (1877-1973, историк, геополитик); В. Н. Ильина (1891-1974, историк культуры, литературовед и богослов).

Все они были сторонниками «классического евразийства, уходящего корнями в славянофильство XIX в. (А. С. Хомяков, С. Т. Аксаков, И. В. Киреевский). После затяжной паузы в развитии евразийства, начавшейся с 30-х гг. XX в., сегодня мы наблюдаем возрождение его идей, активно продвигаемых в современном обществе А. Г. Душным и созданной им организацией «Международное евразийское движение».

Охватывая почти все области знаний о развитии геополитики, общества, науки, религии, культуры в современном мире, он дает наиболее обобщенные принципы процессов, связанных с антропологией современного человека.

Так, А. Г. Дугин выделяет главные геополитические тренды:

- атлантизм (монополярный мир),
- мондиализм (универсализация под эгидой Запада),
- «Богатый Север» против «Бедного Юга»,
- виртуализация пространства и пр.

³⁶ *Barba E., Savarese N. L'Energie qui danse, Dictionnaire danthropologie Theatrale. P. 268.*

А основные культурные тренды таковы:

- мондиализация американизма как эрзац-культуры,
- феномен постмодерна,
- универсализм и дифференциация в постмодерне,
- альтернативные культурные проекты,
- роль медиакратии.

Сравнивая базовые основы двух важнейших эпох: модерна и постмодерна, — А. Г. Дугин в своей лекции «Постчеловек: Антропологическая парадигма постмодерна» (13.05.2005) устанавливает следующие параметры:

Постмодерн — вертикаль, вечность, циклы, духовность, иерархия, традиция — А".

Модерн — время, параллель, история как прогресс, множественность явлений — А'.

Постмодерн (XX-XXI вв.) выступает по отношению к модерну (XIX-XX вв.) как «отрицание отрицания», но без возврата в точку А (традиция), иными словами, постмодерн, отрицая позитивность модерна, стремится вернуться к «традиции», но не в плане ее воскрешения, а в некоем отстранении от нее, хотя с долей пиетета. Здесь уже творят не вечность, не цикл, не реальность, а единый мир, где и вечность, и реальность объединены.

Естественно, антропологический взгляд на человека значительно меняется.

В Премодерне (в Традиции) человек был не данностью, не автономным существом, а заданием, персоной, маской, личиной — нечто надетое на что-то (божественное). «В эту эпоху не было гуманизма, скорее — антигуманизм, где человек ценен в Едином Божественном мире, но он вторичен, он посредник между небом и землей, он осуществляет процесс восхождения от своего животного состояния к высшему духовному проявлению, он жертва, поэтому, как аскет, живет в „свернутом вовнутрь пространстве"»³⁷.

В Модерне, с его провозглашенным гуманизмом, человек обретает самоидентичность, обладает автономией, он — творец истории, но он не имеет амбиций и довольствуется материальными благами, им же созданными. Он считает, что это он создал Бога и цивилизацию. И неважно, будет ли это материализм или идеализм, подход у них один и тот же — гуманистический.

³⁷ См.: *Талбот М.* Голографическая вселенная. Новая теория реальности. М.: София, 2009. С. 46.

В Постмодерне преобладает релятивистский подход, человек рассматривается как целостная структура в соотношении Человек и Бог. Происходит переход от индивидуализма (модерн) к дивидууму (постмодерн), целостному человеку, но только после совершенного над ним процесса дигитализации (создания виртуального конструкта).

Называя его «post-humanitas», евразиец А. Г. Дугин рассматривает два варианта человеческой антропологии нашего времени:

— конвергенция человека с машиной (вживленные чипы карточек-пропусков на работу, в метро и т. д.);

— биологические опыты (замены живых органов на синтетические и донорские).

Такой пессимистичный взгляд на будущее человечества может быть естественно преодолен оптимизмом иного процесса, который уже наметился в постмодернистское время. Именно об этом, а точнее, о роли «традиции» в театральном искусстве говорят практики Театральной Антропологии: П. Брук и Э. Барба.

Театр в контексте Традиции

С самого начала необходимо внести важное уточнение: слово «традиция» (от лат. *tradere*, что значит «восстанавливать», «передавать») несет в себе определенное противоречие. В своем обычном значении слово «традиция» понимается как «способ мыслить и действовать, унаследованный из прошлого»; потому оно ассоциируется со словами «обычай», «привычка». В этом смысле некто может принадлежать к «академической традиции», к традиции «Комеди Франсез» или к «шекспировской традиции».

В театре традиция представляет собой попытку *мумификации*, сохранения внешних форм любой ценой. Но эти формы неизбежно содержат труп внутри себя, поскольку всякая живая связь с настоящим моментом полностью отсутствует. Согласно так понимаемому значению слова «традиция», театральное творчество Брука будет выглядеть антитрадиционным или, точнее, *внетрадиционным*. Брук говорил: «Несмотря на свою древнюю историю, театр по самой своей природе является всегда искусством современности. Это — феникс, который должен постоянно воскресать к жизни. Потому, что образы, действующие в мире, в котором мы живем, и производящие эффект прямой связи между театральным действием и аудиторией, умирают очень быстро. Через пять лет театральный продукт приходит в негодность».

Поэтому мы должны целиком отказаться от самого понятия театральной традиции»³⁸.

Второе значение слова «традиция» — «корпус доктрин и религиозных или духовных практик, передающихся из столетия в столетие посредством преимущественно устного слова или личного примера», или «корпус более или менее легендарной информации, относящейся к прошлому, передающейся от поколения к поколению посредством преимущественно устного слова». Согласно этому определению, «Традиция» включает в себя различные «традиции»: христианство, иудаизм, ислам, буддизм, суфизм и т. д. (Во избежание путаницы между этими двумя различными значениями одного и того же слова, заглавная буква будет указывать именно на это второе значение³⁹).

Итак, Традиция обеспечивает передачу корпуса знаний о духовной эволюции человека, о его месте в различных «мирах», о его взаимоотношениях с различными «космосами». Этот корпус знаний *неизменен*, невзирая на многообразие форм его передачи и вопреки всевозможным искажениям, привносимым историей и движением времени. **И** хотя передача знаний, как правило, осуществляется устно, тем не менее Традиция может быть передаваема посредством системы символов (кодов), а также через текст, произведения искусства, мифы и ритуалы.

Традиционное знание существует с древних времен, но было бы тщетным искать его «исток». По мере углубления в корни Традиции, она обнаруживает свою вневременность как по отношению к пространству (географическому), так и по отношению ко времени (историческому). Она вечно пребывает здесь и сейчас, в каждом человеческом существе, как постоянное и живое присутствие. То есть «исток» Традиции может быть только *метафизическим*.

Будучи выражением самой сокровенной сути человечества, Традиция остается живой и в наше время. Работы Р. Генона и М. Элиаде (теоретики евразийства) засвидетельствовали тот факт, что традиционная мысль способна быть в высшей степени актуальной и для нашей эпохи. Кроме того, современные исследования обнаружили точки соприкосновения между некоторыми основополагающими принципами современной науки, с одной стороны, и Традиции — с другой.

Несложно заметить и явную точку соприкосновения между Традицией и театром ввиду культивируемого Традицией качества живой непосред-

³⁸ *Никонеску Б.* Питер Брук и традиционная мысль // <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatthtm>.

³⁹ См.: там же. С. 8.

ственности. Это как раз то качество, которое обеспечивает действенность устной передачи, и это как раз то качество, которое имеет в виду Традиция, постоянно апеллируя к настоящему моменту и к прямому опыту, обретаемому «здесь и теперь».

Брук обращается — более или менее явно — как раз к этому качеству, когда пишет следующее: «Театр существует здесь и сейчас. Это то, что происходит в тот самый момент, когда идет представление, в тот момент, когда мир актеров и мир аудитории встречается между собой. Общество в миниатюре: микрокосмы, каждый вечер сводимые вместе в едином пространстве. И роль театра заключается в том, чтобы дать микрокосму прикоснуться к обжигающему и мимолетному проблеску иного мира и таким образом заинтересовать его, трансформировать, интегрировать»⁴⁰.

Рассматривая театр в контексте Традиции, П. Брук, очевидно, имел в виду некоторые базовые основы макро-микrokосма, которые при определенных условиях могут быть восстановлены, а точнее, подняты из глубин человеческой природы, как внезапно «заговоривший» вулкан Этна.

Именно об этих основах говорят *евразийцы*, заглядывая в глубинную азбуку истории.

«Согласно Вирту и Генону, изначальной точкой Нового года был день зимнего солнцестояния. Это была самая абсолютная форма великого праздника. Почему? Здесь происходит изменение направления движения солнца от спуска к подъему. В геоцентрической системе координат, особенно в северных широтах, в Антарктиде (где день совпадает с годом), это представляется наиболее наглядным и очевидным. С одной стороны можно уподобить Солнце шару, брошенному из глубины зимы вверх. Он поднимается, потому что изначально за ним стоит инерция броска. Шар достигает высшей точки и начинает опускаться. Что чудесного в том, что шар (как простой предмет, например камень) летит вверх? В принципе, конечно, само по себе это чудесно. Но раз уж все равно летит, какая разница почему? Наверное, бросил кто-то... Но вот шар долетает до верхней точки и меняет свое положение. Свет постепенно поддается тьме и наступает арктическая полярная ночь. И вот в самой середине ночи, при полной победе тьмы, возникает таинственное необъяснимое *сакральное* явление: каким-то загадочным образом, не из самого света, а из-за пределов света, из-за последней черты бытия (читай смерти) возникает импульс, опять подбрасывающий солнце вверх. Не видно самого этого импульса, еще не появились первые проблески весеннего солнца, тем не менее носители священного огня, предки исто-

рических ариев, сохраняющие свет солнца в своих святилищах, уже знают, что этот магический миг произошел, что трансцендентная причина не оставила мир во тьме, и рождение Нового света уже празднуется в его принципиальном аспекте. Итак, в момент Юла в движение вмешивается какая-то особая новая сила, которая размыкает инерциальное движение по кругу и выбрасывает поступательное развитие событий в неожиданную, запредельную сферу. <...> Именно из этого естественного, арктического мирозерцания природы возникает первоматрица всех символов, языков и религий»⁴¹.

Из этого длинного высказывания мы заимствуем несколько терминов, которые, собственно, и являются базовыми для понимания театральной традиции:

импульс, энергия (священный огонь), переход от тьмы к свету (от умирания к жизни, от тяжести к легкости, отрицание отрицания), *язык, символ, праздник*. Если сложить все эти составляющие в определенной комбинации и окропить их «живой водой» современности (вспомним человека постмодернизма, «виртуального конструкта»), то мы получим искомое — «евразийский театр», о котором говорят П. Брук и Э. Барба.

Брук считал сущностью театрального творчества «высвобождение динамического процесса»⁴². Именно «высвобождением», а не «фиксацией» или «схватыванием» этого процесса и обусловлена внезапность события. *Линейное* развертывание — это способ видения событий с позиций *механического* детерминизма тогда как здесь событие связано со структурой, которая в принципе не является линейной. Здесь событие — следствие каких-то «боковых», вторичных взаимоотношений и взаимосвязей (скажем, *метафизических*).

Событие — еще одно ключевое слово, которое часто использует Брук, заостряя на нем внимание. Может ли быть простым совпадением, что это же самое слово проходит красной нитью через современную научную теорию мироустройства, начиная с А. Эйнштейна и Г. Минковского? И не базируется ли реальность на едином основании, залегающем глубже бесконечного разнообразия внешних видимых форм? В 1900 г. М. Планк представил концепцию «элементарного кванта действия» — физическую теорию, связанную с проблемой континуальности: энергия имеет дискретную, неkontинуальную структуру. В 1905 г. Эйнштейн сформулировал специальную теорию

⁴¹ Дугин А. Г. Философия традиционализма // <http://arcto.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=72>.

⁴² Никопеску Б. Питер Брук и традиционная мысль. С. 10.

относительности, открывающую новый тип взаимоотношений пространства и времени. Она сыграла решающую роль в дальнейшей радикальной переоценке взаимоотношения «предмет — энергия». Постепенно идея предмета (вещи, объекта) вытесняется идеей «события», «взаимоотношения» и «взаимосвязи», то есть акцент переносится на энергетическую сторону бытия.

Но откуда приходит эта энергия? Каковы законы, управляющие трансформацией недифференцированной энергии в специфические ее формы? Является ли эта недифференцированная энергия фундаментальным субстратом всех форм? В какой мере актеры и аудитория во время театрального представления могут быть вовлечены и интегрированы в грандиозную борьбу энергий, происходящую в природе в каждый момент?

Прежде всего отметим, что в театральном поиске П. Брука комплекс «*текст — актер — зритель*» несет в себе свойство природной системы: когда подлинное театральное «событие» возникает к жизни, оно является чем-то большим, нежели сумма его частей. Взаимодействие между текстом и актерами, текстом и аудиторией, актерами и аудиторией порождает новый элемент, не сводимый ни к какому-либо из исходных элементов, ни к их сумме. И в то же время текст, актеры и аудитория остаются целостными подсистемами, раскрывающимися по отношению одна к другой. В этом смысле стоит порассуждать о жизни *текста*. Брук, неоднократно касаясь этого предмета, говорил, что пьеса не имеет раз и навсегда фиксированной формы. Она развивается посредством актеров и зрителей, вовлекая в себя и тех и других. Смерть *текста* связана с процессом закрытия, то есть с прекращением взаимодействия. В «Пустом Пространстве» есть такие слова: «Врач может сразу же определить различие между наличием в теле жизни и уже бесполезным мешком с костями, который оставила жизнь. Но мы менее компетентны в понимании того, как идея, отношение или форма проходят свой путь от жизни к умиранию»⁴³.

Итак, не обладает ли система «*текст — актер — зритель*» неким иным важным свойством природных систем, которое ускользает от определения природной системы как «модуля координации в иерархии природы»? Конечно, речь идет о том случае, когда зритель выходит из театрального события обогащенным новой информацией в сфере энергии: «Я искал движение и энергию. Телесную энергию, соединенную с эмоциональной и высвобожденную вместе с ней таким образом, чтобы вызвать у зрителя особое ощущение

⁴³ Brook P. L'Espace vide. Paris: Actes SUD, 2001.

наполненности жизненностью, которое он не найдет в повседневной жизни» 44.

Зритель, как носитель этого «чувства жизненности», сможет сделать и другие открытия, принять участие в других взаимодействиях уже в самой жизни.

Но что существенно — это распознавание есть на каждом из уровней и в поле действия законов, общих для всех уровней. Можно рассматривать вселенную (как это имеет место в космологии Г. Гурджиева и в научной теории систем) как великое Целое, громадную космическую матрицу, в которой все находится в вечном движении и непрерывном переструктурировании энергий. Это единство не статично, оно предполагает дифференциацию и многообразие, но не самой субстанции, а общей организации: определяющих законов Целого⁴⁵.

Эти законы только тогда в полной мере действенны, когда системы *взаимно открыты* по отношению одна к другой и пребывают в непрерывном и универсальном обмене энергиями. Проблему взаимодействия энергиями, а также «картографию энергий» подробно разрабатывал в последние годы выдающийся польский деятель театра Е.Гротовский⁴⁶.

Итак, мы можем только наметить некоторые проблемы, возникавшие в пространстве евразийского театра XX — начала XXI в.:

1. «Имперский и варварский театр» Э. Барбы (черное — белое) в сочетании с трехмерным измерением в подходе к театру П. Брука (между черным и белым).

2. Этапы развития евразийской культуры и театра, начиная с:

— великого шелкового пути (обмена гастролерами),

— интервенции европейской драматургии XIX-XX вв. в восточную культуру: Г. Ибсена, Б. Шоу, А. П. Чехова, А. Стриндберга и т. д.

3. Евразийский театр с точки зрения практиков Европы (Э. Барба, П. Брук, А. Мнушкина) и с точки зрения Русской истории искусства: три этапа сближения русского театра, искусства актера на основе восточной и европейской техник:

первый — европейский театр в Санкт-Петербурге эпох Петра I, Анны Иоанновны и Екатерины II: «английские комедианты» («Иудифь» — 1673,

⁴⁴ *Никопеску Б.* Питер Брук и традиционная мысль. СПб.

⁴⁵ См.: *Гурджиев Г. И.* Взгляды из реального мира. Минск, 2000. Ч. 3. С. 477-557.

⁴⁶ См. *Приложение 1* к данному исследованию.

«Баязет и Тамерлан» — 1675); спектакли по переводным французским пьесам П. Кальдерона (напр., «Jodelet prince ou le Geolier de soi-meme»); немецкие труппы Иоганна Карла фон Экенберга (1720) и Иоганна Кристофа Зигмунда (1730-1750); итальянская группа композитора и дирижера Франческо Арайя (1735) и т. д.⁴⁷,

второй — конец XIX — начало XX в. (Мейерхольд, Мей Лан-фань, комедия дель арте),

третий — наше время XX в. (мастер-классы актеров японского театра: Тадаши Сузуки, Саэко Несимия; итальянской комедии дель арте — Феручче Солери; мастеров школы индийского танца Катха в Москве, школы тайцзи-чуань и ушу — в «Школе драматического искусства» А. Васильева и т. д.). И это только начало!

Согласно евразийской теории театра Р. Шехнера и Э. Барбы, традиционные театры Востока можно разделить по этническому, национальному, коллективному и индивидуальному признаку. Но в контексте Евразийского театра это деление становится более чем приблизительным; для Э. Барбы существенен транскультурный подход к современному театральному процессу, а именно рассмотрение его с точки зрения «традиции традиций». Он подходит к современному процессу в театре как к «антитрадиционному», то есть отрицает эффект чуда и мистерии, а признает очень конкретные формы влияния и воздействия Востока на европейский театр.

В свою очередь, начиная с конца XIX в. восточный театр, знакомясь с европейской драматургией Г. Ибсена, Б. Шоу, Ч. Диккенса, А. П. Чехова, приобретает навыки нового взгляда на театральное искусство Европы, связанного с анализом и адаптацией текста к сценическим условиям. Первый вид театра, согласно Э. Барбе, становится живым благодаря «биосу», второй — «логосу». Новый же тип театра «Евразии» должен снять табу с деления актер/танцор, актер/певец, актер/исполнитель, точнее не снять, а расширить границы в рамках единого процесса развития человеческой природы актера (*биоса*), преодолевающего этноцентризм и создающего новую систему «традиции традиций».

На практике это означает, что, сохраняя традиции собственной театральной культуры, актер вырабатывает способность к восприятию и пере-

⁴⁷ См.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России при императрице Анне Иоанновне... // Ежегодник императорских театров. 1913. № 6. С. 63-70; *Тихонравов Н. С.* Русские драматические произведения. 1675-1725. СПб., 1874. Т. 2. С. 105; *Старикова Л. М.* Театр в России XVIII века: опыт документального исследования. М., 1997. С. 35-45; *Пезенти М. К.* Комедия дель арте и жанр интермедии в русском любительском театре XVIII века. СПб., 2008.

даче традиций других культур. Э. Барба считает это возможным при определенном условии: если нет деления на актеров и танцоров, нет деления на роли, мужские и женские по половому признаку (см. Анимус и Анима), нет ограниченного понимания представления персонажа в рамках классического театра, а есть тренинговая основа для всех актеров без исключения, есть процесс исследования, есть возможность обогатить рече-голосовые способности актеров без ограничения какими бы то ни было языковыми барьерами.

По мнению Э. Барбы, сегодня у актеров есть уникальная возможность соединить два начала: «биос» и «логос», — то есть, взяв за основу текст ("рассказывая историю), начать протанцовывать его в определенном контексте, максимально используя свой собственный «биос».

Э. Барба предлагает и конкретные пути: иногда просто отдаться развитию истории, иногда отключиться полностью от комментария, иногда начать парить над текстом, иногда вести бой с ним, иногда отступать, порой следовать новым ассоциациям или вообще впрыгнуть в другую историю, и как исключительный случай, совсем отказаться от текста. Важно, чтобы до зрителя доходил смысл и энергетический посыл актера, который был бы понятен людям любой языковой группы. Э. Барба говорит в связи с этим о новом *коде*, который будет вырабатываться актерами XX-XXI вв. и который будет восприниматься зрителями как «мысль в действии», как «танец энергии», как «экстра-обыденное», как сценический «биос» актера.

Суммируя сказанное о перспективах развития актерской профессии в свете новой теории «евразийского театра», можно наметить следующие векторы:

1. Взаимообмен театральными достижениями в рамках «евразийского пространства» (международные фестивали театров, конкурсные программы театров «Евразии», творческие проекты и обмены, совместные межнациональные проекты и т. д.).

2. Формирование новых подразделений в сфере профессиональной подготовки актеров (мастер-классы с привлечением мастеров классических театров: Но, Кабуки, Кёген, новые отделения в академических театральных заведениях, центры научных и творческих исследований по типу ИСТА/ ISTA, созданному Э. Барбой, или Театрального центра П. Брука — *Buffe du Nord*, летние школы на базе традиционных школ искусства танца Катхакали, балийского и индийского танцев, а также европейских школ комедии дель арте, школы пантомимы и пр.).

3. Индивидуальная практика актеров (тренинги) в рамках международных семинаров, лабораторий (по принципу *Workcenter E. Grotowski*)

в Понтедере, Один — Вик Э. Барбы в Холстебро, «Школе драматического искусства» А. Васильева на Страстном и Центре Вс. Мейерхольда под руководством В. Фокина в Москве и др.), студий и школ, занимающихся изучением основ актерской профессии в контексте новых открытий в области психологии творчества, психофизиологии, технологий постмодернизма, а также традиционных искусств Востока (танца, музыки, ритуалов, боевых искусств).

4. Создание сценических произведений, не связанных с обычными формами спектаклей, таких как: перформансы, акции, драматические инсталляции, индивидуальные тренинги, спектакли-ритуалы и пр. Опыт подобных представлений наглядно продемонстрирован в спектаклях П. Брука («Конференция Птиц», «Махабхарата»), А. Мнушкиной («Барабаны в ночи»), Э. Барбы («Ур-Гамлет»), Овлякули Ходжакули («Король Лир») — классический европейский текст в оригинальной интерпретации, классический европейский сюжет, препарированный восточной ментальностью, открытый трагический сюжет в закрытом пространстве восточного ритуала шаманизма.

Школа актерской игры в кадре Евразийского театра

*Объектно-субъектные отношения
актера — автора — зрителя в системе
европейского «театра-логоса» (исторический взгляд)*

Проследим на примере истории развития европейского театра, как изменялись составляющие *предмета* театрального искусства и как впоследствии складывались отношения *объекта — субъекта* в театрально-педагогической практике.

Начнем с **Древней Греции**. Дадим лишь небольшую справку об этом периоде, чтобы избежать повторения информации, уже изложенной в известных историко-театральных источниках России и Европы.

Итак, нас интересует «Поэтика» Аристотеля (322 г. до н. э., учитель великого Александра Македонского, основатель Лицея в Афинах, философ, основатель формальной логики, носитель теологических идей, имевших заметное влияние на различные религиозные конфессии).

Как известно, Аристотель, как, впрочем, и многие его соотечественники, пытался дистанцироваться от государства и политики в вопросах искус -

ства. Выдвигая на первый план такие виды литературы, как поэзия, эпос и драматургия, он признавал их самостоятельность и независимость.

Однако при первом же взгляде на структуру отношений «театр — зритель», приведенную Аристотелем, легко уловить «лукавый умысел» автора.

Схема 1

Персонаж:

главные составляющие —
мысль и поступок (dianoia — ethos)

Порок героя — скрытая трагедия (hamartia) —
сталкивается с поведением общества (ethos de la
Societe) позитивная тенденция

Эмпатия (empathia):

«пассивное проживание»
зрителем того, что происходит
с персонажем (опосредованно)

страх и жалость
у зрителя

Зритель:

главные составляющие —
логика (мотивировка)
и поступок (raison — ethos)

Установление отношений:

персонаж — зритель
1этап — перипетия (peripetie — радикальное
изменение в поведении персонажа)
2этап — агнорисис (agnorisis — узнавание тайны
персонажа), для зрителя является идеальным
посланием, благодаря которому он логически осознает
ошибку персонажа как свою собственную
3этап — катастрофа (catastrophe) персонажа,
переживаемая зрителем как момент очищения,
катарсиса (catharsis)

Эта схема представляет собой динамическую модель трагедии Аристотеля, характеризующуюся единством времени, места и действия с точки зрения зрительского восприятия истории, ее морального воздействия на смотрящего.

Источником размышлений Аристотеля о трагедии стало его понимание мира и общества. Для него все, что происходит в мире вещей (натуры) и людей (общества), стремится к лучшему: тело стремится быть здоровым, хотя может оказаться больным; человек стремится быть в «стаде», обществе, но при этом агрессивен к своим недругам. Так устроен мир. И Аристотель делает из этого вывод о том, что искусство лишь «воссоздает» главный принцип

«создания всех вещей», корректирует природу тогда, когда в ней происходит катастрофы.

Аристотель рассуждает так: тело не может сопротивляться дождю и «мокнет».

Искусство же создает «крышу» для мокнувшей от дождя кожи и тем спасает тело. Архитекторы строят сооружения и мосты, чтобы человек мог в них жить и переходить по мостам на другой берег реки; медики изготавливают медикаменты, чтобы лечить различные органы.

Таким образом, искусство восстанавливает нарушенное природными катаклизмами равновесие, его целостность. Так, художники используют краски, кисти и полотно, чтобы воссоздать целостную «живописную картину».

Трагедия же имитирует (*mimesis*) поступки одухотворенного человека. Для Аристотеля духовное содержание в человеке выступает в двух проявлениях: рациональном (сознательном) и иррациональном (прием пищи, движения тела и пр.).

Трагедия, по Аристотелю, может «имитировать» только логические акты проявления души человека, которые подразделяются на три категории:

- способности,
- страсти,
- привычки.

В «способностях» Аристотель усматривает все возможности проявлений человека, хотя он может их и не демонстрировать: может не любить, даже если способен на любовь; быть спокойным, даже если способен к «возбуждению».

«Страсть» для Аристотеля — это способность, проявившая себя на деле, т. е. в конкретном акте: любви, ненависти. Другими словами, одна из «актуализированных» способностей человека, обретшая самостоятельную и конкретную жизнь.

Ни первая, ни вторая категории проявления душевных поступков человека не могут быть, по Аристотелю, предметом искусства.

Имитировать можно только то, что обрело форму постоянства, привычки «души рациональной», которую возможно трансформировать (изменить) только при условии «катастрофы», в экстраординарных обстоятельствах.

Театр может отражать лишь стремление к лучшему как конечному результату развития души человека, имеющему свою константу, постоянство души — привычку, которое выражено в понятии «счастье»⁴⁸.

В свою очередь «счастье» человека, по Аристотелю, может иметь три уровня:

- счастье в материальном достатке,
- счастье в достижении славы и признания,
- счастье в добродетели.

По понятным причинам только последний уровень признается Аристотелем предметом имитации, «воссоздания» его в формах высокой трагедии.

Итак, небольшой экскурс в историю Аристотелевой теории трагедии был предпринят с одной целью — еще раз обозначить основные принципы трагедии, на которых, как на фундаменте, воздвигается современный Западно-европейский театр, а следовательно, и европейская школа воспитания актера.

«Трагедия имитирует действия рациональной души человека, страсти, трансформированные в духовные привычки человека, который стремится обрести свое Счастье как высшую форму добродетели (гармонии. — *М. А.*)» — так сформулирована идея театра Аристотелем⁴⁹.

Посмотрим, каким образом эти принципы реализовывались в известных греческих трагедиях и каким образом воплощаются в современной драматургии.

Для этого обратимся к уже приведенным терминам Аристотеля, но в их развернутом виде. «Трагический герой» — действительный протагонист трагедии — это хор. Хор, независимый участник трагедии, выступает и как рассказчик истории, и как судья, и как свидетель, и как выразитель политики аристократии, и как участник диалога с персонажем (как известно, структурно трагедия состоит из пролога, пяти эпизодов, хоров и исхода). Сам же персонаж трагедии — субъект истории — является носителем двух противоположных тенденций: «этоса» и «хамартии».

Термин Аристотеля «этос» (*ethos*) — нравы, поведение в соответствии с правилами морали — выражает сам акт поведения персонажа, его мотивировку, действие, которое завершается «дианоией» (*dianoia*), актом, мыслью, подводящей итог содеянному — совершившейся катастрофе. Все тенденции в поведении персонажа (*ethos*) должны быть «положительными», кроме одной — той единственной страсти, которая переросла в одержимость, привычку, «негатив». (Заметим, что для Аристотеля «позитивный» и «негативный» не являются критериями хорошего или плохого, они скорее демонстрируют один из основных законов диалектики — единства и борьбы противоположностей).

⁴⁹ См.: *Boala*. Theatre de Ibprime / Ed. Francois Maspero. "Paris-V", 1977. P. 93.

Хамартия (hamartia) — присущий персонажу трагический порок, который должен быть уничтожен, но на всем протяжении трагедии именно он создает препятствие этосу, напрямую связанному с обществом, именно он продвигает конфликт трагедии.

В свою очередь общество, а именно оно является залогом торжества правосудия в финальный момент трагедии, отправляет свое послание зрителям — *объекту*, испытывающему на всем протяжении трагедии, начиная с первого появления героя, «пассивное» участие в его судьбе, что в терминологии Аристотеля выражено понятием «эмпатия» (empathia). «Мы проживаем, но опосредованно все, чем живет персонаж, — говорит Аристотель, — мы жалеем его и страшимся за его судьбу». Но герой с неизбежностью терпит крах, приходит к катастрофе, которую зритель переживает как «террор» над самим собой, ибо с легкостью проецирует себя на место персонажа, — и тогда наступает «прозрение», «перестройка воззрений», «очищение» или «катарсис» (catarsis).

Таким образом, подтверждается главный постулат Аристотеля — искусство «имитирует», «воссоздает» то, что утеряно в природе и обществе, *«логически» достраивает* до неразделимого целого мировую гармонию человеческой души.

Иными словами, древнегреческая трагедия четко регламентирует диспозицию *субъекта* (персонажа и сюжета) по отношению к *объекту* (зрителю), разграничивая тем самым пространство «временного» разворачивания истории (по Лотману) и «эмоционального со-переживания зрителем здесь и сейчас трагедии героя» (хик и нюнк — hie et nunc, по Аристотелю). Причем условное пространство, поле «вне времени вообще», как искусственно «логически» созданная структура, приобретает характер реальности, но исключительно в новых формах (нормах, по Лотману). Заметим, что в такой диспозиции оказываются древнегреческий драматург (он же актер) и зритель; в этой связи самостоятельность творчества актера не только не рассматривается, но сознательно опускается. Это дало право многим театроведам характеризовать древнегреческий театр как театр драматурга. Впрочем, подобная ситуация не могла не измениться, о чем мы будем говорить позднее.

Каковы же классические типы древней трагедии (субъекта/персонажа)?

ПЕРВЫЙ ТИП: *порок противостоит социальному этосу (положительному).*

История Эдипа — наглядный тому пример. Социальный этос представлен хором или проповедями Тиресия. Но, несмотря на все предупреждения этих двух персонажей, Эдип продолжает поиск убийцы своего отца, т. е. самого себя.

Эдип — во всех отношениях положительный герой: послушный сын, любящий муж и отец, умный и чувствующий человек. Но в нем заложен трагический порок — гордыня (спесь). Она ведет его к вершине признания (успеха), и она же становится разрушительной силой достигнутого. Равновесие можно восстановить лишь ценой катастрофы (смерти жены и сыновей). Позже мы проследим, какой резонанс имел миф об Эдипе в современной европейской драматургии и театре.

ВТОРОЙ ТИП: *два носителя пороков, противостоящих социальному этосу (положительному).*

Речь идет об Анитигоне и царе Креоне.

Дочь Эдипа Антигона, вопреки требованиям правителя Креона, совершает обряд погребения одного из своих братьев — Полиника. В свою очередь, Креон, защищая интересы государства и своего диктата, приговаривает Антигону к смерти, а вместе с ней невольна и своего сына. Зрители в данном случае должны «пройти испытания» вместе с обоими героями, чтобы через потрясение и «катастрофу» прийти к двойному катарсису. Поскольку одна часть зрителей может по-своему оправдывать того или другого героя, существует «независимая» позиция хора, направляющего внимание зрителя на позитивные аспекты истории, усиливая одни и ослабляя другие. Перед зрителем еще не ставится проблема выбора: оба героя, неся на себе печать «личного порока», должны прийти к трагической катастрофе, гибели или невосполнимой потере, а зритель — к очищению через потрясение.

ТРЕТИЙ ТИП: *несколько пороков, противостоящих социальному этосу.*

Этот тип не носит классического характера, а получил свое развитие в средневековых мистериях.

Персонаж по имени «Весь человек» (Everyman) в момент своей смерти пытается избежать божественного проклятия. Во время диалога со смертью он подчинен необходимости осознать совершенные им при жизни поступки: перед ним чередой проходят люди, по отношению к которым он совершил грех. В итоге он признается во всех своих злодеяниях и отдает себя в руки божественного правосудия. Вот эта последняя и единственная добродетель (вера в божественное правосудие) и спасает его от гнева и проклятия судьбы. Он был спасен во имя Божье.

ЧЕТВЕРТЫЙ ТИП: *негативный порок, противостоящий негативному социальному этосу (нашего времени).*

Как уже говорилось ранее, «негативное» ни в коей мере не относится к понятию морали, это всего лишь модель, противоположная «позитивному».

Этот тип трагического конфликта нашел свое выражение в «романтической драме» Дюма «Дама с камелиями».

Как и другие «не классические» персонажи, главная героиня Маргарита имеет «целый букет» пороков, объединенных общим названием «проституция».

Но и общество, в котором она «процветает», отнюдь не исполнено добродетели. Этика и мораль этого общества вполне отвечают запросам героини, более того — они не терпят «измены». Итак, жизнь Маргариты полна счастья, о котором могут лишь мечтать многие из ее круга.

Трагическая коллизия разворачивается не по классической схеме: *персонаж* — *зритель*, а в форме *треугольника*: в данном случае *автор*, как третий угол треугольника, выступает залогом нравственной позиции другого общества, не пораженного социальной «проституцией». Эта смена линейности отношений, точнее, вертикали на трехстороннюю форму связей, складывающихся между автором, персонажем и зрителем, в наше время, в эпоху режиссерского театра, даст повод говорить об искусстве интерпретации (*interpretation*) и актере/режиссере — интерпретаторе.

В свою очередь героиня, в противовес классическим героям, имеет один, но «позитивный» порок — она влюблена. Этот порок-добродетель неминуемо приводит героиню к конфликту с обществом «кошельков» и свободной купли-продажи. Зритель в данном случае наблюдает историю — «перевертыш»: общество, исполненное пороков, неминуемо должно трансформироваться в положительный этос. Любовь Маргариты для публики выступает в качестве добродетели, но в универсуме пьесы — она выглядит как порок. Этот порок в итоге и раздавил героиню. Катарсис у зрителя в данном случае возникает не от сострадания героине, а от благородного возмущения грязью и пошлостью самого общества.

ПЯТЫЙ ТИП: *индивидуальный анахронический этос, противопоставленный современному социальному этосу.*

Это типичная ситуация Дон-Кихота Сервантеса.

Его персональный этос прекрасно соединен с обществом, которого просто-напросто нет... Оно девальвировало в современное буржуазное общество.

Мораль испанского идальго столь высока, что не может быть сопоставлена с продажностью окружающего его общества (*societe*). Трагедия перходит в фарс и снова трансформируется в трагедию. Так, классическая трагедия, нисходя с высот греческого классицизма, падает в безудержный смех-слезы нашей цивилизации.

Тем не менее означенные формы и принципы классической трагедии, в тех или иных сочетаниях и проявлениях, и сегодня остаются фундаментальной основой театра и театральной школы Европы. Не случайно многие программы трехлетнего обучения на актерском отделении консерватории начинаются

с работы над греческой трагедией или композицией текстов на тему древнегреческих мифов: об Эдипе, Федре, Антигоне. Напомним об этих принципах:

1. Трагедия *имитирует* (mimesis) то, что подверглось разрушению или деформации в сознании человека с целью восстановления гармонической целостности первоначального «Творения» (*субъекта*). Рациональная сторона души человека — субъект исследования искусства: «Искусство имитирует натуру», точнее говоря, «искусство воссоздает принцип творения вещей, достраивает духовную целостность сотворенного».

2. Трагедия изначально предполагает присутствие зрителя как главного *объекта* ее воздействия (в этом смысле театр выполняет свою политико-социальную функцию). Трагедия раскрывает какой-нибудь один устойчивый человеческий порок и через эффект эмпатии (empathia — сопереживания, чувство страха и жалости к персонажу), через катастрофу как неизбежный крах этого порока (и его носителя), через «террор» зрителя вызывает в последнем «слезы очищения» — катарсис.

3. Трагедия предполагает свободный *выбор* в поведении персонажа/субъекта (хотя и строго предопределенный этапами действия-перипетии), не связанный ни с его социальным положением, ни с судьбой других героев.

Этот выбор совершается «здесь» и «сейчас» (hie et nunc), отсюда знаменитое триединство Аристотеля: единство времени, места и действия, — которые были подробно разработаны Расином и Корнелем эпохи «Бургонского театра» (Hotel de Bourgogne).

Предлагаемая нами таблица указывает на историческое место этого и других театров в истории европейского искусства:

Stage type Auditorium Type	Proscenium stage		Open stage		Environmental	
	Horseshoe shaped	Fan shaped	Non enveloping	Partially enveloping	Fully enveloping	
Greek and Hellenistic (? 1 st cent. BC)				'Theatre of Dionysus(6-3 Century BC) 'Theatre of Epidaurus (340 BC)	'Odeum of Pericles (435 BC)	
Roman (3 rd cent. BC [?] – 400 AD)			'Theatre of Pompey, Rome (55 BC) 'Odeum of Agrippa, Athens (12 BC) 'Theatre at Orange			

Middle Ages (500-1500 AD)						"Circular Round (unknown) "Valencienne Passion Play (1547)
Renaissance (1500-1650 AD)	"Teatro Farnese, Parma (1618)		"Teatro Olimpico, Vicenza (1584) "Teatro Sabbioneta (1590)	"Globe Theatre, London (around 1600)		
Baroque(1650-1800 AD)	"Drury Lane, London (1674, 1794, 1812,1823) "Teatro Alia Scala, Milan (1778)	"Court Theatre Drottningholm (1766)	Hotel de Bourgogne			
19th Century	*Garnier Opera, Paris (1875)	"Bayreuth Festspielhaus (1876)	L'Odeon			
20th Century		Berliner Ensemble (B. Brecht)	"Festival Auditorium, Hellerau(1912) "Theatre du Vieux Colombier, Paris (1913, 1921)			
			"Theater am Lehninerplatz/Schaubiihne, Berlin (1981)/flexible			

Средневековый театр (500-1500 гг.; «Middle Ages» — в таблице). В эту эпоху театр принял в социальном аспекте еще более жесткие позиции по сравнению с «демократически-аристократической» организацией влияния общества эпохи Аристотеля на искусство.

Театральная форма становится способом «транспортировки» идей, догм, предписаний, указаний, решений религиозной элиты в отношении «масс» не столько с целью просвещения, сколько для пробуждения «инстинкта послушания», слепого следования идеалам, абстрактным «фигурам», традициям в поведении и сознании. Сюжетами мистерий становится Страшный суд; а распятие Христа как один из важнейших моментов истории подается в «чистом виде», без «видимых физических мук», скорее напротив — с выражением блаженства и покоя на лице Иисуса. Средневековый театр выступает в качестве морального судьи, представляя в своих мистериях скорее символических, чем реальных персонажей. Среди них: Грешник, Добро-

детель, Ангел, Дьявол, другими словами — хорошее/плохое, правда/ложь, закон/беззаконие, грех/добродетель. Герой уже не имеет той *свободы выбора*, как в предыдущую эпоху, даже Дьявол лишен собственной инициативы, вписан в рамки «искусителя» людей, произносит фразы, которые необходимы в нужный момент и в определенном смысле. Стоит ли напоминать, что все истории этого периода касались тех или иных библейских сюжетов и строго следовали канонам, догмам, законам, принятым церковью.

Построение этих мистерий следовало принципам нарративного повествования о событиях уже свершившихся, избегая представления персонажей в конкретной сиюминутной борьбе. Невозможно себе представить в одной сцене присутствие Бога и Дьявола (авторы: Г. Сакс в Германии, Руссант в Италии, французские фарсы мастера Пателина и пр.). Свидетельством такого подхода к театральному действу могут служить произведения Н. Макиавелли, где проявилась «новая поэтика»: аскеза и трансформация смысла в новую перспективу. Вспомнить историю Исаака и его сына, когда снизошедший Ангел прервал «жертвоприношение» Исаака во искупление грехов, дав возможность жить «Божественному созданию».

Зритель в таком случае выступал в роли ученика, познающего законы божественного правосудия, он был исполнен смирения и благоговейного страха.

«Школа» воспитания «проповедников» вполне соответствует социальному заказу периода Средневековья, но не так бедна своим «методом», как это кажется на первый взгляд.

«Способ достижения повышенного чувственного переживания взамен абстрагированного созерцания, через обратное расположение на составляющие части, — излагает мысли Игнатия Лайолы С. М. Эйзенштейн, — в совершенстве знает уже один из лучших учителей, один из лучших режиссеров. Я имею в виду самого основателя Ордена Иисуса — св. Игнатия Лойолу (ум. 1556) и его „Духовные экзерциции“ („Ejercicios spirituales de Sant Ignacio Loyola“, часто называемые „Манрезой“, по месту, где они написаны.) В этой сложной и тонко придуманной психической гимнастике, имеющей целью приводить верующего в экстаз, есть любопытный этап сильнейших чувственных потрясений, через которые должен проходить упражняющийся. Это относится, например, к экзерцициям в Страстную неделю. В частности — к „Пятому упражнению“, состоящему в благочестивых размышлениях по поводу Ада.. .»⁵⁰

⁵⁰ Цит. по полному тексту, изданному д-ром Фердинандом Вейндхандлом. Мюнхен, 1921: «Katholikon Werke und Urkunden. Band 1», Ignatus von Loyola, «Die geschichten Ubun-gen». Munchen, MCMXXI.

«Пункт первый состоит в том, чтобы я глазами воображения увидел неизмеримое пылающее пламя и души грешников как бы огненными телами.

Пункт второй состоит в том, чтобы я ушами воображения услышал из их уст плач, вой, крики и поношения, направленные против Господа нашего Христа и его святых.

Пункт третий состоит в том, чтобы я чувством обоняния в воображении вдохнул запах дыма, серы, гниения и разложения, которым полон Ад.

Пункт четвертый состоит в том, чтобы чувством вкуса моего воображения я отведал горечь слез, печали, угрызений совести этих адских мучений.

Пункт пятый состоит в том, чтобы осязанием моей силы воображения я прикасался бы к тому пламени, которое охватывает души и жжет их»⁵¹.

Не напоминает ли нам это «аффективные состояния» в системе К. С. Станиславского или «души актеров, пылающих в пламени распятия» А. Арто, столь активно использованные в методе работы Е. Гроувского?

Впрочем, мы вернемся к этому вопросу в свое время и в нужном месте.

Опустив историю «Византийского театра», театра «Золотого века» и «Комедии дель арте», где функции актера были весьма отличны от классических примеров (подробнее в третьей главе), рассмотрим театральную традицию так называемого Елизаветинского театра.

Театр Елизаветинской эпохи. «Le Theatre elisabethain designe le mouve-ment Theatral de la fin du XVIe et du debut du XVIIe siecle en Angleterre, essentiellement a Londres, sous le regne d'Elisabeth I-ere, de Jacques I-er et de Charles I-er. Violent, irrespectueux et impudique, en rupture avec toutes les regies conventionnelles, le Theatre qui s'epanouit a Londres a partir des annees 1570/80, deploie ses sanglants recits historiques a ciel ouvert, dans les arenes dedifices nouveaux. Grace a Shakespeare, son principal representant, qui a explore tous les genres, il ne cesse d'enflammer les renaissances de l'art Theatral: une esthetique tres libre, qui est parfois qualifiee de «baroque», par opposition a l'esthetique classique soumise a de strictes regies, va s'imposer au XVIIe siecle*.

«Елизаветинский театр отражает театральное движение в конце XVI — начале XVII века в Англии в годы правления Елизаветы I, Жака I, Чарлза I. Жесткий, непристойный и непочтительный, нарушавший все установленные правила, театр действовал в 1570-1580 годах в Лондоне, расточая свои исторические возгласы в открытое небо на арене нового театрального стро-

⁵¹ Цит. по: *Эйзенштейн С. М.* Метод. Т. I. Grundproblem / Сост., предисл. и коммент. Н. И. Клеймана. М.: Музей кино; Эйзенштейн-Центр, 2002. С. 156-157.

ения. Благодаря Шекспиру, его главному представителю, начали использоваться все возможные жанры, воспламеняющие эпоху театрального ренессанса: свободная эстетика, которую иногда называли «барокком», в противоположность классической эстетике, прилежной в исполнении установленных правил, утвердилась в XVII веке»⁵².

В русском театроведении этот период принято называть эпохой Возрождения, Ренессанса или эпохой театра Шекспира, связанной с нарастающей мощью буржуазии, потребовавшей изменения основных постулатов Древнегреческого театра и Средневековых Мистерий. В первую очередь это коснулось изменения функции главного героя. Теперь уже не абстрактный Дьявол, а дьявол во плоти — Макбет, Яго, Ричард III — вышли на арену событий.

Главные принципы Макиавелли (1469-1527): возможность (*virtu*) и практика (*praxis*), являющиеся двигателями драматического действия, — сменились амбивалентностью самого персонажа и двойственностью его поступков (заведомое знание того, что этого нельзя делать, и совершение в конечном счете запретного деяния).

Наступает эпоха индивидуализма в театре во всем многообразии «вочеловечения» героя со всеми его недостатками и противоречиями как психологического, так и метафизического характера. Гамлет — уже не абстрактная фигура, а реальный человек, который в обстоятельствах, вполне конкретных, преисполнен сомнений и противоречий; Отелло — не просто «ревнивец», а человек, способный убить любимую им женщину.

В эпоху У Шекспира происходит кардинальная трансформация персонажа. Герой из *субъекта* Аристотелевой трагедии превратился в *объект/ субъект* драматического действия. Шекспир, следуя еще старым традициям выводить на сцену одного главного героя, действительно представляющего авторитет своего класса и реально обладающего «возможностями» (*virtu*), тем не менее раздваивает поведение персонажа таким образом, чтобы подчеркнуть бессилие морально истощившегося «высшего класса» и противопоставить героя аморфной массе социального «большинства». Не случайно Шекспир использует поэтические тексты для речевой характеристики «благородных» и прозаический текст — для «представителей массы».

Зритель оказывается дезориентированным в драматической коллизии между главным героем и его противниками: его одинаково захватывает и «правда» Брута, и «аргументы» Марка Антония. Он раздваивается в понимании, есть

52См.: Le Spectateur de theatre a lage classique XVII-XVIII siecle / Ouvrage collectif, **textes** reunis et presentes par B. Louvat-Molozay et Salaun F. Montpellier, 2007.

ли состав преступления в том, что Король Лир поделил свое царство между дочерьми; а Ричард и Макбет удалили препятствия к своему восхождению (напомним, что зритель в классическом театре Аристотеля должен был «очиститься», сопереживая персонажу, а в средневековых мистериях он должен был оставаться послушным учеником проповедника).

Зритель сам в данном случае становится действующим лицом, поскольку совершает выбор для СЕБЯ, что есть для НЕГО добро и зло (объект начинает играть роль субъекта, мотивируя тем самым свое участие в представлении — вспомним исторически известные факты громких выкрикиваний и «забрасывания актеров овощами»).

Единственное, что еще сближает «Елизаветинский театр» эпохи Шекспира и Древнегреческий театр — это неизбежный крах, трагический исход персонажа, возмездие через социальный объективизм.

Пятиактная структура трагедий Шекспира, монологическая форма аргументации поступков персонажей, отголоски древнегреческого хора в «хоре ведьм», поэтический стиль текста, равно как и метафизическая основа его, говорят о родовой связи (генезисе) его с традициями Древнегреческого театра, несмотря на изменение соотношения *объектно-субъектных* ролей (см. Приложение 5).

Уместно здесь вернуться и к «Эксерцициям» И. Лойолы, поскольку в трагедиях Шекспира, как точно заметил С. М. Эйзенштейн, «до странности мало образов, связанных с цветом... Это частично оттого, что он интересуется цветом не как живописец... но скорее тем, как цвет связан с определенным предметом и этим путем производит то или иное впечатление... Обозначение цвета здесь заменяется сравнением с предметом или явлением, неразрывно связанным с определенным представлением о цвете... Этот „обходной путь“ передачи цветовых ощущений, с погружением в формы чувственного этапа мышления, когда *цвет был неотделим* от предмета, вызывает чрезвычайно повышенную интенсивность ощущения»⁵³ (курсив мой. — М. А.).

«Стихия бури», возникающая как эквивалент состояния и поведения короля Лира в одноименной трагедии Шекспира, — вот что оказывается главным для автора, желающего пробудить в зрителе древние «образно-двигательные» структуры «чувственного мышления»⁵⁴.

Удивительно, как эти мысли перекликаются с современным взглядом на искусство актера — практика и теоретика Театральной Антропологии

⁵³Подробнее о «чувственном этапе мышления» см.: *Эйзенштейн С. М.* Метод. Т. I. С. 155.

⁵⁴Там же. С. 158

Э. Барбы: «...спектакль может быть представлением не только „реальности" пространства и цвета истории, но также ее мускулов и нервов, ее скелета, которые можно увидеть лишь в истории, лишенной „мяса": в соотношениях центробежных и центростремительных сил, в напряжении между свободой и организованностью, между намерениями и действиями, между равноправием и властью»⁵⁵. Подробнее о теоретических и практических установках Э. Барбы в отношении театра, принципов формирования актерской индивидуальности мы будем говорить в связи с Театральной Антропологией.

Эпоха Просвещения. Классический театр эпохи Просвещения (XVII-VIII вв.) по-новому «осветил» театральные принципы, в первую очередь связанные с эстетикой театра и изменением его социального статуса. «En France, le Theatre classique du XVIIe siecle etait extremement codifie. La tragedie et la comedie devaient obeir a des regies precises:

La regie des trois unites etait composee de:

- L' unite de temps, l' action devait se derouler en une journee;
- L' unite de lieu, toute l' action devait se derouler dans la meme piece;
- L' unite d' action, il ne devait y avoir qu' une seule intrigue dans l' oeuvre.

La regie de la biensance (правило приличия, благопристойности) avait pour but de ne pas choquer le spectateur, souvent des hommes et des femmes de la cour du roi.

La regie de la vraisemblance (правило правдоподобия) visait avant tout a toucher le spectateur en lui proposant des histoires strictement realistes».

«Во Франции классический театр XVII века был предельно кодированным.

Трагедии и комедии подчинялись точным законам: правило трех единств состояло в единстве времени, действие должно было проходить в течение одного дня; в единстве места, все должно было происходить в **одном** помещении; в единстве действия, которое не могло содержать в **произведении** больше одной интриги; правило приличия имело целью избежать шокирующего воздействия на мужчин и женщин королевского двора; закон правдоподобия прежде всего был направлен на эмоциональное воздействие **на** зрителя, предлагая ему вполне реалистические истории»⁵⁶.

Теоретиком и достойным продолжателем Аристотелевых традиций в этот период становится Д. Дидро. Он обобщил многое из того, что уже вызревало в эстетике XVIII в. Закрепленная им система критериев разрабатывалась еще

55 Les Voies de la creation Theatrale. La formation du comedien, edition du centre national de la recherche scientifique. Paris, 1981. P. 60.

⁵⁶ *Regnault F.* Theatre-Equinoxes. Ecrits sur le Theatre —1. Paris: Actes SUD, 2001. P. 10-11.

в начале века в сочинении Жана Баттиста Дюбо «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719), где была систематизирована вся жанровая палитра искусств, прослежена эволюция каждого жанра от античности к современности, сформулирована просветительская концепция искусства. Правда, книга Дюбо была произведением философского характера, но именно она оказала огромное влияние на становление искусствоведения. В 1747 г. Лафон де Сент-Йенн опубликовал «Размышления о нескольких основаниях современного искусства во Франции», в которых, возможно, впервые была предпринята попытка применить универсальные художественные критерии к современным произведениям. В том же году, когда появилась книга Лафона де Сент-Йенна, в Париже вышло в свет еще одно важное сочинение — книга Ремона де Сент-Альбина «Le SotèsNep». В 1755 г. ее пересказ вышел на английском языке под названием «Актер. Трактат об искусстве игры». Книга была издана анонимно. Она, в свою очередь, послужила основой другого анонимного издания, вышедшего в Париже в 1769 г. — «Гаррик, или Английские актеры». Автором этого сочинения был Антонио Фабио Стикотти. Именно в этот период возникает первая теоретическая доктрина «искусства актера» — «Парадокс об актере» Д. Дидро, созданный в полемике со Стикотти в 1773-1778 гг. *Здесь впервые были сформулированы требования к искусству актера и рекомендации к актерской технике*⁵⁷.

Дидро поставил проблему актерской профессии так, как ее будут рассматривать вплоть до наступления эпохи режиссерского театра: актер выражает на сцене свои страсти или создает «идеальный» образ, заданный драматургом.

Дидро задавал вопрос: «Роиг emouvoir le spectateur, le comedien doit-il jouer d'instinct ou, au contraire, faire preuve d' „insensibilite", c'est-a-dire dominer le personnage qu'il interprete?»

«Чтобы взволновать зрителя, должен ли актер следовать (играть) инстинкту или, наоборот, оправдывать свою „бесчувственность", то есть отдавать предпочтение роли, которую он исполняет?» Тогда считалось, что хороший актер не сможет поразить публику, если он не будет так же эмоционален, чувствителен и страстен, как исполняемый им персонаж. Дидро противопоставил этой точке зрения следующее: «Dans la realite, nous pou-vons tres bien etre insensibles a la douleur dune personne, quel que soit son degre de sincerite; cela signifie done que ce nest pas sa sincerite qui exprime et

⁵⁷ См.: Введение в театроведение: Сб. ст. о театре / Под ред. Ю. М. Барбоя. СПб.: СПбГАТИ, 2007.

transmet ses emotions. Pour cela, elle devrait avoir les talents et les outils du comedien».

«В реальной жизни мы можем быть бесчувственными к другой персоне, лишь иногда проявляя сочувствие; но это не означает, что такая чувственность является выражением, передачей самих эмоций. Для этой цели нужен талант и средства выражения актера». Актер должен быть двойственным, чтобы создать иллюзию правды. Он должен создавать в своем воображении

= «архетип» и оправдывать его наилучшим способом, при полной ясности сознания, как судья. «Il doit acquerir une technique et un metier surs, pour pouvoir a tout moment dominer la situation. Au contraire, sa sensibilite et son instinct peuvent le tromper, et tromper le spectateur; le comedien risque d'etre inegal, sublime un jour, mediocre un autre jour. Il en va de raeme pour le poete et pour l'artiste, qui ne peuvent creer sous le choc d'une grande douleur».

«Он должен привлечь технику и явное мастерство, чтобы в каждый момент игры владеть ситуацией. Наоборот, его эмоциональность и инстинкт могут ввести в заблуждение и его самого, и зрителя; актер рискует в один день быть возвышенным, а на другой день — заурядным. Это касается также поэта и артиста, которые не могут сочинять, находясь в шоке или испытывая страшную боль»⁵⁸.

Дидро проецирует на актерскую профессию аристотелевский принцип мимесиса: «Дрожь в голосе, прерывистые фразы, глухие или протяжные стоны, трепещущие руки, подкашивающиеся колени, обмороки, неистовства — все это чистое подражание, заранее выученный урок, патетическая гримаса, искуснейшее кривляние»⁵⁹.

Наилучшим воплощением актерского профессионализма Дидро считал мастерство Д. Гаррика. Малейшие изменения душевного состояния персонажа актер демонстрирует посредством отточенной мимики, пластики, звука, взгляда.

Театр Ж. Расина и П. Корнеля, как принято называть этот период во французском искусствоведении, надолго обосновался в Европе, став связующей нитью эстетики Древнегреческого театра и театра эпохи «Hotel de Bourgogne». Собственно, с этого момента актерское искусство получает свой независимый статус и свою школу (см. гл. 1, раздел «Основные типы театральных учреждений...» — история Theatre Comedie-Francaise).

Базируясь на дактилическом стиле поэзии Древней Греции, «александрийский стих» драматических произведений Ж. Расина и П. Корнеля узакон-

нивает «бинарную структуру» и четко регулируемый ритм: 2 полустишия состоящих из 6 слогов (стоп), четко разделенных цезурой. Причем цезура возникает после слова, несущего качество «высокой драматичности» (имени, глагола, отглагольного прилагательного или наречия).

Строгое построение драматического текста, созданная в связи с этим система особой работы актера над текстом «александрийского стиха» во многом определили направление развития театра и профессиональной подготовки актеров не только в период возникновения театра «Комеди Фран-сез» (Расина, Корнеля, Мольера), но и в более позднее время (Клоделя, Ма-риво, Ануйя).

Que ces vains ornement, que ces voiles me pesant! Quelle
importune main, en torment tous ces noedes, A pris soin sur mon
front d'assembler mes cheveux, Tout m'afflige et me nuit, et
conspire a me nuire. («Федра» Расина. Акт 1, сцена 3)

Напрасные украшения, как мне тягостны эти покрывала!
Какая назойливая рука завязала все эти узлы,
Заботясь обо мне, так сильно стянула волосы,
Усилив мои страдания, замыслила еще больше мне вредить.

Дословный перевод не может отразить всего богатства музыкальных ритмов, многозначных смысловых построений, ассоциаций и вибраций «александрийского стиха». Об этой проблеме (адекватного перевода и принципах работы с «александрийским стихом») мы будем говорить в одной из глав, посвященной «семантике современного театрального языка» и ее роли в работе актера над переводным текстом.

Театр эпохи классицизма. В эпоху классицизма (особенно поздний его период) театр восстанавливает утраченные позиции *драматурга-исполнителя*; подобно древним Эсхилу и Софоклу, великий французский актер и исполнитель своих пьес Ж.-Б. Мольер вступает в *оппозицию* не только по отношению к зрителю, и даже не столько к нему, сколько по отношению «к королевской ложе».

Диспозиция Актер — Король, несмотря на все «подводные течения идеологических высказываний» первого, надолго закрепилась в театре, как фронтальная мизансцена, выстроенная по отношению ко второму, а рецитирование стало одной из форм подачи классического текста актером.

Работа над «александрийским стихом» в новую историческую эпоху XX-XXI вв. с завидным постоянством продолжает оказывать «обучающее» воздействие на учеников современных театральных школ Европы.

Подведем некоторые итоги рассмотрения истории Европейского театра до XVIII в. под углом зрения «объектно-субъектной» функции актера.

1. Изначально в сознании древнего человека существовал некий сакральный страх, который должно было представить в Мистерии. И это не были события, связанные с земной жизнью человека, совершавшиеся между людьми, а события в сфере сверхчувств, происходившие между сверхчувственными явлениями, повлиявшими на жизнь человека. Нечто, происходящее в области сверхчувственного, между бытием сверхчувственных (Божественных) сущностей, должно быть представлено как отражение (*incidence*) в земной жизни.

Но в древние времена и в самом деле существовал страх напрямую, в конкретной форме, представлять эти события. Поэтому следовало найти своего рода схему предъявления на сцене богов в их проявленном бытии. Надо было так организовать действие на сцене, чтобы зритель испытал чувство, что сами боги спустились на сцену с какой-то частью своей божественной энергии.

Но как этого достичь? Поиски были направлены не на действия персонажей и не на презентацию актерами тех или иных образов, но на создание хора; такого хора, который бы вбирал в себя и обычные формы речи и пения, и особые формы искусства рецитации под аккомпанемент инструментов. Создавалась стилизация, отличная от обычной стилизации, устраивались состязания между звуками, слогами и конструкцией фраз, благодаря чему перед присутствующими в это время зрителями разворачивались истинные формы эманации магического исключительно на основе музыкальной речи, пластики и цвета...

Таким образом, музыкальные формы, пластика и изображение, включенные в речь поэта (позже актера), достигали той степени индивидуализации, которая позволяла целиком выразить бытие богов. Именно так происходило развитие Мистерий, достигших наивысших форм в Античности.

2. Актер боялся не только показать свое лицо, а потому выступал в маске (обезличивал себя), но и говорить обыденной речью, и потому овладевал правилами рецитации (*reciter* — декламировать, *recitatif* — читать под аккомпанемент), мелодикой речи высокого стиля поэтического текста трагедии. Обучение, соответственно, носило строго выверенный, индивидуальный характер и являлось фактором сакрального знания (то же самое

наблюдалось и в классическом Восточном театре, о чем мы будем говорить позже).

3. Мистериальный характер представлений вплоть до XVIII в. (если не учитывать другой аспект фарсового, комедийного и площадного театра) определил и характер исполнителя в лице актера-мужчины. Отсутствие женщин в качестве исполнительниц древнегреческих трагедий и средневековых Мистерий в этом смысле вполне объяснимо, и не только с позиции морально-религиозной⁶⁰.

4. Актер не являлся самостоятельным творцом (*субъектом*), а становился «ретранслятором» *объектно-субъектных* социальных отношений в театре, носителем гуманистической идеи возврата утраченной человеком гармонии и красоты.

Театр эпохи романтизма (XIX в.). Ф. Леметр, Л. Тик, Э. Гофман, В. Гюго, А. Мюссе, — каждый по-своему, подробно изложили и осмыслили принципы романтического театра. Идея синтеза искусств — одна из основополагающих в романтическом мировоззрении. Эту идею подхватил и разработал Рихард Вагнер, теория и практика которого стали шагом к теоретическому обоснованию режиссерского театра. Р. Вагнер заимствовал у романтиков идею синтеза искусств, для осуществления некоего сверхискусства. В его универсальном произведении («Gesamtkunstwerk») выражена мысль о сотворчестве авторов нескольких видов искусств. В теоретических работах «Искусство и революция» (1849), «Произведение искусства будущего» (1850), «Опера и драма» (1851) Р. Вагнером предприняты шаги по объединению наивысших достижений в области различных искусств в «непрерывную линию» оперной драматургии. Синтез различных искусств осуществляется на основе трех равноправных — музыки, поэзии, движения. В статье «Актеры и певцы» Р. Вагнер ставит проблему следующим образом: «В опере певец, исключительно благодаря материалу своего искусства — голосу, занимает главенствующую позицию; актер в этом случае занимает лишь второе место, а иногда и вообще играет роль аксессуара... Итак, я направляю свой взгляд в противоположную сторону: я прошу актера встать на первое место и только затем, в помощь ему — певца»⁶¹. В реформе оперного искусства Вагнера критики усматривают три важнейших принципа:

⁶⁰ Подробнее см.: **Regnault F.** Theatre-Equinoxes. Ecrits sur le Theatre — 1. «Pourquoi les hommes jouent-ils une femme sur le Theatre». Paris: Actes SUD, 2001. P. 142.

⁶¹ **Regnault F.** Theatre-Equinoxes. Ecrits sur le Theatre — 1. «Du cote de Wagner». P. 59-69.

1. Чистота произношения текста певцом во время пения (*Deutlichkeit*). «Мое желание просто и продиктовано необходимостью в том, чтобы певец говорил реально и членораздельно во время пения»⁶².

2. Смотреть на партнера большую часть времени. Тем более что зрительская часть зала во время спектакля затемнена.

3. Если же певцу необходимо обращаться к публике, то он должен смотреть поверх нее: «Оркестр — это открытый голос, а тело актера (певца) находится между партнерами и люстрой (зрительного зала)»⁶³.

Несмотря на совершенные Вагнером открытия, эпоха «синтетического исполнителя» в то время наступить не могла; история совершила этот крутой поворот только в начале XX в.

Возникновение *режиссерского театра*. XX век знаменателен своими открытиями как в области театра, так и в сфере театрального образования. Две принципиально обозначенные линии театральных «систем»: К. С. Станиславского и Б. Брехта, — определили развитие театральной школы в двух, диаметрально противоположных направлениях: «психологического» или, как часто его называют европейцы, «реалистически-натуралистического» театра (К. С. Станиславский — А. Антуан) и «эпического» Б. Брехта.

Первая нам хорошо известна. (См. литературу на русском языке в разделе «Искусство»).

Вторая требует комментария в контексте, в котором мы пытаемся рассматривать театр, начиная с эпохи «Поэтики» Аристотеля.

Соотношение *субъекта* и *объекта* в драматическом действии стало основополагающим принципом в театральной концепции Б. Брехта в XX в. (проследим главные тенденции в смене отношений *театр/зритель*, *герой/общество*, при построении драматического действия и изменении актерской техники). Персонаж Б. Брехта, в отличие от Аристотелева, абсолютно не свободен ни в выборе своих целей, ни в методах их реализации. Его поступки полностью зависят от условий и требований, которые ему диктует реальное общество, среда, политическая ситуация. Герой «эпического театра» Брехта выступает в таком случае как *объект* социально-театрального эксперимента.

Приведем сравнительную характеристику параметров драматической коллизии в различных формах театра: «драматическая форма» или «идеалистическая поэзия» и «эпическая форма», — предложенных самим Б. Брехтом во вступлении к «Махагонии» — важном теоретическом документе, касающемся театра.

Ibid. P. 68.

Ibid. P. 65.

Драматическая форма (Аристотеля)

1. Сознание определяет существование — (персонаж — СУБЪЕКТ)
2. Человек вполне определен, не меняется, имманентен, известен другим людям
3. Конфликт волевого свободного выбора ведет действие: драматическая структура пьесы — это схема конфликта воли
4. Эта форма создает эффект эмпатии зрителя и отсутствие видимой реакции
5. В конце концов катарсис «очищает» зрителя
6. Эмоция
7. Конфликт находит свое разрешение в создании новой системы волевых устремлений
8. Порок (тайна) персонажа не дает ему возможность быть в обществе, она и составляет основу драматического действия
9. Узнавание тайны героя восстанавливает равновесие в этосе общества
10. Действие в настоящем
11. Жизнь (проживание)
12. Пробуждение эмоций у зрителя

Эпическая форма (Брехта)

1. Жизнь в обществе определяет сознание (роль/персонаж — ОБЪЕКТ)
2. Человек изменчив, он «в процессе», является ОБЪЕКТОМ эксперимента
3. Противоречие героя и сил: экономических, социальных, политических — создает драматическое действие. Структура пьесы строится на этом противоречии
4. Эта форма «истории» ставит зрителя в ситуацию наблюдателя, стимулируя его сознание к критике и способности активно реагировать
5. Благодаря осознанию зритель готов действовать
6. Осознание
7. Конфликт остается неразрешимым, принципиальные противоречия становятся более отчетливыми
8. Скрытые мотивы персонажа не являются первоочередными и непосредственно не влияют на драматическое действие
9. Усвоенное знание открывает истину об обществе
10. Рассказ истории (о прошлом)
11. Общественная точка зрения
12. Требуется решения от зрителя

Несомненно, приведенное выше сравнение двух типов представления требует расшифровки. С этой целью обратимся к основному понятию, введенному Б. Брехтом в начале 40-х гг. XX в. — «эффекту остранения».

Вот краткое изложение «Новой техники драматического искусства, создающего эффект остранения» (курсив мой. — М. А.): «Эта техника, введенная несколькими театрами, касается в первую очередь создания дистанции между процессом презентации спектакля и зрителем. Цель эффекта остранения — вызвать в зрителе сознательное исследовательское и критическое отношение к представлению как социальному акту»⁶⁴.

⁶⁴Brecht B. L'Art du comédien. Paris: ПАРСБЕ, 1999. P. 128.

(Напомним, что со времен Аристотеля это соотношение автор/актер/зритель было в поле зрения исследования театрального процесса каждого из уже рассмотренных периодов его истории).

Использование эффекта остранения позволяет в первую очередь *очистить* зал и сцену от «магии» и «гипноза». Театр представляет собой реальное пространство, как, например, зал для вечера или улица в осенний вечер, где некоторые эмоции вызываются исключительно «воспроизведением» заранее отработанного текста; где нет необходимости «подогревать» публику разнузданным драматическим темпераментом; где не надо «околдовывать» зрителя жестко натянутыми нервами актеров; где в конечном счете не надо вызывать у зрителя состояние транса и иллюзии того, что он присутствует при реально развивающемся жизненном процессе, якобы не подготовленном заранее.

Вполне очевидно, что и сценическая техника должна при этом быть строго регламентирована и определена.

«Если актер хочет следовать *эффекту остранения* (курсив мой. — М. А.), он должен демонстрировать «характерные жестусы» (*gestus* — термин Б. Брехта), т. е. такие жесты, которые определяют характерные черты того или иного социального типа, а не мелкие повседневные жесты некой персоны, и обращаться при этом непосредственно к публике, а не создавать видимость, что между ним и зрителем существует четвертая стена»⁶⁵.

В этом смысле, конечно же, новая техника актера противопоставляется той, в которой все силы актера направлены на осуществление процесса «идентификации» с персонажем, на акт психического «слияния» первого и второго.

Два качества должны определять позицию актера по отношению к роли и зрителю: удивление и противопоставление. Иными словами, актер сознательно выстраивает «альтернативную игру» через воссоздание тех или иных «жестусов», через вариативное воспроизведение текста. Он дистанцируется от персонажа и зрителя, имея и высказывая свою точку зрения на происходящие события и действия в них персонажа. (Б. Брехт приводит показательный пример: свидетели аварии, видя двух героев ситуации: водителя и пешехода, — по-разному *рассказывают историю*, одни обвиняют водителя и оправдывают пешехода, другие — наоборот. Кстати, именно процесс *рассказа истории* в прошедшем времени и лег в основу другого брехтовского термина — «*эпический театр*»).

Таким образом, для Б. Брехта актер «никогда не становится Лиром, Наполеоном или Швейком, он их демонстрирует. Конечно, он произносит текст

⁶⁵ Ibid. P. 129.

этих персонажей со всей естественностью, на которую он способен; пред. ставляет их поведение с глубоким знанием человеческих проявлений, но он ни в коей мере не пытается вообразить (и, главное, убеждать), что он совершает «интегральную метаморфозу»⁶⁶. Вот почему новая актерская техника предполагает изучение технических приемов в работе с телом, голосом, текстом, выработку способности «критического взгляда» актера на роль, — выдвигая все эти «инструменты» на первый план в своем сценическом творчестве.

Актер, пытающийся отказаться от «интегральной метаморфозы», опирается в целом на три принципа «дистанцирования» действия и текста в презентации персонажа:

1. передача текста от «третьего лица»;
2. передача (рассказ) действия в прошедшем времени;
3. изложение факта сценическими средствами и комментариями.

«От третьего лица» означает, что актер говорит и действует от лица персонажа, он «рапортует» о том, *что произошло*. Ему не надо делать вид, что текст рождается сиюминутно, и забывать о том, что он выучил и зафиксировал его заранее.

При первом чтении у актера возникает свое собственное представление о персонаже; и после всей кропотливой технической работы по «конструированию персонажа» актер должен передать свое отношение (первоначальное представление) зрителю со всей полнотой своих эмоциональных ощущений. Таким образом, игра с «эффектом остранения» вовсе не является внеэмоциональной, холодной, расчетливой, хотя истоки этих эмоций, как мы видим, иные, чем в театре «идентификации с персонажем». А поскольку каждый персонаж рассматривается в театре Б. Брехта как лицо социальное (историческое), то и «жестусы, и критическое содержание в высказываниях» актера приобретают масштаб общечеловеческий, а значит, воздействуют на зрителя не только эмоционально, но и ментально, оставляя ему свободу выбора: осуждать или оправдывать.

«Передача действия в прошедшем времени» означает, что актер «цитирует» своего персонажа, он выбирает наиболее важные, необычные и удивительные обстоятельства жизни героя, пытается найти истоки «сегодня» во вчерашнем дне персонажа. Если провести параллель с классическим театром Китая, то можно увидеть тот же самый эффект, когда китайский актер сам становится «наблюдателем» собственного жеста через экстерниоризацию его, через сознательно-критическое отношение к нему и фиксацию ритма. Он не скрывает, что это его собственная точка зрения и версия происходя-

щего. Единственные условия для этого — *знание* создаваемого целого и *критическое отношение* к нему. Например, если он воспроизводит «облако», то он пытается воссоздать массу характерных деталей, выстроенных в определенную картинку (с помощью *контролируемых* жестов, перемещений в пространстве, ритмов), при этом как бы все время говоря зрителю: «Ведь оно было такое, не правда ли?» Эмоция должна экстериоризироваться (от *фр.* exterioriser — распространяться вовне, выражаться), а это и означает — стать жестом.

«Критический взгляд» на персонажа позволяет актеру изначально встать на определенную точку зрения, т. е. «детерминированную» с позиции социально-критической значимости, следовательно, исторической.

Чтобы точнее обозначить суть этого процесса, Б. Брехт предлагал в начале каждой сцены давать «титры» с обозначением названия, которое бы имело историческое значение. Эти сугубо театральные формы: «титры»-«кадры», «зонги», «критические замечания вслух» — позволяют действительно реализовать «эффект остранения», сознательно прерывать действие, чтобы исключить всякое подобие иллюзии реальной жизни.

Б. Брехта не смущали длинные «титры», например, ко 2-й сцене «Матери» А. М. Горького:

«1. Молодой рабочий Павел Власов впервые собирает у себя молодых революционеров, чтобы использовать свой дом в качестве подпольной „явочной квартиры“.

2. Печально наблюдает мать за этой компанией. Она пытается выдворить рабочих-революционеров.

3. В короткой песне работница Маша объясняет рабочим, что для того, чтобы получить свой хлеб, нужно „перевернуть“ все общество „сверху донизу“...» и т. д.⁶⁷.

В то же время Б. Брехт достойно замечал, что новая техника «эффекта остранения» не имеет никакого отношения к какому-либо роду «стилизации».

Он сравнивал спектакль, создаваемый на основе «конструктивной схемы» с обыкновенным общим рисунком: образ — рисунок машины, созданный конструктором, сам по себе может быть хорош, но его нельзя применить к конкретному использованию. А не зная конструкции и не видя машину, невозможно узнать «действительную правду» о ней. В то время как на основе схемы можно сконструировать и даже водить машину, тем самым познавая достоинства или недостатки ее.

Эти и многочисленные другие размышления Б. Брехта вылились в конкретные предостережения актерам о том, чего нужно избегать на сцене:

«Быть все время в центре сцены.

Освободиться от группы, чтобы солировать.

Приближаться к партнеру, с которым он говорит.

Приближаться все время к рампе.

Усиливая звук, все время говорить громко.

Вместо того, чтобы играть одно действие за другим, пытаться вытягивать одно из другого.

Смешивать решение характера персонажа с тем, что ему противоречит.

Пытаться все время углублять намерения автора, выраженные в пьесе.

Отдавать предпочтение своему личному опыту и своему взгляду на то, что было предложено автором пьесы»⁶⁸.

Оставаясь последовательным в своих размышлениях, Б. Брехт все время проводит параллель с системой К. С. Станиславского и приводит, например, такие дерзкие выводы относительно метода реформатора русского театра:

«Характерные слова.

Композиция должна быть „творчеством". Творец — это Бог.

Искусство — „тайна". Актер должен быть слугой. Чего? Искусства.

Актер входит в состояние „транса", как в ритуале замены „тела Христа" хлебом.

Все, что находится на сцене, должно быть „оправдано"; как в “день Страшного суда" нужно оправдать себя за все, что ты совершил на Земле.

Концентрация — это мистика, „бездонная тьма своего Я".

Воображаемая „четвертая стена" оставляет актера наедине с Богом, с Искусством.

Речь идет о Правде, которая возникает благодаря верному эмоциональному состоянию, но которое тем не менее поддается репетированию (с помощью упражнений).

Сцена должна привлекать внимание зрителя благодаря „шарму"

“Душа"»⁶⁹.

Факт дискуссии Брехта со Станиславским говорит о том, что и в методе самого Брехта можно усмотреть некоторые теоретические «допущения», вызывавшие у него сомнения. Однако на практике, по свидетельству многих очевидцев, лучшая актриса Б. Брехта, его жена Елена Вайгель, в своих лучших ролях демонстрировала «почти полное перевоплощение» в персонаж.

Brecht B. *JJArt du comedien*. P. 181.

* *Ibid.* R 74.

Да и сам Б. Брехт признавал, что после гастролей МХАТ с «Горячим сердцем» А. Н. Островского у него сложилось мнение, что теоретические разночтения не всегда таковы на практике.

Тем не менее наш подробный анализ техники «эффекта остранения» Б. Брехта связан с тем, что именно она дала толчок к новым поискам в области совершенствования программ для профессиональной подготовки актеров в Европе. А предложенные Б. Брехтом упражнения и сегодня активно используются в театральных школах:

- а) все фокусы, включая общение со зрителем;
- б) растягивать и складывать полотенце (вспомните упражнение с «барменом»);
- в) для мужчин все возможные варианты курения, то же и для женщин;
- г) кошка, играющая с клубком ниток;
- д) упражнения-наблюдения (в плане ориентации в пространстве);
- е) упражнения-имитации;
- ж) изучение нот. Разложение по нотам жестов, интонации;
- з) упражнения на воображение;
- и) драматизация прозаических произведений. Сцены из «Библии»;
- к) постоянные упражнения с мизансценами. Показывать партнеру, как играть;
- л) упражнения на темперамент. Ситуация: две женщины медленно складывают полотенце. Они разыгрывают сцену ревности к своим мужьям, которые ухаживают одновременно за обеими. Ситуация может иметь различные вариации:
 - стать серьезной, комической;
 - м) конкурс с переодеванием за ширмой;
 - н) изменение игры и способа поведения, один предлагает свое — другой исполняет предложенное;
 - о) ритмически произносить поэтический текст, делая «па стэпа»;
 - п) есть за накрытым столом: большим или маленьким;
 - р) диалог «с возвратом». Записанную на аудио фразу начать повторять с многочисленными интонациями;
 - с) поиск «пластичности»;
 - т) характеристика партнера;
- у) импровизация на основе какого-либо случая. Без текста; ф) дорожная авария. Зафиксировать предел оправдания факта в процессе исполнения;
- х) вариации на тему: «Собака вошла на кухню»;
- ц) запоминание первого впечатления от прочтения роли.

Особое внимание Б. Брехт уделял дисциплинам, тренирующим тело: танцу, фехтованию, борьбе; а также упражнениям, в которых тело является не только *объектом тренировки*, но *сюжетом искусства* (например, «бар. мен, взбивающий коктейль», «человек, затапливающий печь», «еда», «игра с ребенком» и т. д.)⁷⁰.

Итак, в истории развития театральной эстетики начала XX в. преобладает тенденция взаимопроникновения понятий *объекта* и *субъекта* искусства, интересовавших театральный мир еще с времен Аристотеля; точкой пересечения их становится индивидуальность актера (*субъекта*) в контексте роли/персонажа (*объекта*), авторского текста (не обязательно драматургии) — и зрителя, выступающего порой то в роли Соучастника (*субъекта*), то в роли Свидетеля (*объекта*) акта театрального эксперимента.

Театр начала XX в. Этот период ознаменован значительным прогрессом как в области исследования актерской профессии, так и в сфере разработки новых методов профессиональной подготовки актеров в рамках *Евразийского театра*. Отметим лишь некоторые тенденции, наметившиеся в театральном образовании Европы в этот период.

Театральный символизм. Сценический символизм, прежде всего французский, его практика и его идеи рождались в полемике с натурализмом. Уже в натурализме режиссура использовала модель традиционного театра XIX в. и стремительно разрушала эту модель; символисты сделали следующий шаг. Они опирались на принципиально иное понимание театра. Представление об искусстве в целом у символистов строилось ради выявления некой квинтэссенции, сущности искусства. Эта тенденция наиболее выразительно воплотилась в идеях Г. Крэга. Начало его теоретических разработок приходится на 1905 г., когда в Германии был опубликован первый диалог «Искусство театра». Это по сути не только манифест театрального символизма, но и первое осмысленное провозглашение эпохи режиссерского театра. Следующее пятилетие — дальнейшее развитие теории, создание журнала. Сборник статей «Об искусстве театра» (1911) стал итогом этого периода исканий. В первом диалоге «Режиссер, артист театра будущего» («Le metteur en scene, artiste du theatre futur», 1905) Крэг писал; «Актер — такой, каким мы его знаем сегодня, — в конечном счете должен будет исчезнуть, превратившись во что-то другое. Только при этом условии в нашем

театральном царстве можно будет увидеть подлинные произведения искусства»⁷¹.

Предполагалось, что актер-личность должен разрушиться, он — переходное звено к произведению искусства будущего. Вполне в духе Ницше, для которого человек является переходным звеном к сверхчеловеку. Идея сверх-марионетки равна идее сверхчеловека.

Эмиль Жак-Далькроз. Около восемнадцати лет Э. Жак-Далькроз преподавал музыкально-теоретические и практические дисциплины в Женевской консерватории (1892-1910).

В 1910 г. с 46 учениками он переезжает в Дрезден... В тихом живописном местечке Хеллерау под Дрезденом с видом на горы и леса... был воздвигнут Институт ритма Жака-Далькроза⁷².

В разработке учебной программы Института ритма мы наблюдаем заметное влияние эстетики древнегреческого театра и отголоски его важнейших принципов. Обычно в основе всех празднеств (в Древней Греции) лежало стремление содействовать образованию и воспитанию юношества. И олимпийские игры, и гимназии спартанцев, и аполлонические празднества ионийцев — все это делалось во имя физического и умственного процветания юношей и девушек⁷³.

На празднествах в честь Аполлона, Артемиды и Афродиты участвовал большой хор. Хор составлялся из самых знатных юношей. Ритмические движения хороводов давали воплощение музыкальных ритмов. На празднествах Артемиды в Карий (в Аркадии) прекраснейшие девушки танцевали чрезвычайно трудный и причудливый танец, поддерживая голову сплетенными руками. Гимнастические упражнения древних греков отвечали, прежде всего, эстетическим требованиям. Всякое преувеличение, все излишнее строго преследовалось⁷⁴.

Чтение стихов сопровождается жестами, длительность которых соответствует ритмике стиха; музыкальный ритм передается точно размеренными; ми шагами, маршировкой; музыка находит свое воплощение в позах и движениях тела, которые стремятся отразить душу с ее скрытыми переживаниями; движения становятся более утонченными и одухотворенными по мере того, как сближаются с духовной жизнью личности⁷⁵.

⁷¹ *Craig E. G.* De l'art du théâtre. Paris: L'Étudiant, 1942. P. 123.

⁷² См.: *Жак-Далькроз Э.* Ритм. Классика — XX в. / Под ред. Ж. Пановой. М., 2002. С. 3-4.

⁷³ Там же. С. 106.

⁷⁴ Там же. С. 107.

⁷⁵ Там же. С. 108.

Не столько техническая, сколько духовная сторона эливсинских танцев и легла в основу программы Института ритма.

В учебный план Школы Жака-Далькроза входили следующие дисциплины: ритмическая гимнастика, сольфеджио, импровизация, дыхание, анатомия, гимнастика, хор, танец или пластика. Скорейшему вхождению в систему способствовала обязательная «пассивная практика»: с первых же дней учащиеся должны были посещать по пять занятий других курсов в неделю⁷⁶.

Альфа и омега системы ритмической гимнастики — шаг. Французское выражение *faire les pas* в буквальном переводе означает *делать шаги*, то есть одновременно структурировать и время, и пространство (русские переводы этого термина не вполне адекватны: *походка/ходьба* не отражает качество мерности, отмеривания пространства, *маршировка* — слишком механистично). Основная времяизмерительная единица — четверть-знак, ей соответствует один обычный шаг. Более короткие длительности отображаются более мелкими шагами, в более длинных — начало звука отмечается шагом, а его протяженность — движениями рук и тела. Таким образом, предполагается не механическое отбивание метра, а отражение мелодического ритма (новое движение вызывается только новым звуком).

В системе Жака-Далькроза тело учится реагировать на все аспекты метроритмической организации: акцентуацию, паузы, звуковысотность, модуляционные процессы, агогику и динамику, темп, особенности интонирования и фразировки... В далькрозовском *сольфеджио для тела* много внимания уделяется упражнениям: на концентрацию внимания, развитие внутреннего слуха, памяти, координации движений и независимости отдельных частей тела друг от друга... Работа ведется без зеркала. Только собственное мышечное чувство корректирует жест⁷⁷.

Тело служит необходимым орудием для выражения душевной мысли. Орхестрика (*orchestre — греч.*) как бы выражает отношения между живою человеческой душою и безжизненной, мертвой природой. Содержание этого искусства состоит в образах фантазии, но его средства реальны: время, пространство, воздух, свет и человек с его душой... И обстановка орхестрики должна быть истинно пластической; свет должен естественнейшим образом оттенять пластические движения... причины изображаемых эмоций должны быть чисто иллюзорными. Для того чтобы они сохранили такой характер, нельзя ставить их рядом с действительностью. Тяжелый камень, кото-

рый вы будто бы держите в руке, на самом деле не существует, поэтому на сцене не должно быть ни настоящих камней, ни настоящих каменных стен, ничего, даже отдаленно напоминающего реальный камень.

Одними только выразительными движениями во времени и пространстве, в атмосфере и свете нужно суметь *дать иллюзию* того впечатления, которое производит тяжесть камня. Цветка, который вы будто бы хотите сорвать, **не** существует, поэтому не должно быть ни живых, ни искусственных цветов ни на сцене, ни даже по соседству с ней... Все причины вашей радости, вашего горя, вашей усталости не существуют в действительности; ничто не должно напоминать об этих причинах вещественно, но все впечатления вашего ума и чувств должны выражаться в вашей позе, движениях, интонациях, в совместной работе ваших мускулов — словом, в музыкальном и пластическом ритме всего вашего тела⁷⁸.

В форме движений обнаруживаются два основных свойства: скорость **и** тяжесть (сила). Неодушевленные предметы, падая вниз, повинуются исключительно закону тяготения. Закон тяготения оказывает свое влияние **и** на все движения живых существ; но здесь он сталкивается с другим законом — *энергии и воли*. Если, например, мы можем поднять по желанию руку на высоту горизонтальной линии, то это происходит исключительно благодаря волевой энергии, исходящей из центров в головном мозгу. Стоит прекратиться действию энергии — рука тотчас же упадет, повинувшись закону тяготения. В этом взаимном влиянии, вернее, в сознательном *преодолении закона тяготения* силой *воли* кроется основа пластической гармонии⁷⁹.

Тяжесть превращается в силу, когда она порождает движение. Мышечная сила как бы увеличивает тяжесть тела при движении вниз и уменьшает вес при движении вверх. Быстрота при движении вниз увеличивает тяжесть, быстрота при движении вверх требует больше силы... Чем больше сила мускулов, низвергающая предмет на землю, тем лучше она иллюстрирует его тяжесть...

Чем меньше заметна тяжесть предмета при движении членов вниз, тем, значит, больше было напряжение противодействующих мускулов, оказывавших ей противовес...

Для того чтобы тяжесть была менее заметна, необходимо возможно больше напрягать при подъеме содействующие мускулы. Таким образом, побеждается сила тяготения.

Этот вид силы может служить:

1. для изображения физической мощи данного лица,
2. для изображения незначительного веса предмета,
3. для символического изображения «имматериального».

.. Человек в известной мере всегда находится под влиянием имматериального начала, но для того, чтобы выразить невещественное, нужны материальные средства: жест или взгляд, устремленные вверх, оторванные от земли⁸⁰.

Жак-Далькроз оперирует терминами, которые впоследствии войдут в словарь, употребляемый почти всеми театральными образовательными учреждениями Европы: «сольфеджио тела», «иллюзия», «энергия и воля», «центр тяжести», «орхестра», «ритмическая пауза» и т. д. О последней он говорит так: «В искусстве орхестрики пауза означает действительный перерыв: либо для изображения полного покоя, отдыха, *во время которого дух подготавливается* к новой деятельности, либо неожиданную остановку. В любом случае причина, вызывающая паузу, должна быть видна и выражена как музыкой, так и пластической позой. С другой стороны, в паузе уже отражается момент, следующий за настоящим, печать прошлого стирается в интересах будущего, которое уже предчувствуется⁸¹.

Школа Жака-Далькроза — образец не только активной формы обучения будущих исполнителей, но и образец морально-этического подхода к педагогической практике. Так, в отдельный раздел выведены принципы построения урока педагогом:

1. «Никогда не давать неподготовленного урока».
2. Не задавать упражнения, которые не можешь безошибочно исполнить.
3. С первого же урока наблюдать за отчетливой постановкой тела и точным обозначением такта.
4. С каждым новым упражнением давать другую скорость. Чем быстрее Движение, тем легче соблюдать его связанность; чем медленнее — тем важнее и труднее соблюдение равновесия.
5. При первых признаках усталости у наименее одаренных из учеников прекратить упражнение, дать совсем другое; в конце урока повторять то же упражнение в другой форме.
6. Разнообразить! (от простого к сложному, от вдумчивого к автоматическому).
7. В своих импровизациях всегда давать мелодию.
8. Никогда не выдавай своего раздражения по поводу неудачно использованного упражнения.

9. Вспомнить собственные ошибки, когда был учеником.
10. Пробуждай в ученике его личный ритм, а не навязывай ему собственный.
11. Только тот хороший учитель, который может перед учеником и ошибаться.
12. Вера в силу живых, а не искусственных «я», в учеников и в силу труда 82.

Защищая ритмическую систему от упреков в надуманности и бездушной механистичности движений, С. М. Волконский подчеркивал философичность далькрозовского жеста: так, в пластической картине целой ноты или такта 4/4 движение рук вниз означает *землю*, к себе — *Я*, от себя — *вселенную*, все, кроме *Я*, вверх — *небо*⁸³.

С. М. Волконский с восхищением описывает «дыхание в кругу» участниц номера «Поющие цветы», которые в динамике *crescendo/diminuendo* пели каждая свой звук: то подымаясь с земли, то ниспадая обратно, подобно распускающимся и закрывающимся цветам⁸⁴. Наиболее горячие отклики вызвали у него сцены из «Орфея». Возвышенность музыки Глюка входила в идеальный резонанс со строгой простотой сценического оформления А. Аппиа и пластики участников⁸⁵.

А. Аппиа воплощает свои идеи в театральной архитектуре, в пространственном решении спектаклей, в декорационно-световом оформлении. Не менее важно, что сами основополагающие понятия «музыка» и «синтез» существенно преобразовываются. Вагнеровский синтез зрелый А. Аппиа называет «предварительным определением», а музыка рассматривается не столько как искусство, сколько как культурный принцип, «интимным образом *связанный с нами самими*, происходящий из нас и нас дисциплинирующий».

Музыка приобретает широкое значение, а синтез выглядит как органическое соединение «визуально-иллюзорного» и «музыкально-сущностного».

Идеи чистой Формы. В театральной мысли первой половины XX в. эта же тенденция представлена еще одной значительной фигурой — Станиславом Виткевичем, который, с одной стороны, располагается как бы между Н. Н. Евреиновым и Й. Хёйзингом («Человек играющий». М., 1992), а с другой, в некоторых отношениях предшествует А. Арто. Действительность для С. Виткевича сюрреалистична и театральна, но законы действительности и законы искусства в его концепции противопоставлены.

⁸² Там же. С. 19.

⁸³ Там же. С. 16.

⁸⁴ Там же. С. 8.

⁸⁵ Там же.

Критерием подлинного искусства, полагал Виткевич, является Чистая Форма. Уже в 1920 г. С. Виткевич пишет работу «Введение в теорию Чистой Формы в театре». Чистая Форма строится по законам, не подчиненным бытовой логике и воплощающим метафизическое чувство. «Метафизические чувства» — так называется опубликованное в 1931 г. философское сочинение С. Виткевича, в котором сформулировано единство философии и искусства. Масштаб проблем европейского театра начала XX в. еще более жестко и точно очерчен в его «Эссе о театре»: «У меня такое впечатление, — признается автор, — словно театр еще не пережил период буйного роста форм и умирает не естественной смертью, а систематически изничтожаемый какой-то чудовищной мафией директоров, актеров, режиссеров, которые добивают его, измываются над ним, пляшут у него на животе в усеянных шипами сапожищах, пинают его почтенную голову, пока не будучи еще в силах его добить»⁸⁶.

Не будем торопиться с выводами относительно «здравости ума» Виткевича, несмотря на рекомендацию С. Шумана в «предисловии»: «С. И. Виткевич был шизоидом», — а последуем за мыслью самого Виткевича. «Масса талантов гибнет зря в этой неразберихе... а все потому, что никто не додумал до конца: отчего же все так плохо. Отсутствует ведущая идея, отсутствует понимание того, что такое искусство. Шиллер признает две крайности: чувственное эстетствование, не имеющее с искусством ничего общего, а с другой стороны — пропаганду актуальных идей в театре... Похоже, он игнорирует лежащую между этими полюсами сферу Чистой Формы, постигая которую человек переживает глубочайшие метафизические состояния, причем, разумеется, актуальные общественные проблемы могут (и даже нужны) поставлять материал для создания Формы, как, впрочем, и все остальное»⁸⁷.

В контексте высказываний С. Виткевича о театре XX в. мы можем определить и место актера в нем. В Европейском театре само слово «актер» (в переводе с греческого — «действующий») приобрело иное звучание — исполнитель, толкователь, говорящий от чьего-либо имени (interprete). Впрочем, Виткевич противопоставлял термину «исполнительский» термин «творческий», считая лишь его имеющим смысл для театра. «Однако до чего же трудно нынешнему актеру преодолеть пороки реалистической дрессировки и из исполнителя стать творцом»⁸⁸.

Под «реалистической дрессировкой», очевидно, понималось «вчувствоваться в житейские эмоции героя и изображать на сцене предполагаемые

⁸⁶ Виткевич Ст. И. Метафизика двуглавого тельца и прочие комедии с трупами / Пер. А. Базилевского. М., 2001. С. 350.

⁸⁷ Там же. С. 343.

⁸⁸ Там же. С. 339.

жесты, тон речи в разные моменты, доводя зрителя до чисто житейских „мурашек по спине"»⁸⁹.

Несомненно, польский деятель театра С. Виткевич, хорошо понимал, что подразумевается под «житейскими мурашками», ибо вслед за ним его соотечественник Е. Гротовский также выступит против «обыденной органики» в творчестве актера, предпочтя ей «биологическую линию» в «искусственной структуре спектакля» (см. *Приложение 1*).

«Актер должен действительно создать роль, — пишет С. Виткевич, — т. е., поняв пьесу в целом, в связи со всеми высказываниями действующих лиц, их движениями и меняющейся по ходу дела декорацией, а значит, поняв формальную идею (разрядка С. Виткевича) произведения (в отличие от жизненного настроения), его характер в отвлечении от всякого правдоподобия, — так выстроить роль, чтобы, независимо от своего нрава, внутренних переживаний и состояния нервов он мог с математической точностью создать то, что следует именно из этой чисто формальной идеи: произнести данную реплику именно с таким ударением на определенных словах, акцентируя то содержание логическое, то звуковое, либо внушить зрителю образ на фоне реального, переменного образа ситуации. Творчество актера будет творчеством, лишь когда он осознает себя как элемент единства»⁹⁰.

Слова С. Виткевича не были «пророческими», к таким же выводам пришли многие деятели театра от «сюрреалиста» А. Бретона, до основоположника «театра жестокости» А. Арто и основателя «театральной антропологии» Э. Барбы.

Театральная Антропология. Концепция так называемого антропологического театра, развивающего, с одной стороны, эстетические принципы, подготовленные Евреиновым — Виткевичем — Арто, а с другой — воплощающего представление о человеке, выдвинутое аналитической антропологией.

Философской основой «театральной антропологии» можно считать исследования М. Шелера («Философская основа мировоззрения») и Р. Шехнера⁹¹.

В первой работе обозначены три вида знания, на которые способен человек.

1. Знание специальных позитивных наук, дающее власть над природой, обществом и историей.

⁸⁹ Там же. С. 341.

⁹⁰ Там же. С. 322.

⁹¹ **Schechner R.** Performance. Experimentation et theorie du Theatre aux USA. Montreuil-sous-Bois: Edition Theatrales, 2008. На русский язык не переводилась.

2. Сущностное знание, выходящее за пределы реального мира и чувственного опыта. Оно дает возможность созерцать абсолютное сущее, существующее посредством самого себя.

3. М. Шелер называет «метафизическое и священное знание». К этой области знаний он относит сферы бытия, существующие независимо от кратковременно живущего человека, как акта единого надиндивидуального духа, который должен быть атрибутом первосущего, который деятельно проявляет себя в человеке и посредством него растет.

Р. Шехнер в одном из своих исследований «Реставрация поведения», опубликованного еще в 1985 г., говорит о возможности восстановления поведения актера в сфере театра в независимости от каких-либо систем условности: социальных, психологических, технологических. Форм такой реставрации существует бесконечное множество: шаманизм и заклинание от злых духов, трансы, ритуалы и танцы, как в традиционных театрах, так и в обрядах инициации, а также социальные драмы, акты психоанализа, психодрама и аналитические трансакции.

Реставрация поведения основывается на элементах, которые заранее определены и прошли испытание временем и самой человеческой цивилизацией.

Это — четкие характеристики событий, сценарий и «канва» основных действий, известный текст (как правило, древний), партитура движений, существующие сами по себе и не зависящие от личности исполнителя. Акт «реставрации» делится на две противоположные части: «то, что там» и «Я». Восстановленное поведение несет в себе весь спектр древнейших актов поведения людей и, благодаря своей дихотомии, оно может быть представлено, передано другим поколениям, изменено и подвержено многочисленным манипуляциям. Фактически такое поведение содержит в себе три времени: «я был», «я есть» и «я буду» одновременно.

Р. Шехнер называет такие представления «ритуалом по контракту», когда актер волен выбирать формы своего проявления и поведения, но при этом строго придерживается указанных выше элементов «реставрации»⁹².

Э. Барба и Н. Саварезе стремятся дать исчерпывающие определения, включающие универсальные свойства всех возможных театральных концепций. «В условиях организованного представления *присутствие* актера в физическом и ментальном смысле определяется иными принципами, нежели его поведение в «обыденной» жизни. Это «экстра-обыденное» использование тела-мысли и есть на нашем языке «техника»... Транскультурный

⁹² *Schechner R.* Performance. Experimentation et theorie du Theatre aux USA; см.: *Barba E-, Savarese N.* L'Energie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie Theatrale. P. 90-92.

анализ практики показывает, что в различных техниках можно уловить общие «принципы, которые возвращаются». Например, перенесение центра тяжести, баланс, положение позвоночника и движение глаз — эти и другие элементы создают физические напряжения тела на «пре-экспрессивном» уровне»⁹³.

Создатель Один-театра Э. Барба не скрывает, что «принципы, которые возвращаются», корнями уходят в культуру народов Востока.

Театральная Антропология, открывшая новые перспективы развития искусства актера, закономерно стала теоретическим и духовно-практическим мостом между искусством Европы и Азии (Евразийским театром).

Последуем за основателями Театральной Антропологии по «шелковому пути» Евразийского театра и выделим основные принципы подготовки актеров **Традиционного Восточного театра**.

Отношения «Учитель — ученик» в системе восточного «театра традиций»

В Древней Индии знание передавалось устно. Первые религиозные тексты, «Веды» и «Упанишады», передавались из поколения в поколение изустно и только потом были зафиксированы в текстах. Традиция устной передачи требовала живого присутствия *гуру*, который был одновременно и неким воплощением, и человеком, передающим традиционное знание. Во времена «Вед» обычай требовал передачи знания от отца к сыну, упрочивая тем самым знание посредством «парампара» (*parampara*), что означает преемственность, непрерывную линию передачи знания, наследия или традиции. Вот основные элементы устной традиции: мастер или гуру, ученик или *сисья* (*sisya*) представляют собой непрерывную цепочку передачи знания или *парампара*, в которой мастер и ученик индивидуально включены в традицию, существующую независимо от обоих. Продолжение традиций в искусстве зависит от меняющейся сущности самого человека. Записанные тексты определяют некоторые принципы, но вера в необходимость живого мастера с течением времени усиливается; так было еще во времена мастера-мудреца Нарада: «То, что мы изучаем по книгам, а не из уст мастера, не производит в нас должного озарения». И еще: «Поскольку танец и музыка оперируют невербальными средствами и тональность их выразительности заключена не в словах, — то эти искусства особым образом возникают из устной живой

⁹³ Барба Э. Бумажное каноэ / Пер. с фр. М. Б. Александровской. СПб., 2008. С. 27.

традиции. Ученики привязаны к избранному ими *гуру*, как к ключу от врата к бесконечному Универсуму творческой активности»⁹⁴.

Религиозный *гуру*, несомненно, наиболее выразительное воплощение мастера традиции. У него множество аспектов, начиная от аскетизма и длинных волос, до отшельнической жизни в Гималаях или известных европейцу практики йоги среди эстетов. В Индии довольно часто выбирают *гуру* того, чтобы он сопровождал ученика в его духовной жизни до высшей и последней для индуса стадии — *мокши*, свободы. *Гуру* — это, как правило, один из мужчин, но бывают и женщины, как, например, Жнанаганда из Мадраса, которую называют матерью *гуру*. С. Байт, историк религии, в одной из своих бесед так определил правило избрания настоящего *гуру*: «Когда шела (*chela*, *disciple* — ученик) готов принять *гуру*, *гуру* является». Типичным становятся и рекомендации строго следовать поведению мастера: «Как только ты нашел настоящего *гуру*, ты должен положиться на него полностью».

По происхождению *гуру* — это человек, который практиковал церемонию очищения юного Брахмана и посвящал его в «*Веды*». Выполняя эту роль, *гуру* становился вторым отцом, более значимым, чем первый, поскольку право раскрытия духовных знаний в ученике значительно выше способности дать ему физическое рождение. Способ, с помощью которого *гуру* становился вторым отцом при инициации ребенка, описан в «*Атхарваведе*», IX, 5-8: «Когда мастер признает брахмашари (ученика, принадлежащего к высшей касте брахманов) как своего ученика, он возвращает его, точно эмбрион, в своем теле. Он носит его в чреве в течение трех ночей, до момента рождения, когда бог нисходит на него посмотреть».

В данном стихотворении из «*Упанишад Адваятараки*» (стих 17-18) *гуру* возносят до вершин сверхчеловека:

трансцендентны только *гуру* и брахман
только *гуру* есть великий путь
только *гуру* есть абсолютное
только *гуру* есть последнее убежище
только *гуру* есть бесконечное богатство
и, поскольку он учит всему,
гуру является превыше всех.

На самом деле — это панегирик, несоразмерный своему эквиваленту.

⁹⁴ См.: *Barba E., Savarese N.* L'Energie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie Theatrale. P. 215-216.

В зале, где занимается мастер катхак Дюржа Лаль, мы видим в углу фотографию его умершего гуру в ореоле свежих цветов и дыма фимиама. Каждый входящий в зал ученик сначала направляется к фотографии и слегка касается ее краешка уважительным жестом руки, после чего прикасается пальцами к своим закрытым глазам. Затем он подходит к живому гуру, касается его стоп, склоняясь в почтении и исполняя тем самым поклон, которым приветствуется божество в храме.

Личные отношения гуру и ученика (*сисья*) — это ключ к своду правил в системе воспитания, он включает в себя близкий, длительный контакт, основанный на любви и самоотречении. Р. Шанкар приводит имя мастера как одно из трех базовых концепций традиционной музыки: *гуру*, *винайя* и *садхана*. Для серьезного артиста найти гуру важнее, чем выбрать мужа или жену. Следующая за ним концепция — *винайя* — означает «долговременное смирение и боготворение через любовь». Не только уважение, но и страх поведения учеников могут содействовать обучению. Отношения, моделируемые как связь отец — сын, являются идеальными в музыке, интимными, но в то же время иерархичными: здесь речь не идет о встрече друзей или эгоистов. Третья концепция — *садхана*, означающая наличие практики и дисциплины, содержит в себе абсолютную верность традиции и гуру, неуклонное исполнение инструкций, в которых заключено искусство жизни.

Новая реальность в сегодняшнем Евразийском театре такова, что, суммируя театральные опыты актеров Европы и Востока, театральные учебные заведения, Лаборатории, Центры театральных исследований, кампании, подобные Театру дю Норд (Theatre du Nord) П. Брука, Театру дю Солей (Theatre **du** Soleil) А. Мнушкиной, создают новую театральную реальность: спектакль на основе актерского тренинга.

Современные типы театральных учебных заведений Европы, занимающихся профессиональной подготовкой актеров, можно подразделить на четыре основные:

—*академические* учебные заведения (академии, университеты, консерватории, региональные театральные школы, находящиеся в ведении государства или частной кампании, лица)

—*международные Центры-Лаборатории* (по принципу Театра-Лаборатории Е. Гротовского (Понтедера, Италия), Один-театра Э. Барбы (Холстебро, Дания), Центра театральных исследований П. Брука (Париж, Франция).

—*международные Школы-ателье* (по принципу ритмической школы Жака Далькроза, школы движения Жака Лекока, школы эвритмии Р. Штай-нера, школы клоунов и пантомимы Димитрия, школы Ли Страстберга, школы М.Чехова, школы драматического искусства А. Васильева и т. д.).

— *международные (локальные) Стажи*, Семинары, Фестивали, Мастер-классы.
Даже короткий взгляд на принципы организации работы со студентом-актером в этих «мастерских» может дать вполне четкое представление об их сходствах и различиях.

Основные типы театрально-образовательных учреждений и обучающих программ в Европе XX-XXI вв. (программы, методические рекомендации, педагогические принципы)

Размышления о современном состоянии дел в театре и в евразийской культуре в целом, включая ее антропологический аспект, логично подвели нас к необходимости наметить типологию современных театрально-образовательных учреждений, сложившихся в основном в Европе. Это позволит выделить ведущие тенденции в профессиональной подготовке актеров, но, что еще важнее, указать возможные точки сближения методов работы в этом направлении между Россией и Европой. Как и в России, в Европе (мы ограничиваемся территориями франкофонов), наряду с «официальными» (государственными) учреждениями, такими как Консерватории, Университеты, Школы, существуют «локальные» (получастные и частные) организации: Центры-Лаборатории, Ателье, Семинары, Летние стажы, Фестивали, персональные Мастер-классы и т. д., что расширяет круг интересующей нас информации.

ПЕРВАЯ ГРУППА театрально-образовательных учреждений. Ее представляют государственные (*академические*) учреждения, финансируемые государством и осуществляющие плановое трехлетнее образование. Список профессиональных учреждений по подготовке актеров во Франции возглавляет Высшая Национальная Консерватория драматического искусства в Париже.

Два других высших учебных заведения: Высшая национальная школа Искусства и Технологии театра в Лионе и Высшая школа Национального театра в Страсбурге — также готовят актеров-профессионалов.

Особое место занимают Высшая Национальная Консерватория музыки и танца в Париже и Лионе (CNSMD) и Высшая Национальная Консерватория драматического искусства в Марселе.

Во Франции в настоящий момент существует шесть Школ на «платформе высшей школы подготовки актеров»:

Национальная консерватория в Бордо;

Национальная консерватория в Монпелье; Национальная театральная школа в Бретани; Региональная школа Актеров в Каннах; Высшая школа Театрального искусства в Па-де-Кале; Школа Национального центра драмы в Сант-Етьене.

Наибольший интерес для нас представляет одно из старейших профессиональных учебных заведений Франции — *Высшая Национальная Консерватория драматического искусства в Париже*.

Беглый взгляд на историю развития Консерватории поможет нам составить вполне конкретное представление не только об отдельных этапах развития системы подготовки актеров во Франции, но и о важнейших тенденциях, порой прямо противоположных русской театральной школе, в отборе принципов воспитания будущих актеров.

Перед нами схема организации общей подготовки актеров начиная с 1820 по 1977 г.:

1820-1945 гг. Эпоха основания. Шесть профессоров, входящих в Ассоциацию «Комеди Франсез» (Comedie-Francaise), организовывали работу в шести классах в течение трех лет. Целью обучения во всех классах была передача традиционных принципов актерского исполнения, сложившегося в старейшем театре Франции.

Поэтому основными предметами были:

- курс мифологии,
- курс истории театра,
- курс французского языка,
- танец,
- выразительность.

Обучение проходило совместно (в группе).

По окончании обучения ученики должны были пройти отборочный конкурс для поступления на сцену.

1946-1955 гг. Рождение современной Консерватории. Организационно обучение опирается на принцип приоритета работы мастера с каждым учеником отдельно, в шести различных классах (уже известных мастеров сцены).

Кроме того, существуют класс ансамбля, класс дикции, класс литературы и класс выразительности.

Как и в предыдущие годы, по окончании трех лет обучения актеры проходили конкурс — выпускной экзамен.

1955-1968 гг. Происходит значительная педагогическая реформа под девизом «Сохранить традиции и открыть широко окна для всего» (директор Роже Фердинанд).

К уже существовавшим шести индивидуальным курсам и классам: ансамбля, литературы, дикции, танца и физической культуры, выразительности — присоединились курсы телевидения, радио, английского и испанского языков, права (юридическая ситуация актеров). Было введено обязательное участие класса ансамбля в телевизионных спектаклях почти каждый месяц. Предусматривалось продление обучения актеров до четырех лет по усмотрению администрации Консерватории.

1968-1977 гг. Период достаточно серьезных перемен в принципах организации учебного процесса.

Разделение программы первого года обучения и следующих: второго и третьего.

Первый год проходил под руководством одного профессора (3 раза в неделю по 3 часа).

В число предметов входили в основном «технические»:

- курс дикции,
- тренировка тела,
- вокальная подготовка,
- танец,
- выразительность,
- история театра.

Второй и третий годы обучения были полностью предоставлены педагогам-интерпретаторам, которых выбирали сами студенты. Как правило, это были известные актеры и режиссеры, предлагавшие студентам работу по интерпретации классических и современных театральных текстов (драматургии).

Параллельно продолжались занятия над дикцией, фонационным дыханием (со специалистами, приглашенными Консерваторией), танцем, выразительностью.

В феврале каждого года ученики должны были предъявить свою творческую работу, подготовленную в классе интерпретации.

По окончании обучения студенты не проходили отборочного конкурса, но за то должны были подготовить несколько сцен репертуара театра в июне месяце.

1977год стал настоящей реформой актерского образования в Консерватории с приходом в нее руководителя **Жака Роснера**. Он впервые сосредоточил внимание на подготовке актеров для современного профессионального театра с его усложнившимися формами и требованиями.

В основу обучения были положены два принципа: «новый подход к обучению актеров, связанный с работой в группе в течение всех трех лет обучения» и «традиционный принцип подготовки актеров» (включая все извест-

ные уже компоненты: индивидуальная подготовка, практическая работа, классическая дикция, выразительность, драматургия и литература, а также конный спорт).

Каждые полгода студенты должны были предъявлять творческие работы курса, а в конце обучения проходить выпускной конкурс (Concours de **Sortie**).

Вот пример программы набора 1977-1978 гг.

Первый год. Мастера: Мишель Буке, Жан-Пьер Микель, Пьер Виал.

Дикция — Мишель Бернарди,

Вокальная подготовка — Жан-Пьер Ромон,

Пластический тренинг — Мишель Надаль,

История театра — Жильбер Сиго,

Выразительность — Пьер Лаказ.

Второй и третий годы:

Новая программа: Марсель Блювар, Пьер Дебош, Жан-Поль Русийон, Антуан Витез (на работе последнего мы позже остановимся более подробно).

Традиционная программа: Лиз Деламар, Жан Мейер, Роберт Манюэль.

Танец — Мишель Надаль,

Дыхание и звук — Жан-Пьер Ромонд⁹⁵.

Начиная с 1968 г. в Парижской консерватории преподает один из известнейших профессоров-реформаторов **Антуан Витез**, ученик Тани Балашовой, преподавал в Школе Жака Лекока (1966-1970), руководитель театра «Картье Иври» и Ателье-театра в Иври (1972).

На счету Антуана Витеза более 100 поставленных спектаклей, среди которых — французская классика: «Андромаха» и «Федра» Ж. Расина; «Тартюф», «Школа жен», «Мизантроп», «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера; «Фауст» И.-В. Гёте, «Чайка» А. П. Чехова; современная драматургия: «Дракон» Шварца, «М равно М» Х. Поммерета, «Пикник Кларетты» Р. Калиски, «Встреча Жоржа Помпиду с Мао Цзедунгом», а также опера Моцарта «Женитьба Фигаро».

Для А. Витеза «театр — это все время спрашивать себя, как можно упрочить цитадель, не имея для этого средств... Это каждый раз возобновляемая война»⁹⁶. Когда он ставил «ревизора» Гоголя, то сократил количество персонажей с 24 до 12, при этом, предложив каждому актеру сыграть две роли, одну — свою, а другую — марионетку, что позволило

Vigouroux-Frey N. Les orientations du conservatoire incidées sur le travail dans les classes // Les voies de la création théâtrale. La formation du comédien. Paris: Centre National de la recherche scientifique, 1981. P. 55-72.

⁹⁶ *Banu G.* Exercices d'accompagnement d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt. Saint-Etienne: L'Entretemps, 2002. P. 14.

выразить идею «зоологического сада, в котором люди теряют свою человечность»⁹⁷.

Прочитав одну из книг К. С. Станиславского по-русски, А. Витез был вдохновлен его системой, открывавшей, например, возможность работы с подтекстом или наблюдать за процессом «проживания» актером роли.

Но он сразу же признал, что эта техника позволяет войти лишь в мир Чехова, Ибсена, Стриндберга. Некоторые формы театра, например античный театр или театр Мольера, «не могут быть реализованы с позиций психологического реализма». Поэтому в сознании А. Витеза произошел почти революционный переворот, когда он познакомился с труппой Берлинер Ансамбля и знаменитой формулой «остранения» Б. Брехта (Verfremdungseffekt).

А. Витез в своих следующих опытах исходил из того, что:

—театр — это условность, «правдоподобие не может быть не чем иным, как собственно самой игрой, иллюзией (подобием)»,

—спектакль реализуется с помощью многочисленных последовательно повторяющихся кодов,

—репрезентация реальности и есть сама реальность,

—работа над формой репрезентации всегда является одновременно ее разрушением,

—текст, произносимый актером, не может быть ни от первого, ни от второго, а всего лишь от третьего лица, что неминуемо создает дистанцию между произнесением и тем, кто произносит, хотя театр пытается нас убедить, что текст исходит от первого лица,

—то же самое касается сценических объектов, которые в контексте сцены приобретают совершенно иной смысл: так, ширма может играть роль лошади, туннеля, комнаты, женщины...

Антуан Витез ищет в своей работе со студентами, каким образом «показать мир с помощью разрывающихся форм... показать реальность через игру актера, но без натурализма»⁹⁸. Антуан Витез провозглашает «символический реализм», которому должны учиться актеры.

ВТОРУЮ ГРУППУ театрально-образовательных учреждений составляют Школы и Центры Театральных Исследований, которые, как правило, финансируются общественными организациями и частными лицами. Их деятельность осуществляется по принципу коллективных союзов, базирующихся на специально выбранной территории, с постоянным штатом сотрудников и профессоров, с четко определенной профессиональной направлен-

97 Banu G, Exercices d'accompagnement d'Antoine Vitez a Sarah Bernardt. P. 18.
98Ibid. P. 22.

ностью (Школа Этьена Жака-Далькроза, Школа Лекока, Школа Димитрия, Центр Рудольфа Штайнера в Дорнахе, Workcenter — Центр Е. Гротовского Понтедере, Италия).

Несомненно, большой интерес для нас представляет *Театр-Лаборатория Ежи Гротовского* (1959-200...; Польша — Италия), который отметил свой 50-летний юбилей в 2009 г.

Обосновавшись в Ополе (Польша), он начиная с 1965 года продолжил свою работу во Вроцлаве как «Институт Поисков Актерской Игры» (вначале финансировался государством). На протяжении двадцати лет существует, как Центр Е. Гротовского в итальянском местечке Понтедера.

Оставляя за скобками исторические предпосылки создания «Театра-Лаборатории», заметим, что новое образование не было ни театром в обычном его понимании, ни школой по примеру академических учреждений, существовавших в 60-е гг. в Польше. Сам Е. Гротовский декларировал в 1960 г. в журнале «Диалог» наряду с приверженностью к польскому романтизму, «пытавшемся выйти из кадра повседневной жизни и пробудить перспективы экзистенциализма жизни человека, в более широких границах так называемого поиска судьбы», — «страсть к открытию тайных мотивов поведения человека». Такое сочетание традиций польского романтизма, связанного с театром «Редуты» Е. Остервы, и новых поисков Е. Гротовского не случайно и, несомненно, носило характер «моральной традиции» в выработке путей «поисков бедного театра».

В конечном счете они сводились к тому, что «только индивидуальная техника актера является „узлом“ театрального искусства (это выражено в эмблеме двух взаимно-пересекающихся эллипсов „Л" и „Р", означающих бесконечность)»⁹⁹.

Если быть последовательными в историческом анализе соотношения «актер/персонаж», «объект/субъект», то в контексте метода Е. Гротовского актер не только объединяет в себе эти два начала, но и его *индивидуальная техника* представляет собой неделимое ядро «объект/субъект».

Отвечая на вопрос: «почему мы вкладываем столько энергии в наше искусство?» — Е. Гротовский говорил: «Не для воспитания других, но с помощью других воспитывать в себе некие качества экзистенции, возможности нашего собственного организма... иными словами, заполнить нашу собственную пустоту, чтобы самореализовать себя»¹⁰⁰

⁹⁹ *Grotowski* /. Le nouveau testament du Theatre // Vers un Theatre pauvre. Lausanne: La Cite, 1971. P. 17, 31.

¹⁰⁰ Ibid. P. 214-215.

Функция «учителя» в этом случае заключается в «ведении ученика» и его собственному пути «поиска». Подобно «мастеру» («сан» — *яп.*) в традиционных театрах Японии — Но и Кабуки, — учитель становится «вторым отцом» для ученика, «проводником», цель которого — направить актёра в мир его собственного постижения «искусства цветка»¹⁰¹.

«Этос» как морально-этический «пример» должного поведения древне-греческого актёра в поучении зрителя в Театре-Лаборатории Е. Гротовского приобретает иной смысл и содержание: «Актёр не может становиться „кур. тизаном“ перед публикой, знающим, „как делать“; он должен быть „актером знания“, инкарнирующего в глубины собственной „истины“. Техника должна встать на службу этой этики „дара“ и „аутентичности“ актёра».

Е. Гротовский остерегается при этом придавать религиозный смысл этике, он скорее приводит ее как «метафору для определения искусства актёра, подобно акту упорной работы и самопожертвования»¹⁰².

Исходя из подобного понимания «этоса» актёра выстраивалась и методика работы с актёром: «не надо стремиться к собиранию в единое целое всех возможных умений, рецептов и клише „как делать“, стереотипов „творчества“, скорее нужно отказаться от них в пользу того, как актёру избавиться от блоков, препятствующих индивидуальному процессу его творчества, встать на „негативный путь“ (*via-negative*) уменьшения препятствий как со стороны физического проявления актёра, так и со стороны психического состояния».

«Обретение свободы актёром, — по мысли Е. Гротовского, — не связано с его духовностью, ложным пониманием „ничего не делания“, а зависит от состояния концентрации, доверия к самому себе и другим, диктуется приобретением иммунитета против всех видов „страха“: телесного, вокального, психического, коммуникативного и т. д.»¹⁰³. Свобода достигается с помощью каждодневной изнурительной работы над самим собой.

Таким образом, парадокс, заложенный в понятие «разоружение актёра», может быть преодолен с помощью четкого разграничения этапов: «подготовки» актёра к творчеству и собственно самого «акта» творчества. Подобно средневековому рыцарю или борцу дзюдо, актёр в момент встречи с противником должен быть открытым и «безоружным», т. е. готовым к «диалогу», но не потрясающим другого своими умениями.

На первом этапе упражнения помогают актёру избавиться от «блоков», высвободить его собственные импульсы, заново сформировать «язык» свое-

¹⁰¹ См.: *МомокиёДз.* Предание о цветке стиля (Фуси Кадэн). М., 1989.

¹⁰² *Grotowski J.* Vers un Theatre pauvre. P. 42.

¹⁰³ *Ibid.* P. 33.

го тела, голоса; это достигается «дисциплиной» строго отобранных и четких упражнений и «спонтанностью» в реализации, а также «партитурой движений» и роли.

Не трудно заметить, что со стороны это выглядит достаточно банально: любая школа стремится привить актеру-студенту навыки работы с собственным телом, голосом, индивидуальными ритмами, с тем, чтобы потом в процессе творчества он уже не думал о них, а творил по наитию.

Но для Е. Грозовского актерский тренинг стал больше, чем обычные обучающие методики. В последних лекциях 1997/98 г. в Париже Е. Грозовский подробно останавливался на каждом из этапов разрабатываемой им технологии тренинга.

Так, тренинг 1959-1962 гг. основывался на известной в Европе системе пластического и ритмического воспитания Э. Жака-Далькроза.

Из нее Грозовский взял принципы построения *пластических движений*:

- от центра к периферии,
- от периферии к центру,
- нейтральные движения.

В упражнениях «на пластичность» тела первоочередным является нахождение «морфемы» импульса, возникающего до совершения какого-либо движения/действия и артикулируемого в тех или иных формах. Впоследствии именно эти импульсы составят «канву» физических действий актера. Даже в «разогревающих» (акробатических) упражнениях актеру предлагается найти личные ассоциации, но не раньше, чем будет освоен основной физический элемент. Например:

1. Ходьба в ритме с вращением рук;
2. Бег на носочках ног. Тело должно ощущать плавность, полетность, невесомость.

Импульс к движению исходит от плеч;

3. Ходьба с согнутыми коленями, руки на бедрах;
4. Ходьба с согнутыми коленями, руки на голени;
5. Ходьба с полусогнутыми коленями, касаясь боков стоп;
6. Ходьба с полусогнутыми коленями, пальцы касаются поднятых носков ног;
7. Ходьба на «прямых» ногах, руки вытянуты вперед, точно привязаны и тянутся за воображаемой веревкой;

8. Начать движение вперед, сделать скачок вперед, вернуться к исходной позиции. Даже в процессе «разогревания» актер должен внутренне оправдывать каждую деталь движения очень конкретным видением.

Или:

1. Позиция тела — присед, свернутость, из которой происходит прыжок вперед и вверх, точно полет птицы с распушенными крыльями;

2. Продолжая прыжки вверх, как полет птицы, размахивать руками вверх-вниз;

3. Прыжки вперед все время на носках ног с движениями рук, как в плавании.

При этом актер каждый раз находит точку опоры, пытаясь удержать свое тело на балансе и оправдывая движение внутренней мотивацией. Можно даже перед началом движения восстановить его элементы в памяти, чтобы затем воспроизвести спонтанно и целостно.

В упражнениях на «пластическую композицию» (ассоциация с восточным театром) предлагалось представить растущее дерево или растение.

Например, в упражнении «растение» композиция такова: ноги — корни, тело и руки — стебель, голова — цветок. Исходя из этой схемы, актер должен найти собственные точные вибрации в теле, пытаясь реализовать «цветение» растения.

Не трудно заметить, что в этих упражнениях, как и в других: «кошка», «тигр», «змея», «собака», — особое внимание уделялось положению позвоночника, поскольку именно ось тела является, по мнению Е. Грозовского, источником всех «животных» импульсов.

Другим типом был *голосовой тренинг*, изначально предназначенный для индивидуальной работы с голосом актрисы Театра-Лаборатории Р. Ми-рецкой. Поскольку у нее был слабый и высокий голос, Грозовский предложил ей найти различные резонаторные центры в своем теле или «рты» и попытаться говорить каждым из них в отдельности, а затем вместе. Тогда-то он и обнаружил характерные для разных языковых групп резонаторные центры:

— у русского человека он в животе (как у медведя),

— у немца — в горле (как у собаки или волка),

— у китайцев резонатором является задняя часть затылка (птичий звук «Ки»),

— у большинства людей восточных стран, практикующих йогу, резонирует весь позвоночник. Со временем индивидуальные упражнения Р. Ми-рецкой стали делать и другие актеры Театра-Лаборатории.

В этот же период Е. Грозовский стал использовать упражнения из йоги, назвав их *физическим тренингом*. Это были позиции хатха-йоги, одной из первых ступеней тантрической йоги. Позднее Е. Грозовский заметил, что стал заниматься с актерами «динамической йогой» только потому, что в то время не знал методов восточных боевых искусств. Признавая статичность «асан» в хатха-йоге, Е. Грозовский попытался, благодаря виртуозности свое-

го ведущего актера Р. Чесляка, придать упражнениям характер динамизма, как он говорил, — «трансформировать йогу в динамический процесс». В нем он выделял два важнейших аспекта:

—дыхание,

—мысль, ментальный процесс.

Таким образом, беря за основу конкретные движения — позы физического тела, Е.Гротовский стремился с помощью дыхания и мысли придать им характер единого живого «потока», в котором бы соединялись «верх» и «низ», «тяжесть» и «легкость», физическое и психическое. Позже, давая оценку экспериментам этого периода, Е. Гротовский назовет главным его открытием — непрерывный поток, «канал тонких энергий», «лестницу Иакова».

«Для меня, — говорил Е. Гротовский в лекции, — физическое должно быть чем-то большим, скорее, метафизическим состоянием актера, выходящим за рамки обычного. Восточный театр — искусство знаковое. Дать удар палкой по лошади — это движение разработано до мельчайших подробностей, ставших иероглифом. Но даже за этими знаками (жестами) есть что-то, что проходит по каналу актера: каким-то образом он открывается, что-то проходит по нему, заставив вибрировать все тело, и снова закрывается. Это и есть жизнь „внутри“... Не театр физический, а театр воспоминаний, ассоциаций, спиритуальный, духовный» (см. *Приложение 1*).

Следующий этап в разработке актерского тренинга Е. Гротовского связан с его эмигрантским периодом, работой в Workcenter, Понтедере и мастер-классами в Америке, Франции, Италии. Наряду с разработкой философских принципов актерского искусства в контексте Театральной Антропологии, Гротовский открывает иные практические методы работы с актером, в частности опыты с афро-караибским пением Т. Ричардса.

«Comment aboutire a cette echelle organique des impulsion vivantes et de qualite d'energie» («Как привести в действие эту органическую лестницу живых импульсов и качества энергии») — вот что интересовало Е. Гротовского в последние годы его жизни. Вопрос ставился кардинально: работа в Work-center — это «bruler toute les existence du corps» («сжигание всех состояний тела») во имя выхода на спиритуальный уровень существования актера/ человека.

Об этом периоде, о «биологической линии в театре и ритуале» подробнее мы будем говорить в *Приложении 1* данного исследования.

ТРЕТЬЯ ГРУППА театрално-образовательных учреждений в Европе представлена школами подготовки актеров разных видов исполнительских искусств: искусства пантомимы, театра маски, циркового искусства, искусства эвритмии и непосредственно — драматического искусства.

Школа Жака Леккока.

4 сентября 1956 во Франции (Париж) создается Школа Жака Леккока «Мим — Движение — Театр» как частное учреждение.

Система подготовки актера разработана Ж. Леккоком и имеет статус международной школы. Форма отбора будущих студентов свободная: все желающие кандидаты 20 лет проходят 3-месячный отборочный период, в течение которого набираются группы для дальнейшего обучения. Поступающие должны уже иметь базу театрального обучения или работы в театре. Для иностранных студентов желательно знание французского языка.

Обучение длится 2 года, однако не все первокурсники проходят аттестацию для 2-го года обучения по физическим или даже психологическим критериям и вынуждены покинуть школу (нередко остается одна треть студентов).

Первый год обучения называют годом «познавания профессии и себя».

Второй год обучения связан с непосредственным творческим процессом актера и включает в себя программу занятий акробатикой, техникой и уровнями игры, маской комедии дель арте, текстом и древнегреческими трагедиями.

В воспитании актеров школа уверенно следует традициям эпохи Просвещения, сохраняя принцип руководства группой одним Мастером.

Жак Леккок считал, что Мастер воспитывает не только актера-профессионала, но и актера-человека¹⁰⁴.

Вот почему в школе, наряду с подготовкой актеров, ведутся занятия по обучению режиссеров и авторов театров, а также педагогов. Ж. Леккок считал, что актеры готовятся не только к творчеству и работе в театре, но также «к жизни в обществе, защищаясь от него»¹⁰⁵.

Основным принципом подготовки актера для Леккока являлось «формирование отношений тела человека с пространством всего человечества и отражение этих отношений в театре»¹⁰⁶.

Леккок противопоставляет существование актера в театре тому, как пытались адаптировать человека к обществу психоаналитики. Для него важнее создавать пространство вокруг себя, а не для себя. Он сравнивал поведение актеров с игрой «древнегреческого хора» или со смотрением «на луну всем вместе».

Но главной задачей Леккока-педагога было восстановление утраченного современным человеком исторического «большого жеста», лежавшего в ос-

^m *Jacque Lecoq*. Article paru dans le Journal du Theatre de la Ville. N 15. Janvier 1972 -из интервью Жака Леккока.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

нове конфронтации человечества с материальным миром. «Маленький жест» без твердой опоры, легкий, ничего не означающий, — для Лекока не является предметом искусства актера.

Даже в спорте можно обнаружить эти «жесты прошлого», дающие возможность соединить в движениях актера время, прошлое и настоящее.

Поэтому программа первого года обучения включает в себя три основных раздела:

—формирование телесной основы;

—анализ движения;

—импровизация (элементы, нейтральная маска, материалы, животные).

На этих занятиях студенты открывают свои собственные телесные возможности, вызывающие в них доверие, чувство уверенности, индивидуальный взгляд на движения своего тела в различных пространствах (упражнения: рыболов, гребец, дровосек, классический дискбол).

Экономия движения. Лекок считал этот принцип движения наиважнейшим в подготовке актера.

«Надо изучить один шаг, чтобы лучше понять процесс ходьбы». Надо изучить отдельные акты движения человека, чтобы затем деформировать их в процессе игры, требующей «экономии» (ни одного жеста, который бы не был связан с тем или иным создаваемым образом, ни одного жеста-«паразита»)¹⁰⁷.

Экономия движения требует регулирования игры, уточнения жестов, «очищения» образа, который воплощается актером на сцене через жест.

Экономия движения учит, каким образом одно «положение» тела в пространстве (*attitude*) переходит в другое, оформляя тем самым «чистое» движение, а также движение в заданной драматической ситуации.

Анализ движения позволяет студенту сначала «разложить» движение на составляющие его элементы, проследить логику построения их в пространстве, а затем создать новую схему движения, точно так же, как из слов складывается отдельная фраза и высказывание (как это делается в лингвистике). Зная, как строятся отдельные слоги и слова, можно выстраивать на их универсальной основе другие тексты. Именно в этом смысле можно говорить о «языке тела», где базовой основой является «положение», отношение тела к пространству в каждую единицу времени.

Импровизация включается сразу же, как только установлено отношение тела и пространства и развивается в соответствии с «драматическим намерением».

Например, в упражнении «дискобол», когда рука поднята вверх в броске диска, тут же импровизационно подключается высокое «драматическое значение» (трагедии). Это «намерение жеста» вырастает до ситуации действительно трагической, как: мольба, страх перед Богом и т. д.

Не этот ли момент связи движения и дальнейшего развития драматической ситуации интересовал Вс. Э. Мейерхольда в аналогичном упражнении «бросок камня», а М. Чехова — в упражнениях с «Психологическим жестом», точнее, «Праобразным жестом», согласно терминологии «эвритмии» Р. Штайнера?

Исследователи французского театра проводили параллель между методами Мейерхольда и Лекока, но они сходились во мнении, что «контекст» упражнений Мейерхольда и Лекока был различен. «Биомеханика» Мейерхольда основывалась на принципах построения движений актера — «машины», управляемой им же извне (см. в главе 3 данной книги о «биомеханической системе» Вс. Э. Мейерхольда).

Ж. Лекок, используя те же принципы построения движения («опора жеста в соответствии с положением центра тяжести тела, экономия движения, ритм...»), переносил их на контекст поэтический:

«Никогда тело не существовало отдельно от психики, и мы формируем их одновременно: в поэтическое тело актера... Только в молчащем теле человека, исходя из него, может родиться скачок в экспрессивность и особенно в драматическую экспрессивность, а позже — в само драматическое творчество»¹⁰⁸.

В конечном счете целью работы над телом для Ж. Лекока является «обновленное», улучшенное тело актера, такой свободы движений и состояния души, чтобы производимый жест возникал сам по себе, без волевого усилия и напряжения, а искусство становилось не целью, но «действительным присутствием»¹⁰⁹.

Упражнения с маской — это особый раздел программы школы Жака Лекока.

Они являются продолжением традиций Ж. Копо в театре «Старая голубятня», когда мастер предложил актерам закрыть лица «нейтральной маской», дабы прекратить постоянную «игру лицом» и заставить актеров активизировать работу тела. Но для Лекока это были не только упражнения — «запреты», а и упражнения — «выражения внутренних процессов», протекающих в актере, поскольку в «нейтральной маске» нет никакого «выражения» эмоций. Она демонстрирует лишь состояние «быть», «присутствие» напряжения или покоя, состояния открытости в мир. С помощью «нейтральной

¹⁰⁸ *Jacque Lecoq*. Article paru dans le Journal du Theatre de la Ville.

¹⁰⁹ *Linssen R.* Le Zen. Sagesse d'Extreme — Orient: un nouvel art de vivre? Verviers: Marabout Universite, 1969. P.207.

маски» Леккок предлагал актерам заново открыть базовые, вечные универсальные элементы «бытия человека», общие для всего мира и легко узнаваемые во всем мире.

«Обрести покой» в маске означает для актера «переход» через «бытие культуры» к «бытию природы»: «покой природы» противопоставлен «страсти маски».

Для Леккока важно здесь диалектическое противоречие — противостояние природе (быть в покое) и культуре (усилие творчества, страсть).

В то же время «нейтральная маска» для Леккока является средством, помогающим актеру-студенту выразить, передать возникающий обобщенный образ, не привлекая при этом свои «личные переживания».

«Посмотрите на покой дерева...передайте с помощью нейтральной маски тот же вселенский покой человека».

«Маска — это ужасный мистический инструмент. Он давал мне и продолжает давать ощущение ужаса. В маске мы оказываемся на пороге средневековой Мистерии, когда вновь возникают демоны с „незыблемым“ и „неподвижным“ лицом, это же „корни“ театра. И сразу становится очевидным, что актер в маске не может делать обычные (привычные) жесты (руку ко лбу, пальцы к глазам или поглаживание лица). Жест становится абсурдным, нечеловеческим, дурацким. Чтобы найти свою выразительность, актер должен привлечь совсем иные жесты, чем в повседневной жизни. Маска, по большому счету, не терпит реалистической конкретности жеста. Маска — это ритуал»¹⁰.

Использование «нейтральной маски» означает отказ от «психологизма», «реализма», оно предполагает поиск ритуальных театральных жестов. Возникает необходимость обнаружить «чрезвычайные» движения, привлечь жесты — архетипы, жесты, не зависящие ни от истории, ни от конкретной культуры, а лежащие в глубинах «неизменной» человеческой общности.

Например, в упражнении «Пробуждение мира» актер-студент должен отбросить свои индивидуальные психологические жесты, а попытаться найти всего лишь навсегда «просыпающееся тело»: он пробуждает свое любопытство, новые взгляды и отношения к миру, который он должен принять или не принять.

Ряд упражнений с «нейтральной маской» на тему «Встречи», «Расставания» (мужчины и женщины) потребуют той же страстности в поисках архетипических движений в точно заданной ситуации.

Следующее упражнение с «нейтральной маской», предлагаемое Ж. Леккоком, называется «Маршрут», путешествие в «бытие человеческое», проходя через весь мир. Актер-студент начинает свой путь, проходя через «лес»,

³ *Jacque Lecoq*. Article paru dans le Journal du Theatre de la Ville.

затем карабкаясь в гору, достигает вершины, спускается с нее; на пути его возникает река, перейдя которую он оказывается в долине. Каждое новое пространство заставляет тело «вспоминать», «фантазировать»; меняются ритмы, физическое напряжение, положения различных частей тела. Это ощущение повторяется учениками много раз, меняются условия. Например тело «боится» опасностей («Горящий лес»).

Возможно «озвучивание» пространства, т. е. поиск голосового эквивалента, соответствующего тому или иному пространству. В конечном счете все эти упражнения можно объединить в один цикл: работа тела в различных «материальных средах» — вода, земля, воздух, огонь, ветер, — каждая из них должна вызвать в теле актера определенные вибрации, ритмы, микро-и макродвижения, ощущения этих «материальных элементов». Лекок сознательно разделяет 2 этапа работы со «средами»:

— первый — «мимирование телом воображаемой материи», т. е. нахождение эквивалента поведения тела в воде, в огне, в воздухе и т. д.;

— второй — постепенная трансформация, «бытие» актера, становящегося одним из этих элементов.

И снова здесь речь не идет о «проживании» или «переживании».

Две стадии упражнения направлены на создание диалектического противовеса: открытие тела как материи (1-й этап) и затем материи как тела (2-й этап).

Лекок приводит простой пример с «работой бармена, взбивающего коктейль»: сначала он показывает — «мимирует», что он берет яйцо, разбивает его, смешивает с другими ингредиентами; затем он «интегрирует», «входит в состояние бытия» каждого из этих объектов, говоря — «беру себя», «разбиваю себя», «смешиваю с остальными»... Иными словами, после подробного, «холодного», рационального, внешнего анализа движений актер начинает «играть» с элементами, открывшимися ему при анализе, т. е. «играть с самим собой», внутренне сосредоточенно и продуктивно (с новым качеством энергии).

Актер, таким образом, через найденный ритм и микродвижения, характеризующие данное действие, создает структуру нового действия, каждый раз заново воспроизводя все элементы этой структуры, — так намечается путь «построения персонажа».

Упражнения «изучаем животных» являются органическим продолжением предыдущих упражнений, так как строятся по тем же принципам: сначала «мимирование» того или иного животного (определение размеров: большое — маленькое, рептилия или насекомое, семейство кошачьих или птиц), нахождение принципиально важных элементов движения этого животного, его ритмов, моменты остановок и резких скачков, качеств движений (плавность, угловатость, энергичность). При этом предлагается созна-

тельно исключить все привычные человеческие реакции, «забыть» о них. только потом создавать импровизации на основе четко спланированной структуры «личных» движений актера (не напоминают ли нам эти упражнения тех же «Кошек», «Тигров», «Змей» в практике Театра-Лаборатории Гротовского в начале 60-х гг., но имеющих и по сей день свою актуальность?!)

Заметим, что термин «имитация» для русской театральной школы носит негативный характер, а в европейской традиционной школе, корнями уходящей в классический театр Древней Греции, где «*mimēsthai*» (имитация с *греч.*) — особая форма адаптации живых существ к качествам других живых организмов или к окружающим обстоятельствам, как «миметизм хамелеона», — и было, собственно говоря, началом истории театра, — имеет вполне позитивное значение.

«Конструкция персонажа» — следующий, заключительный этап обучения актера в школе Жака Лекока.

«Персонаж» для Лекока не имеет отношения к «индивидуальному психологизму» актера, его интересует в первую очередь человеческий тип, точнее, архетип¹¹¹.

Мы уже говорили о первых этапах построения «персонажа-огня», «персонажа-воды» и т. д. Как продолжение, в импровизациях появляются простейшие обстоятельства: пробуждение от сна «персонажа-огня»; встреча «персонажа-воды» с землей, — на их основе устанавливаются определенные отношения антипатии или симпатии, например. Эти импровизации становятся базой для дальнейшей работы над «персонажем» в драматической ситуации.

Например, «персонаж-огонь» находится в зале ожидания на железнодорожном вокзале; а «персонаж-вода» встречается с «персонажем-воздухом» в банке, на природе и т. д. (ситуация дается простая, точная и конкретная).

Задача актеров-студентов состоит в том, чтобы адекватно (*equivalent*) «перевести на язык тела» те качества, которые заложены в «материи»: «прожорливый огонь», «страстный ветер», «мягкая вода».

В дальнейшем Лекок строит работу на *типах*, которые в своей основе уже имеют те элементы, о которых говорилось ранее, но они обогащены другими качествами, взятыми из упражнений с животными, растениями, цветовой палитрой.

Не трудно угадать, что за основными элементами огня, воздуха, воды, земли скрываются общеизвестные типы характеров: сангвиники, холерики, меланхолики, флегматики (см. подробнее Главу 2).

¹¹¹ Об архетипе см.: *Юнг К. Г.* Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1997.

По мысли Лекока, актер должен в своей творческой, *поэтической* работе опираться на очень конкретные *материальные* элементы.

Опираясь на четыре элемента, актер/ученик, во-первых, избегает обращения к своим личным эмоциям, а во-вторых, находит в персонаже наиболее характерные, универсальные черты, ритуал.

Таким образом, устанавливается дистанция между актером и персонажем, которая помогает актеру-студенту не создавать «иллюзию» собственной реальности, а «рисовать» воображаемую реальность с помощью больших, чистых (*rig*) и точных движений-жестов. Игра — больше «подсказка», чем «дефиниция» (определение). Ибо конечным результатом творческого акта актера Лекок считал пробуждение воображения у зрителя.

То, что помогало актеру в создании персонажа, «отсутствует», и именно это отсутствие вызывает состояние «присутствия» актера — снова диалектический «парадокс». Не случайно Лекок в своих лекциях все время упоминал классические японский и китайский театры: когда актер смотрит вдаль, он просто смотрит, хотя и нет видимого горизонта; когда актер шьет — он шьет воздух (все его микродвижения совершаются в соотношении с пространством), а зритель сам уже «достраивает» картинку — вот иглолка с ниткой пошла вверх, вот спустилась вниз и пронзила ткань, выйдя с другой стороны, и т. д. Со стороны кажется, что действия актера «холодны», но на самом деле актер не делает, а «репрезентирует вещи», сознательно их воспроизводит в соответствии с индивидуальной схемой движений, выражающих определенные обобщенные образы. «Возникает особая форма магнетизма вокруг актера, которая создает впечатления отсутствия самого актера»¹¹².

Может создаться впечатление, что Жак Лекок в работе с актерами-студентами опирается на известный ряд клише, которые потом тиражируются актерами в театре. Здесь мы опускаем ряд подробностей, «профессиональных тонкостей», которые снимают вопрос клише. Актер-студент не работает с чем-то абстрактным, неуловимым, он изучает себя, а значит, его реакции, его микродвижения никак не могут стать клише для других. К тому же есть «азбука», которую могут прочитать только профессионалы.

ЧЕТВЕРТАЯ ГРУППА театрально-образовательных учреждений Европы. В нее входит огромное количество частных школ, ателье, компаний, ассоциаций и летних стажей:

Театральные курсы «Аладин» (Нанты), Школа Сценического искусства и науки в Лионе, Ателье театральной экспрессии Радки Пьясковой, Ателье

¹¹² Michaux H. Un Barbare en Asie. Paris: Gallimard; Revue, 1967. P. 182-183.

Театра Фредерика Жако, Театральное Ателье Гише (Монпарнас, Париж), Театральная Школа Жана Перемони и многие другие.

В последнее время во Франции активно начали работать постоянно действующие (в течение всего года) *Стажи*, организующие обучение актеров на различных уровнях: дающих базовое образование для начинающих и интенсивные курсы для актеров, уже прошедших театральную практику от одной недели до одного месяца. Например, Интернациональный «Актинг» (Acting International), Ателье Театрального Творчества (Atelier Theatrale de Creation) в Париже.

Одной из характерных форм профессиональной подготовки в Европе являются *Летние стажы*, довольно новый и прогрессивный тип работы как с начинающими актерами, так и актерами-практиками; эта форма возникла почти одновременно с «компьютерной революцией» (начало 80-х гг. XX в.).

Способы организации их работы различны: от постоянно действующих в течение 1-2 лет (летние, осенние, зимние, весенние сессии) — до однодневных вечерних ателье или двухдневных мастер-классов, названных «Weekend». Приведем лишь несколько примеров подобных Стажей в 2007 г.:

— *театральные курсы Антонио Ривуара*, Париж («Техники конструкции персонажа»: импровизации — индивидуальные и коллективные; упражнения на дыхание, голос, концентрацию; работа с текстом современным и классическим; работа с «камерой» — импровизации, записанные на видео, просмотр и анализ записей);

— *ателье по понедельникам* предлагает работу по комплексному включению тела актера в процесс интерпретации текста на основе особых тренингов, поисков основополагающих моментов в интерпретации текста;

— «Weekend». «Путь к театру» (Париж) предлагает углубленную работу над соединением движения тела актера с голосом и их слияние с основами современного танца;

— *трехмесячные курсы-ателье* для актеров-профессионалов (Париж). Целью занятий является подготовка актеров к вступлению в профессиональный коллектив (Театр, Кампанию); занятия включают работу над произведениями Б. Брехта (стиль театра-кабаре);

— *монолог, соло, солист, сценическая энергия* — *Стефан Варите* и *Марианна Пиша* предлагают поиски в области «сценической игры» и дыхания в течение коротких «сессий» на протяжении 6 лет (Париж);

— *стаж танца* и театра на тему «Танец со своим двойником» предлагает *Широ Даймон*;

—играем *Гамлета* под руководством *Антуана Кампо*, режиссера драматического театра и оперы, директора театра «Магический Ангел» (Париж);

—*стаж импровизации* и т. д.

Принципами построения Стажей и мастер-классов являются:

—доступность для всех желающих получить практические навыки в той или иной области подготовки театрального актера;

—мобилизация сил на решение основных проблем актерской профессии: работа над телом, голосом, дыханием, текстом; овладение основами «игры с маской» и импровизации;

—четкость, отработанность, эффективность в отборе и построении упражнений, с помощью которых достигается максимальный эффект (результат);

—занятия платные.

Завершая раздел о театрально-образовательных учреждениях, имеет смысл обратить внимание русского читателя на дискуссию о путях развития театрального образования начала XXI в., развернувшуюся в 2000-2003 гг. во Франции.

Итогом ее стал сборник статей различных деятелей театра, участвовавших в дискуссии, под названием «Школа игры. Учить или передавать... пути театрального образования», изд. Антретам, Париж, 2003.

В дискуссии обсуждались проблемы профессиональной подготовки актеров в учебных заведениях Франции, Италии, Бельгии, Германии, Дании, Швейцарии, Англии, Америки, Канады, России.

Основные цели образования: Что значит играть? Какое место имеет игра в образовании? Каковы основные цели современного образования? Какова основная модель образования? Сильные и слабые стороны современного образования.

Вопросы отбора будущих актеров, критерии таланта, что необходимо развивать у студентов в процессе обучения? Каковы технические средства и методы обучения, какова роль упражнений для студентов-актеров и какова их связь с другими смежными дисциплинами (танцем, фехтованием, пением, пантомимой, уличным театром, цирком)? Какова роль параллельных форм обучения актеров? Роль педагога в творческом процессе обучения актеров. Каковы перспективы профессиональной деятельности актеров после обучения? Для какого театра готовить будущих актеров? и многие другие¹¹³.

¹¹³ *East R.* Former des createurs interpretes // *Lecole du jeu. Former ou transmettre... chemints de l'enseignement theatral.* P. 198-202.

В дискуссии приняли участие Э. Барба (руководитель Один-театра, Дания), Филипп Андриен (Парижская консерватория, Франция), Ричард Армстронг и Клив Баркер, Анн Богарт (США), Джон Башфорд (Лондонская Академия музыкального и драматического искусства), Даниэль Бенуан, Жан-Луи Бессон, Марсель Бозонне, Стефан Брауншвайг, Роберт Кантарелла, Жан-Габриэль Гарассо, Жан-Франсуа Дуссин, Жерар Люран, Макс Парфонд-ри, Томас Пратки, Поль-Андре Сагель (Франция), Брайен Мишель, Томас Остермайер, Маргарет Шулер (Германия), Андре Штайгер, Клод Стратц (Швейцария) и др.

В целом поднимаемые ими проблемы можно сгруппировать по трем направлениям:

1. Организация современного профессионального образования актеров: цели, программы, педагогические принципы.

2. Базовые основы сценической техники актера: методы, формы, практические модели подготовки актеров к работе в театре.

3. Параллельное обучение, рынок труда, перспективы профессионального роста актеров.

На первом направлении многие авторы выделяют пять основных этапов:

Первый этап — отбор талантливой молодежи, способной полноценно реагировать на предлагаемые обстоятельства роли, эмоционально откликаться в каждый момент сценического существования, способностью творчески мыслить и передавать свои мысли через различные формы внешнего реагирования;

Второй этап — организация занятий в группе, когда индивидуальность каждого студента не подавляется остальными, а развивается в тесном контакте с группой; важнейшим из принципов в обучении актера выдвигается принцип «быть в действии», а не только «знать, как делать»; в обучающие программы все чаще включаются методы «кодирования», присущие классическим японским и китайским театрам, когда персонаж не проживается актером, не имитируется, а демонстрируется с помощью выразительных средств, как «кодированные» движения, танец, пение, ритм, — при этом сама индивидуальность актера остается неизменно-целостной, его «присутствие» на сцене «здесь и сейчас» тотально;

Третий этап — педагогическим принципом выдвигается особая форма диалога, в которой педагог делится своими знаниями и опытом, предоставляя актеру максимальные условия личного выбора, творческой заинтересованности и активности; на смену дидактическим и авторитарным методам

в современной театральной педагогике приходит «совместный поиск максимальной выразительности студента-актера в творческом процессе, в пределах его личности, культуры, креативности»¹¹⁴;

Четвертый этап — программа обучения рассчитана на 3-летнее пост. янное участие студентов актеров в занятиях «базового характера» (тренинг телесной выразительности, модерн-танец, работа с голосом и вокал, импр. визации) и «творческих ателье» (импровизации, анализ, конструкция и ре. конструкция драматического текста, мизансцена тела и текста в сценическом пространстве, опыты с различными театральными стилями: трагедией, комедией, театром маски, уличными театрами, театрами-кабаре, работа перед кинокамерой и т. д.); теоретическая подготовка ограничивается преподаванием истории мирового театра и кинематографа, различных театральных стилей и темами профессионального трудоустройства и дальнейшего продвижения актера на рынке труда;

Пятый этап — особое место занимает проблема повышения квалификации актера, система ангажемента, параллельного образования, летних стажей и т. д., естественно выходящие за рамки непосредственного обучения актера.

На втором направлении наиболее важную проблему составляют методы обучения актеров, формы и средства «навигации».

При видимом единообразии в построении программ обучения в европейских школах актеров, каждый мастер в отдельности имеет свою точку зрения на методы обучения. Спектр их достаточно широк.

Филипп Адриен — автор-сценарист, режиссер и профессор Парижской консерватории: «Я начинаю с упражнений, которые, как я называю, не служат ничему. Чаще всего это коллективные игры или индивидуальные упражнения из серии: ходьба, бег, ритм, распределение в пространстве, — то, что называется структура работы в структуре, — акция, реакция, вокализация, крики и т. д.

В любом случае важно обрести свободу, в большей степени „мускулов, с сопротивлениями, радостно и живо — в технике. Мы думаем о том, чтобы быть вместе, что положит начало будущему хору.

Второй этап работы, — подчеркивает Филипп Адриен, — составляют необходимые упражнения: то, что мы хотим сами в себе открыть, честно и творчески. И почему бы не обратиться к Брехту?

После того, как студенты определяют основную „канву" произведения, они могут начать рассказы — импровизации о текущей жизни, экспериментируя при этом с позицией „демонстратора". Но, чтобы при этом развивать

¹¹⁴ *East R. Former des createurs interpretes. P. 73.*

и другие способности актера, мы рассказываем свои сны, чтобы затем воплотить их на площадке.

Я почему-то верю, что наряду с чисто логическим построением игры на сцене нужно приобретать опыт и бессознательных своих проявлений.

Третий этап, — продолжает Ф. Адриен, — который меня привлекает больше всего, — это работа над отрывком из драматического репертуара. Я исхожу из того, что конечной целью подготовки актера является его вступление в роль, спектакль, театр, т. е. интерпретацию текста.

Но говоря об интерпретаторе, мэтре с большой буквы, мы задаем себе вопрос: кто он — „передающий знания" или „передающий свои сомнения, вопросы".

Луи Жюве очень не любил слово „мэтр" и говорил студентам: „Если я стану профессором, я вам скажу.. ."»¹¹⁵.

Вместо пространственных рассуждений о методе ведения занятий приводим одну из стенограмм занятий *Колина Харриса* — режиссера Ателье-театра в Иври (выдержки).

Суббота, 8 апреля 1978 г.

К. Хостер вначале объясняет принцип рассказа в игре актера и предлагает актерам рассказать о предмете, который им попадет под руку.

При этом рассказчик может быть как свидетелем, так и судьей этого рассказа.

Затем предлагает стажеру исследовать пространство, после чего начать его осваивать.

Через какое-то время предлагается найти пределы своего присутствия в пространстве наряду с другими участниками.

Каждый должен иметь «воздух» вокруг себя.

Надо освободиться от всех посторонних касаний телами.

Каждый начинает свой собственный путь исследования тела, чтобы найти непривычные положения его.

Оставаясь сконцентрированным на самом себе, начать рассматривать все пространство вокруг себя с позиций «центра».

Последующие упражнения связаны с различными способами видения:

Между внутренним видением и внешним есть еще один сорт видения социального.

Лежа на полу, каждый растягивается максимально во всех направлениях.

¹¹⁵ Ibid. P. 136-148.

После этого надо свернуться, чтобы занять минимальное пространство.

Сосредоточившись на своем внутреннем взгляде, заронить зерно, которое вы хотите взрастить; энергия этого представляемого тела расширится во всех направлениях, как лучи солнца. Внезапная перемена — зерно прорастает, становится неподвижным под жаркими лучами. Неподвижность. Затем легкий бриз начинает раскачивать растение. Ветер усиливается.. Листы опадают, от растения остается скелет. Но и он вслед за листьями падает, энергия утекает в землю. Постепенно стажеры поднимаются.

Стажеры делятся на пять групп, каждая из которых создает одно тело из пяти членов (дверь, машина...).

Следующее упражнение связано со взглядом на объект и его трансформацией: трансформация одного объекта; создание серии объектов из одного, предложенного кем-то из участников занятий. В данном случае речь идет о том, чтобы каждый смог рассказать историю, предложенную другим человеком.

Затем то же самое, но уже на основе предложенного слова, при этом можно использовать различные жесты, но только слово обеспечивает развитие истории.

После часового перерыва стажеры продолжают занятия на основе баллады Б. Брехта «Ульм 1592».

Колин предлагает прочитать эту поэму в различных положениях: стоя, сидя на стуле. После чего в группе разделяются образы и объекты, которые занимают свое место в пространстве (как-то себя выражают). Здесь важно, что главный рассказчик встает на определенную точку зрения. Далее он начинает рассказывать историю о каждом персонаже, при этом не пытаясь сблизиться с ним и не прерывая рассказ ни на минуту. Например, двое были: кардинал и сапожник. Рассказ шел таким образом, чтобы четко можно было различить, где рассказчик, а где персонажи. Сразу же обнаружилась проблема фронтального расположения рассказчика по отношению к публике и замена своими видениями того, что должен увидеть зритель сам. Это постоянная проблема актера, находиться между двумя полюсами: правды и выдумки.

Перед тем, как начать репетицию следующего дня, Колин проводит упражнение «Труп». Группа из пяти человек окружает «труп», и каждый должен рассказать историю о нем и его смерти со своей точки зрения. Цель рассказа — выяснить, каким образом он умер и кто виновник его смерти. На этот раз нет одного рассказчика, история опирается только на сведения, получаемые от каждого свидетеля (место, время, другие обстоятельства).

В работе над балладой Б. Брехта «Ульм 1592» Колин предлагает две модальности:

Один выходит на площадку и раскладывает различные предметы. Другой начинает рассказ в то время, как первый «рассказывает» историю с помощью перемещения предметов.

Вторая модальность: второй рассказчик использует как объекты, так и другого рассказчика в качестве марионетки.

Таким образом, стажер использует в качестве инструментов рассказа слово, тело и предметы.

Одной из вариаций этого упражнения является следующее, предложенное на 3-й день *Бернардом Фавром*, режиссером театра «Аквариум»:

Все стажеры садятся в круг, а один участник остается в центре с набором предметов. Рассказ начинается один, затем второй и т. д. по часовой стрелке, в то время как участник рассказа в центре делает соответствующие рассказу движения предметами. При этом возможна трансформация предмета до метаморфоз, меняя совершенно его первоначальное предназначение.

Конечной целью всех этих упражнений становится практический ответ — как рассказать историю, не разыгрывая ее. Применяется известное Брехтовское упражнение — рассказ от третьего лица, что создает эффект «остранения» от персонажа. По мнению Фавра, актер должен рассказывать так историю, как если бы он вышел из зрительного зала, — ни апарт, ни как чужой. А в работе с предметом его интересуют сначала реальные возможности предмета, а затем то, как он трансформируется, но при этом его значение должно быть четким и конкретным¹¹⁶.

Итак, мы подробным образом проследили тенденции развития Евразийского театра и основных направлений профессиональной подготовки актеров в Европе (включая исторический обзор).

Логично было бы проследить историю развития театрального образования в России, рассмотрев его под углом зрения исторической перспективы, но это уже хорошо сделано до нас. Нам остается только отослать читателя к многочисленным источникам, освещавшим развитие русской театральной школы: собраниям сочинений великих мастеров русского театра, мемуарам, диссертационным исследованиям и т. д.

Отметим только тот факт, что, начиная с эпохи режиссерского театра в России (К. С. Станиславского, Вс. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова) — была

¹¹⁶ Les voies de la creation Theatrale — IX, La formation u comedien. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1981. P. 230-243.

возможность пойти по нескольким направлениям в создании системы профессиональной подготовки актеров:

- экспериментальные студии на базе различных театров и объединений,
- частные школы и студии, не зависящие ни от государственных, ни от академических театральных структур,
- государственные учебные заведения по подготовке актеров для работы в театре.

В силу известных причин русская театральная школа выбрала третий путь и надолго ограничила себя одной формой профессиональной подготовки актеров, одной системой, одной «плановой» структурой.

О новых возможностях в разработке как образовательной системы в России, так и новых программ подготовки актеров к творческой деятельности в «кадре» Евразийского театра начала XXI в. мы попытаемся размышлять в следующих главах данного исследования.

Г Л А В А В Т О Р А Я

Теория развития антропологических, психологических и структурно-семиотических знаний о человеке театра

Актер в свете современных антропологических психолого-педагогических знаний о человеке

Обзор литературы, касающейся основных характеристик человека в целом и актера в частности, имеет для нас несомненный интерес.

Во-первых, эволюция антропологического и психофизиологического исследования человека приобрела на рубеже XX-XXI вв. гигантский размах и преодолела локальные (национальные) рамки, объединив широкий спектр восточных, африканских, латиноамериканских, американских и евразийских направлений поисков в этой области.

Во-вторых, сам человек претерпел значительные изменения, как в психофизическом, социальном, политическом аспектах, так и в осуществлении социальных ролей, межнациональных контактов, общении в поле англо-европейских, евразийских и других лингвистических систем.

В-третьих, тенденции развития современного театра таковы, что на первое место выходят процессы, в большей степени связанные с профессионально-творческой самореализацией личности, с расширением для актера поля «инновационных технологий» как в физической, психологической, ментальной сферах, так и в сфере экстрасенсорики, транскультурных прорывов, коллективной медитации и контактов.

В этой связи попытаемся коротко охарактеризовать наиболее известные и часто применяемые в профессиональной подготовке актеров психологические теории Востока, России, Европы и Америки.

В начале дадим краткий перечень последних:

- аналитическая психология (К. Юнг),
- антропологическая теория (Ч. Ломброзо),
- бихевиористские теории личности,
- гештальтпсихология,
- гуманистическая психология (К. Р. Роджерс),
- индивидуальная психология (А. Адлер),

- интегральная психология (К. Уилбер),
- конституциональные теории личности (Э. Кречмер и Р. Шелдон),
- концепция «человекознания» (Б. Г. Ананьев),
- культурно-историческая теория (Л. С. Выгодский),
- неофрейдизм (К. Хорни),
- онтопсихология (А. Менегетти),
- оргонная психотерапия (В. Райх),
- персоналистическая психология (В. Штерн),
- понимающая психология (Э. Шпрангер),
- психоанализ (З. Фрейд),
- психология поведения (П. Жане),
- психология сознания (У Джеймс),
- рефлексологическая теория (В. М. Бехтерев),
- система дзен-буддизма, дао-цзы, кун-фу, йоги, фалуныгуна и пр.,
- социально-когнитивная теория (А. Бандура),
- структурный психоанализ (Ж. Лакан),
- теория деятельности (А. Н. Леонтьев),
- трансперсональная психология (К. Уилбер, Вл. Майков, Вл. Козлов),
- теория самоактуализации (А. Маслоу),
- теория социального научения (Дж. Роттер),
- теория установки (Д. Н. Узнадзе),
- трансакционный анализ (Э. Берн),
- трансперсональная психология (С. Гроф, Вл. Майков),
- эпигенетическая теория (Э.-Х. Эриксон),
- эстетико-философская концепция личности (М. М. Бахтин) и т. д.

Отдельной строкой дадим имена психофизиологов, которые разработали методы воздействия на психофизический аппарат актера и в связи с этим получили право на внедрение в обучение актеров «индивидуальных методик»: метод Ф. Александера, метод М. Фельденкрайза, метод И. Рольф, метод телесной терапии Лоуэна.

Из всего многообразия теорий психологии личности мы могли бы выделить те, которые в наибольшей степени способствовали углублению знаний о творческой личности актера, процессу сближения культурных полюсов Восток — Запад в области технологии актерского творчества, повлияли на методы разработки актерской психотехники.

В качестве некоего «ограничителя» обширного материала по этой теме определим для себя круг вопросов, на которые во все времена разные психологи отвечали по-разному:

1. человек (актер) как продукт культурно-исторических и индивидуально-личностных процессов, происходящих в обществе (антропологический аспект);
2. структура личности человека (актера) — соотношение ментальных, физических и психических процессов, определяющих поведение человека (актера);
3. механизмы совершенствования творческой личности, методы и технологии.

В конце XIX в. психология человека, наконец, выделилась из общей философии и обрела достойное место на Олимпе знаний, хотя еще продолжала нести бремя антропософских и религиозно-мистических идей, которые так отчетливо проявились в этот период. Впрочем, в отличие от марксистско-социальной критики, мы относимся к последним как к огромной заслуге науки о человеке перед человечеством. Имена У. Джеймса, Р. Штайнера, В. М. Бехтерева, Ж. Пиаже, Т. Рибо — с большим интересом вспоминаются сегодня, чем в эпоху их открытий.

Уильям Джеймс (1842-1910), на которого в свое время заслуженно обратил внимание К. С. Станиславский, считается основателем «трансперсональной психологии» (подробнее о ней мы будем говорить в связи с современными методами трансперсональной психологии), ибо он первым использовал термин «трансперсональное»¹¹⁷.

Личность, по Джеймсу, возникает как взаимодействие инстинктивных и приобретенных граней сознания, а также личных волевых аспектов. Патологии, персональные различия, стадии развития, тенденции самоактуализации и все остальное — это формы организации основных строительных блоков, предоставленных природой и обработанных эволюцией. У. Джеймс выделял «познаваемый» элемент в личности и «познающий»: «...мое сознание является как бы двойственным — частью познаваемым и частью познающим, частью объектом и частью субъектом; в нем надо различать две стороны, из которых одну для краткости мы будем называть „личностью“, а другую — „я“»¹¹⁸.

¹¹⁷ Основные работы У. Джеймса: «Psychology. Briefer Course». New York: H. Holt, 1893; «Многообразие религиозного опыта» (пер. В. Г. Малахиевой-Мирович и М. В. Шик. М.: Русская мысль, 1910); «Психология. Краткий курс». М.: Педагогика, 1991; «Прагматизм». СПб., 1910; «Воля к вере». М., 1997.

¹¹⁸ *Джеймс У.* Психология. Краткий курс. Гл. XII «Личность», разд. Б. «Познающий элемент в личности». М.: Педагогика, 1991.

«Понимая слово „личность“ в самом широком смысле, мы можем прежде всего подразделить анализ ее на три части в отношении 1. ее составные элементов; 2. чувств и эмоций, вызываемых ими (самооценка); 3. поступков вызываемых ими (заботы о самом себе и самосохранение)»¹¹⁹, — пишет в «Психологии» У. Джеймс.

Его наблюдения касались почти всех аспектов человеческой психологии: от функционирования центральной нервной системы до религиозного экстаза, от восприятия пространства до психического медиумизма.

В качестве основного принципа нервной деятельности человека У. Джеймс выдвигает принцип «приучения нервной ткани», считая, что «число элементарных нервных процессов, действующих в данную минуту в мозгу, и природа тех из них, которые вызывают другие процессы, определяют общий характер мозговой деятельности. Она в свою очередь определяет содержание мысли в данную минуту»¹²⁰.

Ему принадлежит объяснение механизмов «потока сознания». Этот поток непрерывен. Чувство его непрерывности сохраняется даже при восприятии разрывов в сознании. Вам не нужно убеждать себя, что сознание, с которым вы проснулись, является тем же сознанием, с которым вы легли спать.

У Джеймс выделял особые функции сознания человека, такие как: «образование концептов», «различение», «ассоциации», «реинтеграция», «память», «воображение», «восприятие», «эмоции», «инстинкт», «воля», — и всегда рассматривал их в единстве и с чувственными процессами, протекающими в каждый момент жизни человека, и с его «религиозным опытом».

«Реальные переживания... сами по себе не основываются на интеллекте, они принадлежат к более глубокой, более жизненной и практической сфере, нежели та, где обитает интеллект. Поэтому их и нельзя разрушить посредством интеллектуальных аргументов и критики... Таким образом, мы убедительно сознаем присутствие сферы жизни, более обширной и мощной, чем наше обычное сознание... Впечатления, импульсы, эмоции и возбуждение, которые мы, таким образом, получаем, помогают нам жить, они создают непреодолимое убеждение в существовании мира *за пределами чувств*, они смягчают наши сердца и придают значение и ценность всему, делая нас счастливыми»¹²¹.

¹¹⁹ Джеймс У. Психология. Краткий курс. Гл. XII «Личность», разд. А. «Познавательный элемент в личности».

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. СПб.: Андреев и сыновья, 1993-С. 418.

Одна из глав «Психологии» У. Джеймса посвящена «Сознанию и движению» (XXIII), здесь он объединяет «телесную деятельность и связанные с ней душевные явления» и делает вывод, «что всякое ощущение влечет за **собой** движение и каждое движение в отдельной части организма есть в то же время движение целого организма, всех его частей»¹²².

Вспомним, что Вс. Э. Мейерхольд одним из принципов «биомеханики» выдвигал принцип связи единичного и целого: «Когда работает кончик носа, **то** работает все тело». Кстати, и отношение к нервной системе с физиологической точки зрения как к «машине», превращающей известные стимулы в реакции, отчасти заимствовано русским режиссером, революционером театра, у знаменитого психолога (хотя известными источниками идей биомеханической системы Вс. Мейерхольда считаются труды по рефлексологии **В. М. Бехтерева** и так называемые принципы **Ф. В. Тейлора**¹²³).

Есть и другая сторона исследований У. Джеймса, о которой до недавнего времени русский читатель не знал. Джеймс был в числе первых, кто исследовал *необычные состояния сознания* (НСС) на основе психоактивных веществ: «Глубины истины открываются взору с ослепляющей очевидностью. Ум внезапно и с удивительной, несвойственной обычному сознанию тонкостью видит логические связи; когда возвращается обычное состояние, прозрение ослабевает и исчезает...» — и делает вывод: «Наше нормальное бодрствующее сознание... лишь один особый тип сознания, а вокруг него, отдельные затуманенные экранами, лежат потенциальные, совершенно иные формы сознания»¹²⁴.

Выводы, сделанные в свое время У. Джеймсом относительно трансперсональных переживаний, измененного состояния сознания, интуитивных и мистических «прозрений», восприятия пространства и времени, сегодня как никогда востребованы современными театральными-образовательными программами и актерскими техниками.

Рудольф Штайнер (1861-1925), теоретик духовной антропософии, совместно с деятелями искусства начала XX в.: Р. Лабаном (основателем немецкой школы модерн-танца, ныне школа П. Бауш), Э.-М. Рильке, поэтом-символистом, Р. Бодэ (основателем Мюнхенской школы ритмической гимнастики в 1911 г.) — заложил теоретические основы духовного развития

¹²² *Джеймс У.* Психология. Краткий курс. Гл. XXIII «Сознание и движение».

¹²³ См.: *Bochow J.* Das Theater Meyerholds und die Biomechanik. Berlin: A. Verlag, 1997. S. 63-75.

¹²⁴ *Джеймс У.* Многообразие сознания: наблюдения на записи азота // Пути за пределы «Эго»: Трансперсональная vision / Под ред. Р. Уолли и Ф. Вотона. Ч. I, разд. IV, гл. 14. М., 1996. С. 188.

человека Нового времени, а также ведущего направления в искусства XX в. — модерна.

Антропософский взгляд на историю развития человека и общества позволили Р.Штайнеру не только заглянуть в тайны мироздания, но и спрогнозировать возможное будущее земной культуры на этапе, начавшемся закатом греко-римской культуры (ей предшествовали «послеатлантические» периоды: индийская, праперсидская, вавилоно-ассирийская, египетско-халдейская и греко-латинская) и ддящемся до нашего времени. Связывая развитие культур с законами причинно-следственных связей, Р. Штайнер рассматривает и развитие человека с этих же позиций: цикличности, ритмичности, пересечения, скачков, закономерностей.

Р. Штайнер представляет историю развития культур, а значит, и человека, как развитие микрокосма, в контексте единого целого Универсума.

Так, для него первая — «праиндийская культура» — может быть охарактеризована тем, что в это время точка весеннего равноденствия стояла в Раке, «...это было тогда, когда человек в своем познании мира, мировосприятии, мировоззрении находился под влиянием тех сил, которые находят свое выражение в грудной клетке, в грудном панцире Рака»¹²⁵.

Этот период развития мира и человека ознаменован гармонией: человек дышал вместе с миром, воспринимал другого так же, как собственное дыхание, природа для него была человеческой, а человек природным.

Затем Солнце со своей точкой весеннего равноденствия вступило в знак Близнецов. Наступил второй, послеатлантический период — «древнеперсидская культура». Он характеризуется в отношении микрокосма Человека тем, что формирует отношения симметричности между правой и левой стороной (глаза, руки). «...Симметричность более связывает человека с тем, что отделено от Земли, что является не земным, но небесным, космическим... природа света с одной стороны, природа тьмы — с другой»¹²⁶. Человек этого периода подвержен двум симметрично действующим силам, проявленным в его теле: Солнца (голова — познание, мышление) и Меркурия, «имеющего свой дом в Близнецах» (нижняя часть тела, пищеварительная система). Р. Штайнер настаивает на том, что «...подлинная острота ума, действительная глубокая комбинаторная способность, которая стоит в связи с действительными вещами, исходит ведь не от головы, а от нижней части тела, и она стоит на службе этого второго послеатлантического перио-

¹²⁵ Штайнер Р. Человек и звезды. Астрология в свете антропософии. Калуга: Духовное познание, 1994. С. 58.

¹²⁶ Там же. С. 62.

да»¹²⁷. Образно эту полярность можно представить как «поедание» не только земных даров, но и идей, связанных с Универсумом.

Третий период — «египетско-халдейской культуры» — наступил, когда точка весеннего равноденствия (Солнца) вступила в знак Тельца. «То, что нисходит от сил Вселенной» в этот период «микрокосмически связано у человека со всем тем, что находится в области гортани...В это третье послееатлантическое время особенно было развито ощущение сродства с внешними вещами Вселенной»¹²⁸. Этот период еще называют «Мировым Словом».

Четвертый период — «греко-латинское время» — приходит на этапе вступления Солнца (точки весеннего равноденствия) в знак Овна, что на человеческом плане соответствует области головы и лба. Познавательные процессы в человеке этого периода осуществляются в большей мере через мышление, «что постепенно возвысило культуру головы, вследствие чего человек **встал** в особые отношения к миру... начиная с XV столетия уже больше не **знали**, как связать мышление с деятельностью»¹²⁹. Марс, который имеет свой «дом» в Овне, также связан с гортанью (речью), но, обладая агрессивными силами, значительно влияет на поступки человека «мыслящего»; «нынешние войны — это всего лишь отголоски»¹³⁰ того периода.

Решающим (переломным) этапом в истории человеческой культуры стал пятый период — переход от культуры Овна (греко-латинской) к культуре Рыб (римской). «То, что прежде человек получал от Неба, теперь он получает от Земли. Это проиллюстрированный небесными знаками великий поворот, происшедший с человеком. И это связано с восхождением материального, материалистического времени. В это время мысли легко утрачивают **свою** силу, мысли легко могут превращаться просто во фразы»¹³¹. Но такое падение в материальность дает человеку шанс начать восхождение к Универсуму, к более сознательному, волевому акту. Ибо Юпитер, имея свой «дом» в Рыбах, связан с развитием переднего мозга человека (лобными долями) и «человек этого периода может достигнуть необычайного величия, поскольку он в сравнении с прежними послееатлантическими периодами может самостоятельно, силами своей головы облагородить и постигнуть то, что приходит к нему с противоположной стороны, из Вселенной, Универсума...

127 Там же.

128 Там же.

129 Там же. С. 63.

130 Там же. С. 64.

131 Там же. С. 65.

Ни один из периодов не был столь благоприятен для духовности, как это пятое послееатлантическое время»¹³².

Впрочем, несмотря на оптимистичные заявления, Р. Штайнер делает не вполне утешительные прогнозы: «Мы не должны впадать в фатализм, говоря: предоставим себя, таким образом, мировой судьбе, и все будет хорошо - но мы должны сознавать, что если человек хочет, а он должен хотеть, то именно в наше время он находит безграничные возможности. Только пока еще люди этого не хотят»¹³³.

В наступившую ныне эпоху Водолея мы можем только согласиться с Р. Штайнером **и** попытаться изменить наше отношение к миру, ибо, «когда человек снова придет в эпоху Водолея, это растворение (в своих абстракциях, в отрыве от физического мира) значительно продвинется, тогда он не сможет иметь ни малейшей связи с миром, если не будет держаться духовного мира»¹³⁴.

Мы подробно рассмотрели выделенные Р. Штайнером культурные эпохи потому, что это поможет нам лучше ориентироваться не только в искусствах древнейших времен (кстати, Р. Штайнер дает очень последовательную характеристику греческим мистериям, как своеобразной форме компенсации утраченной гармонии в сознании человека греко-латинской культуры (см. Приложение 5), но и в процессах сближения искусств, объединения разрозненных культурных зон под знаком нового духовного возрождения.

Есть и другой аспект предложенной Р. Штайнером хронологии — аспект построения (становления) Человека (Gestalt) как микрокосма, как проекции законов Универсума (Макрокосма) на физический и психический план существа земного.

Здесь важно выделить следующее: «...внутри человека сидят как бы три человека. Первый, головной человек, образован, собственно из прошлой инкарнации. Человек груди, собственно, представляет сегодняшнюю инкарнацию. И то, что человек делает, как он действует в современном мире, как это выражается в его конечностях, при обмене веществ. То есть в этом отношении человек является трехчленным существом. Так можно изучать форму человека в целом»¹³⁵. Опуская понятие «инкарнация» (хотя именно его **вы-**брал К. С. Станиславский в качестве основной цели работы актера над ролью, только применив русское слово «перевоплощение» по вполне понятным

идеологическим причинам), мы сосредоточимся на второй части — «форме человека в целом». Р. Штайнер предлагает такую схему:

Схема 3

Формирование человека из Универсума: голова

1. Восприятие Универсума. Оглядывание	Овен
2. Взгляд в Универсум. Восприятие подвижности универсума	Телец
3. Постигание, ощупывание себя самого	Близнецы
4. Самозамыкание	Рак

Формирование человека изнутри: человек груди

5. Заполнение	Лев
6. Созревание	Дева
7. Включение себя в порядок неорганического мира. Поиск равновесия	Весы
8. Ядовитое жало	Скорпион

Формирование земной деятельности человека: человек конечностей или Человек Земли

9. Охотник	Стрелец
10. Животновод	Козерог
11. Земледелец	Водолей
12. Торговец	Рыбы ¹³⁶

Данная схема дает нам представление о формировании «космического человека», но она же позволяет увидеть «земного человека» на всех его уровнях.

Р. Штайнер предостерегает от того, чтобы рассматривать «знаки зодиака», знаки влияний на человека, с позиций натуралистически-материалистических. Например, образ Овна — это скорее «жест оглядывания» («прародительский» жест по М. Чехову, или «праобразный» по Штайнеру). «Этот жест означает оглядывание вокруг себя и внутреннее оживление того, что живет в нем как общий универсальный принцип... если вы рассмотрите Близнецов, то перед вами предстанут два человека, правый и левый — это всегда один человек, но он изображается не иначе, как в том виде, как правая рука правого человека охватывает левую руку левого человека, и в этом жесте все дело. Это — самоощупывание, чувство самого себя... но человек еще находится вне себя, и посредством самоощупывания включает в себя человека, каким он был до рождения... Самозамыкание, замыкание себя: Рак...

¹³⁶ Там же. С. 195

это символ, поскольку Рак может окружить клешнями свою жертву»¹³⁷, в самом слове «cancer» (охватывать — с *фр.*) содержится жест охватывания, замыкания человека на самом себе. Лев представлен сам по себе, поскольку у него особая форма образования сердца (пульсация крови); созревание связано с Девой, точнее, Девой с колосьями, которые в процессе вызревания высыхают, т. е. переходят в сухость. Весы представляют поиск равновесия Скорпион — это ядовитое жало, заставляющее человека всегда находиться в процессе выбора между полезной пищей и ядовитой. Стрелец: человек, держащий в руках стрелы и лук, в виде кентавра сидящий на теле животного. Это охотник. А Козерог, собственно представлен козлом, исходящим из рыбьего хвоста (метафора, означающая то, что человек, будучи животноводом, приручает животных и делает их послушными, как рыбы). Знак Водолея символизирует земледельца, а Рыбы — торговца. Известно, что в древние времена торговцы строили свои корабли в форме рыбы¹³⁸.

Не напоминает ли нам этот пример замечание Вс. Э. Мейерхольда по поводу «скелета актера, подобного скелету рыбы» и перемещения по сцене «биомеханического» актера подобно кораблю?

Итак, если вы возьмете три верхних члена (Солнце), то вы получите верхнего человека; если вы возьмете три нижних члена, то вы получите нижнего человека. Середина (четыре члена) отражает дыхание жизни и циркуляционную жизнь человека, связанную с планетарным движением (кровообращение). «Так что мы можем сказать: гласные приходят из циркуляционной жизни, согласные — из жизни дыхания»¹³⁹.

Далее можно завершить рассмотрение схемы: «Жизнь обмена веществ вы можете поставить в соответствие с нервной жизнью; жизнь движений вы можете поставить в соответствие с чувственной жизнью... Если мы хотим с помощью человека отобразить космические тайны, то одним полюсом мы должны сделать чувственную жизнь, другим полюсом — жизнь движений, и отсюда получим эвритмию¹⁴⁰. Таким образом, в эвритмии непосредственно видно отражение периферических космических связей человека»¹⁴¹. Мы, конечно же, опустили подробное изложение, которое логично бы подводило к мотивированному заключению, сделанному Р. Штай-

¹³⁷ Штайнер Р. Человек и звезды. Астрология в свете антропософии. С. 195.

¹³⁸ Там же. С. 94-97.

¹³⁹ Там же. С. 123.

¹⁴⁰ См.: Steiner R., Steiner von Sivers M. Cours aux Acteurs. Yverdon-les-Bains: Antroposophique Romandes, 2009. P. 245-256.

¹⁴¹ Ibid. P. 126.

нером. Но мы стремились выделить те принципы Универсума, которые по Штайнеру определили деятельность человека и легли в основу многих образовательных систем Европы начала XX в. (Центр Р. Штайнера в Дорнахе, Швейцария, университеты Р. Штайнера в Бонне и Гамбурге, Германия, антропософские школы Р. Штайнера в Европе, России, Америке, Африке).

Итак,

1. образность, мифологичность, архетипичность, зодиакальная сущность человека — это не продукт вымысла или художественное обобщение, это та реальность, с которой человек вошел в мир и в нем живет.

2. духовная практика — не просто одна из форм культурной деятельности человека, она — необходимое условие (принцип Универсума) для дальнейшего становления человека в «шестом постатлантическом периоде, называемом самодухом»¹⁴².

3. элементы «творчества» человека, равно как и сам аппарат его творчества, — суть универсальные элементы, импульсы и формы живой природы (ср. лаут-эвритмия — речь, тон-эвритмия — музыка; дыхание — жизнь; ритм, движение, мысль, чувства, воля — жизненные акты человека).

«Все творческие и воспринимаемые мысли мы получаем от Юпитера, Юпитер содержит в мыслительной форме все образующие силы для различных существ универсума. Если Сатурн показывает прошлое, то Юпитер показывает, в живом представлении, в живом постижении то, что соответствует ему в настоящем, — состояние универсума... но тайны Юпитера открываются только в мыслительных формах... Венера доставляет силы для всего того, что является способностями души и темперамента»¹⁴³. И еще одно утверждение Штайнера приведем в качестве аргумента: «Например, большое значение для развития языка какого-нибудь народа имеет то, как Венера стоит по отношению к Марсу: язык будет внутренне глубоким, одушевленным, если Венера стоит в квадратуре к Марсу. Напротив, язык будет бездушным, пустым, если Венера находится в конъюнкции с Марсом, и влияет при этом на данный народ»¹⁴⁴.

Автор данного исследования имеет богатый опыт работы с эвритмистами Германии и на практике овладел методами рецитации (*laut-eurithmy* — см. *Приложение 5*).

Когда мы сосредоточились на главных направлениях в развитии учений о человеке в начале XX в., то нами руководило желание дать краткий обзор

¹⁴² Ibid. P. 245-256.

¹⁴³ **Штайнер Р.** Человек и звезды. Астрология в свете антропософии. С. 154, 159.

¹⁴⁴ Там же. С. 159.

основных проблем становления личности в меняющемся мире. Заметим, что на базе исследований главной парадигмы современности — человека как самоосознающей и саморазвивающейся субстанции — родились не только теории, но и психотехники прошедшего века (около 38 000 психотехник). Почти все они послужили толчком к созданию современных методик подготовки актеров к профессиональной деятельности.

В этой связи остановимся еще на двух именах: *З. Фрейде* и его системе «психоанализа» и *К. Юнге* с его «аналитической психологией». Они поставлены нами рядом не по принципу схожести, а скорее по принципу влияния на психологов Европы в последующей разработке методов воздействия на человека/актера в двух различных направлениях.

Опуская методы работы *З. Фрейда* с бессознательными структурами человека, приведем лишь выводы об основных инстанциях личности: «Я», «Оно» и «Сверх-Я». Наиболее архаическая, безличная, всецело бессознательная часть психического аппарата человека получила наименование «Оно». Это резервуар психической энергии, где локализованы влечения, требующие немедленного удовлетворения; основные из них — влечение к жизни (Эрос) и влечение к смерти (Танатос).

Вторая психическая структура — «Я» — формируется как оттиск внешней реальности на начальной массе влечений и импульсов. «Я» формируется, по мнению Фрейда, под влиянием механизма идентификации. «Я» — посредник между «Оно» и внешним миром, влечением и удовольствием. Но «Я» — фактор сдерживающий бессознательное «Оно» через механизмы вытеснения, проекции, регрессии, реактивного образования, идентификации, инверсии¹⁴⁵.

Третья структура — «Сверх-Я» — создается под воздействием социальных норм, табу, моральных установок. Его функционирование является большей частью бессознательным и проявляется в сознании человека как совесть, вызывающая в психической структуре человека напряжения, страхи, чувство вины и неполноценности.

Истинным откровением для западного человека стало учение *З. Фрейда* о психической энергии, заключенной в «либидо», которая при определенных условиях жизни человека действует как компенсаторный механизм, дает возможность прорыва в бессознательное, возможность творческого откровения на грани открытия. Известные фрейдовские «мифологические протосценарии»

¹⁴⁵ См.: *Майков В., Козлов В.* Трансперсональная психология. Истоки, история, современное состояние. М.: Институт трансперсональной психологии, изд. К. Кравчука, 2004 С. 98-99.

(такие как эдипов комплекс) и интерпретации сновидений стали на какое-то время путеводителями в театральных экспериментах XX в. в Европе.

Карл Густав Юнг, заслуженно признанный последователем З. Фрейда, пошел дальше него в определении сущности человеческой природы, в поисках структурной целостности, «индивидуализации» процесса развития человека. Введя понятие «установка» в функционировании психики, К. Юнг предположил, что сознательное и бессознательное не противостоят друг другу (не конфликтуют, как у З. Фрейда), а взаимно дополняют и обуславливают функции каждого. Деятельность бессознательного рассматривается в плане уравнивания сознательной «установки», а деятельность сознания, наоборот, как уравнивание бессознательной «установки». Структура психики человека, таким образом, приобретает черты гармонической целостности, лишенной механистичности. К тому же она не остается постоянной и неизменной, а совершенствуется в соответствии со стадиями физического и духовного развития индивидуума. Для К. Юнга важна связь между «Эго» — центром сознания, и «Самостью» — центром души в целом, объемлющей сознание и бессознательное.

Понятие «Самости» — центрального архетипа К. Юнга, первообраза упорядоченной целостности, центра и цели индивидуализации, т. е. становления личности, ее интеграции, — связано с процессами снятия «Маски», результата социального отчуждения человека. Первый этап развития «Самости» — это встреча с тенью, центром личного бессознательного, включающим материал, несовместимый с персоной (второй этап), соединения Анима и Анимуса (мужского и женского) в едином союзе или внутреннем согласии бессознательной женственной стороны мужчины с его духом (третий этап) и собственно развитие Самости (четвертый этап). Последний этап завершается формированием нового центра души — «Самости»; «Эго» продолжает оставаться центром сознания, но уже не является ядром личности¹⁴⁶.

Понятия, введенные К. Юнгом, не просто составили новый словарь терминов аналитической психологии, они получили активное хождение в театральной терминологии и в театрально-образовательных программах. Апелляция к «архетипам», «коллективному бессознательному» стала неотъемлемой частью тренинговых методик и методов анализа современной драматургии.

Основные архетипические темы в их наиболее общих и абстрактных формах демонстрируют свое универсальное распространение в мифах. Например,

Великая Богиня-мать, — в различных культурах ее образ принимает формы специфических культовых божеств, таких как Изида, Дева Мария, Кибела или Кали.

Но есть и архетипические явления, действия, например, история героя покидающего свою родину и после фантастических приключений возвращающегося как обожествленное (преображенное) существо. Так, «история путешествия» включает в себя три стадии, соответствующие стадиям ритуальных *переходов* в различных архаических культурах: уход, посвящение, возвращение (преображение). Путешествие героя является универсальным сюжетом для всех времен и народов, «мономифом», по Дж. Кембеллу («Герой с тысячью лиц». 1948). Он содержит в себе метафору внутренних состояний во время трансформационного кризиса человека или, иначе говоря, в моменты переходов с одного уровня сознания (осознания) на другой. Встреча со смертью и последующее возрождение героя — неперенный атрибут мифов, легенд, сказаний.

Особое место в практике обучения актеров европейских школ отводится работе со снами на основе разработанной К. Юнгом теории сновидений.

«Сейчас в истории человечества такой этап, — писал К. Юнг в статье «К вопросу о подсознании», — когда все усилия направляются на изучение окружающего нас мира и очень мало внимания уделяется человеческой сущности, которую составляет психика человека, хотя функция ее сознательной части исследуется с различных сторон»¹⁴⁷.

Однако сегование Юнга тут же сменяется его оптимистичным предположением: «Любая перемена должна с чего-то начинаться, и начинается она с отдельного индивида, который почувствует ее и начнет претворять в жизнь... Но поскольку, похоже, никто не знает, что надо делать, то, может быть, каждому из нас стоит задаться вопросом: а не подскажет ли нам что-нибудь подсознание?»¹⁴⁸

Опуская пространное определение последнего, мы, вслед за К. Юнгом, заключаем: «...подсознание — это природное явление, генерирующее символы, как показали исследования, определенные смыслом»¹⁴⁹. И когда «нет больше связи с природой, нет и той глубоко эмоциональной энергии, возникавшей от символического соединения (человека с природой. — М. А.). Эта колоссальная потеря компенсируется образами, приходящими к нам в сно-

Юнг К. Г. Человек и его символы. М., 1997. С. 112.

Там же.

Там же. С. 100.

видениях. Они воссоздают нашу первозданную природу, ее инстинкты и **особый** образ мышления»¹⁵⁰.

По Юнгу, много веков тому назад «этот изначальный разум и составлял **всю** индивидуальность человека. Но по мере развития сознания разум человека утрачивал контакт с этими изначальными пластами психической энергии» (архетипами)... впрочем, «подсознание сохранило первобытные черты... Именно на эти черты постоянно опираются символы сновидений, **создавая** впечатление, будто подсознание пытается возродить все то, от чего разум освободился в процессе эволюции: иллюзии, фантазии, архаические мыслеобразы, основные инстинкты»¹⁵¹. Вообще, складывается впечатление, что подсознание способно анализировать факты и строить на этой основе умозаключения (даже прогнозировать будущее) в такой же степени, как и сознание... Более того, в определенных случаях обработка фактов и предвидение конечного результата становится возможным, благодаря, а не вопреки отсутствию осознанной информации о них... Действия подсознания, **похоже**, направляются главным образом инстинктивными *импульсами*, представленными соответствующими образными мыслями, то есть архетипами... Получается, что архетипы могут действовать по собственной инициативе и обладают собственной специфической энергией. *Энергетику* архетипов можно почувствовать по особому очарованию, сопровождающему их появление. Они как будто завораживают... Пример — элевсинские мистерии, окончательно запрещенные в начале седьмого века христианской эры. Вместе с дельфийским оракулом они выражали самую сущность и дух Древней Греции. Да и сама христианская эра обязана своим именем и значением мистерии о богочеловеке, корни которого уходят в архетипический миф Озириса-Гора Древнего Египта¹⁵².

Итак, глубинные пласты подсознания человека, связанные с архетипами «коллективного бессознательного», могут проявляться (появляться на пороге сознания) в сновидениях, духовных откровениях или в различных видах творчества, связанных, естественно, с измененным состоянием сознания. В контексте нашего исследования было бы интересно проследить исторический аспект наиболее известных символов, способных дать пищу актерам в их творческом поиске и озарении: образы *камня, животного, круга*.

«Самость» как ядро личности человека, разрабатываемая К. Юнгом, часто представлялась в образе *кристалла*. Математически точная структура

¹⁵⁰ Там же. С. 93.

¹⁵¹ См.: там же. С. 96.

См.: там же. С. 76-77.

кристалла вызывает у нас интуитивное понимание того, что даже в так называемой мертвой материи действуют как бы духовно упорядочивающий принцип. Таким образом, кристалл зачастую символизирует единство противоположностей — материи и духа.

Описание в Ветхом Завете сна Иакова представляет собой типичный пример того, как тысячелетия тому назад человек мог считать, что живое божество или божественный дух пребывают в камне, тем самым превращая его в символ:

«Иаков... пошел в Харран, и пришел на одно место, и остался там ночевать, потому что зашло солнце. И взял один из камней того места, и положил себе изголовьем, и лег на том месте. И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божий восходят и нисходят по ней. И вот Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака. Землю, на которой ты лежишь, Я дам тебе и потомству твоему... И встал Иаков рано утром, и взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником, и возлил елей на верх его. И нарек имя месту тому: Вефиль» (Вефиль — «Дом Божий»; Быт. 28: 10).

В разных странах мира известны геометрические узоры из камней: в Англии каменное кольцо Стоунхеджа, Черный камень в Мекке, курганы Хакасии, Бурятии, могильные камни-«письмена» Тувы, каменные сады в Китае и Японии. Расположение камней кажется случайным, но оно строго упорядочено и воплощает утонченнейшую одухотворенность. Современные скульпторы: Ганс Ашбахер, американец Джеймс Розати и Макс Эрнст предпочитают оставлять камни обточенными самой природой, и лишь «заниматься начертанием рун нашей собственной тайны»¹⁵³.

Второй символ «Самости» дается нам в изображениях животных. Первые изображения животных датируются ледниковым периодом (60-10 тысячелетием до н. э.). Они были обнаружены в пещерах и на скалах в Испании, Франции, Скандинавии, Африке, России (петроглифы Карелии). Эти картины напоминают охотничью магию, подобную той, что и поныне практикуется охотничьими племенами в Африке. Нарисованное животное выполняет роль «двойника». Символически убивая его, охотники пытаются предвосхитить удачу, обеспечить ее в реальной охоте. Предполагается, что запечатленное в изображении событие должно произойти в реальности.

Сюжеты других наскальных рисунков, очевидно, связаны с магическими обрядами плодородия: на них животные изображены в момент совокуп-

ления. Предполагается, что жизненная сила животного и акт совокупления принесут земледельцу хороший урожай. В обрядах инициации некоторых африканских племен использовались одежды из шкуры животных и изображения животных. Король и вождь представлялись животными: львом и леопардом. С течением времени полное переодевание было заменено использованием масок животных и демонов. Художественное выражение маски нашли в классических японских театрах: Но, Кабуки, Гунзаку. При этом символическая функция их та же, что у первоначального облачения в шкуры животных.

К. Юнг отмечал, что сближение человека с маской тотемного животного доходило до полного *отождествления*. Жители восточного побережья Африки считают необрезанных мальчиков животными. Такие мальчики не обрели душу тотема, поскольку не принесли в жертву свое животное начало (крайнюю плоть). Животная сторона обычно символизирует изначально инстинктивную природу мужчины, которую в акте инициации требуется сознательно укротить. Образами животных исполнены легенды, мифы, сказания, былины почти всех народов: от отца богов — Зевса (в образах быка, орла, лебедя) и знаков Зодиака Древнего Вавилона (овен, бык, краб, лев, скорпион, рыбы...) до индийского Ганеши с телом человека и головой слона, или Вишну в образе кабана и Хануман — в образе обезьяны. Известны изображения христианских символов святых евангелистов: Луки — в образе быка, Марка — льва, Иоанна — орла, только Матфей изображался в образе человека или ангела¹⁵⁴.

Все эти изображения животных означают принадлежность человека миру природы, животных, оттеняя в нем сознательно контролируемые и управляемые (а иногда и нет) подсознательные психические процессы — инстинкты. Но без принятия животной части души человек теряет свою целостность, а значит, не может полностью самореализоваться в процессе сознательной жизни.

Третий символ «Самости» дан в образе круга.

Один индийский миф о мироздании повествует о том, что бог Брахма, стоя на огромном тысячелестковом лотосе, охватывал взглядом сразу четыре стороны света. Такой четырехсторонний обзор с круга лотоса был своего рода предварительной подготовкой, необходимым определением местоположения перед началом работы по созданию мира.

Четыре функции сознания, описанные К. Юнгом, — *мышление, осязание, интуиция и ощущение* — дают человеку возможность воспринимать

¹⁵⁴ См: там же. С. 234-236.

впечатления о мире, поступающие изнутри и извне. Круг означает гармонию всех сторон и уровней сознания человека в их сбалансированном виде¹⁵⁵.

Историческими примерами самой гармоничной формы в мире является сфера земного шара, «солнечное колесо», буддийские мандалы. Можно рассматривать как мандалу нимбы Христа и христианских святых на иконах. Всем известны ритуальные танцы многих народов мира в форме круга-хоровода, равно как и танцы-камлание шаманов Востока.

Мы рассмотрели только три известных символа, которые в скрытом виде отражают бессознательное стремление как отдельной личности, так и всех людей мира, к установлению гармонии составляющих ее структур. На самом деле внешних проявлений «коллективного бессознательного» в символах гораздо больше, и именно с ними связаны многие сюжеты, характеры, персонажи, как классических произведений литературы, драматургии, так и романов постмодернистского периода.

Приведем пример из произведения Г. Маркеса «Третье смирение»:

«И он знал, что теперь *действительно* умер... Его тело уже не сохраняло ни одного градуса тепла, мозг застыл, и снежинки проникли даже в костный мозг. Как просто оказалось привыкнуть к новой жизни, жизни мертвеца! Однажды — несмотря ни на что — он почувствует, как развалится на части его прочный каркас; и когда он захочет ощутить каждое из своих сочленений, у него уже ничего не получится. Он поймет, что у него больше нет определенной, точной формы, и сумеет смириться с тем, что потерял свое совершенное анатомическое устройство двадцатипятилетнего человека и превратился в бесформенную горсть праха, без всяких геометрических очертаний. В библейский прах смерти...»¹⁵⁶

Мастер «мистического реализма», как называют Нобелевского лауреата 1982 г. в области литературы, Г. Маркес необыкновенно поэтично оперирует символами смерти, библейского праха, геометрическим очертанием тела «живого трупа».

И только «Страх! Какое глубокое, какое значащее слово! Теперь он был охвачен страхом, *физическим*, подлинным... Они поместили его сюда, в этот ящик, который он прекрасно чувствовал всем телом: мягкий, подбитый ватой, ужасающе удобный; а призрак страха открыл ему окно в действительность: его похоронили живым!» Но точно так же, каким был для него реаль-

¹⁵⁵ Юнг К. Г. Человек и его символы. С. 237.

¹⁵⁶ Маркес Г. Г. Другая сторона смерти: Повести и рассказы. СПб.: Азбука-классик^ 2001. С. 11.

ый страх, он чувствовал «запах, который окутал его так сильно, что он даже усомнился, от него ли это пахнет»¹⁵⁷.

Мистическое переживание «мертвеца» передано настолько сильно и реалистично, включая даже «запах» разлагающегося тела, что вызывает острое чувство сострадания и неизбежного горя. В какое-то мгновение герой подумал, что это сон, и мы с радостью бы с ним согласились, но уже в следующую минуту автор подписывает безжалостный приговор: «...если бы это был сон, его последняя попытка вернуться к реальности не потерпела бы поражения. Он никогда уже не проснется»¹⁵⁸. На нескольких страницах этой короткой истории автор собрал такое количество символов (архетипов), что плотность самого текста и скрытого за ним человеческого переживания, эквивалентного многоактной трагедии, сгустилась до максимума.

Итак, изучение снов, по мнению К. Юнга, позволяет «обогащать оскудевшие возможности сознания, оно учится вновь понимать забытый язык инстинктов... Более того, символ — это естественный и спонтанно возникающий продукт. Ни один гений не брался за перо или кисть со словами: «Ну, сейчас я сотворю какой-нибудь символ». Ни один человек не может взять более или менее рациональную мысль, полученную путем логических умозаключений или направленным усилием, и придать ей «символическую» форму. Сны спонтанно порождают символы, поскольку сами «случаются», а не изобретаются. Поэтому они являются основным источником всех наших знаний о том, что входит в понятие «символичность»¹⁵⁹.

Включение «снов» в творческую лабораторию актера, таким образом, вполне объяснимо: они — прямое проникновение в глубинные слои психики, соматические (архаические) ее основы. Они образуют мост между присущими нам сознательными способами выражения мыслей и более примитивными, но и более яркими и образными формами самовыражения. Наконец, символика «языка сновидений» настолько заряжена психической энергией, что при ее умелом использовании творческие люди могут совершать прорывы к первоначальным импульсам своего поведения, а на их основе совершать поистине гигантские творческие открытия. О методике такой работы мы будем говорить подробнее в третьей главе.

Преемственность в западной психологии выражается в том, что возникающие новые тенденции и определения не ведут к отказу от старых, но органично переориентируют взгляды ученых-психологов с одних координат на другие, более эффективные и четко вписанные в контекст эпохи.

Там же. С. 13-14. Там же. С. 15-16.

Юнг К. Г. Человек и его символы. С. 46, 49.

Р. Штайнер обозначил основную тенденцию развития человека всеобщую индивидуализацию и самореализацию его в эпоху Водолея. Новая теория «самоактуализации и творчества человека» *Абрахама Маслоу*, вслед за ней идеи трансперсональной и интегральной психологии (Ст. Гроф, К. Уилбер), наоборот, возвращали к «метафизическим истокам» восточной и западной теории психологии человека, но, естественно, на другом уровне и с другим багажом знаний.

Так, А. Маслоу описывает восемь путей самоактуализации:

«1. Самоактуализация означает полное, живое, бескорыстное переживание с полным сосредоточением и погруженностью, максимальную ясность восприятия и концентрацию ума.

2. Самоактуализация — это непрерывный процесс, означающий многократные выборы. В каждый момент имеется выбор: продвижение или отступление. Либо движение к защите, либо выбор роста, и именно второе означает выбор в пользу самоактуализации.

3. Само слово „самоактуализация" подразумевает наличие „Я", которое может актуализироваться. Этот путь самоактуализации предполагает независимость в принятии решений, исходя из своей точки зрения, предоставление своему „Я" возможности для проявления.

4. Самоактуализирующийся человек немислим без принятия ответственности за свое поведение...

5. Этот путь означает веру в себя и действия согласно своим убеждениям. Это предполагает неконформизм, быть смелым, вместо того чтобы бояться.

6. Самоактуализация — это и цель, и процесс актуализации возможностей... посредством интеллектуальных занятий... упражнений, ежедневного труда над собой.

7. Высшие (пиковые) переживания — это моменты самоактуализации. „Это мгновения экстаза" — условия для более вероятного появления таких переживаний можно создать...или, наоборот, поставить себя в них. „Отказ от иллюзий, избавление от ложных представлений о себе, понимание того, для чего ты непригоден..." Переживание пиковых ситуаций не воспринимается как болезнь, хотя протекает в видимых формах болезни, скорее как минута озарения, просветления, нового постижения своего „Я".

8. Самоактуализация предполагает выявление собственных психологических защит и преодоление их. Так, одним из средств самозащиты Маслоу выдвигает „деритуализацию", снятие покровы святости с ценностей и добродетелей, более легкое к ним отношение»¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Цит. по: *Майков В., Козлов В.* Трансперсональная психология. Истоки, **истори*** современное состояние. С. 156-157.

Потребность в самоактуализации, по Маслоу, является вершиной «пирамиды потребностей», наиболее высокой в ее иерархическом ряду. К сожалению, большинство людей останавливаются на уровне поисков защищенности и хорошего к ним отношения, поглощающих всю их жизненную энергию.

В настоящий момент одним из ведущих направлений в психологии является «трансперсональная психология», идеологом которой по праву считается **Станислав Гроф** (род. 1 июля 1931 года в Праге) (или одно из ее ответвлений «интегральная психология» Кена Уилбера). Ее возникновение связано с глобальными изменениями, произошедшими не только в сферах человеческой деятельности регионального и национального масштабов, но и с поистине тектоническими сдвигами в человеческой культуре. Впервые в истории человечества стало ясно, что культура может управлять собственным развитием, направлять его, т. е. совершать *эволюцию эволюции*.

Стало более очевидным то, что В. И. Вернадский называл «ноосферой» или сферой разума («noos» — с *древнегреч.* «разум»¹⁶¹). Тело ноосферы начало формироваться как информационно-коммуникативное поле, культурная среда, цивилизованные органы, соединяющие всю жизнь Земли в нераздельное целое в так называемом Новом веке.

То, что ранее было принадлежностью Восточной ориентации в развитии человечества, а именно — стремление к самосовершенствованию, к эзотерическим духовно-философским исканиям, — и то, что было принадлежностью Западной ориентации: строительство «града земного» через социальную трансформацию на основе христианских установок, — сегодня рассматривается в единстве, с позиции антропосоциотрансформации — индивидуальной и социальной трансформаций, выступающих как грани одного процесса.

Серия научных открытий во всех областях знаний (общая теория относительности А. Эйнштейна и В. Гейзенберга в физике, системный подход в математике Б. Рассела, кибернетика и учение об управлении техническими системами в биологии и психологии В. Кэннона — «principe de night-or-flight», «диссипативные самоорганизующиеся структуры» в химии И. Пригожина, принцип системности в операционной концепции интеллекта Ж. Пиаже, теория функциональных систем П. К. Анохина, наконец, общая теория систем Л.Фон Берталанфи) заставила человека заменить свое восприятие механистической картины мира, его гомеостатической неизменности «организмическим взглядом».

Для любой системы характерны два положения:

—целое больше, чем сумма его частей,

—все части и процессы целого взаимовлияют и взаимно обуславливают друг друга (образно этот принцип можно сравнить с осколками зеркала в которых, как в целом зеркале, отражается один и тот же объект).

С этих позиций психика может рассматриваться как открытая система, находящаяся в постоянном взаимодействии с окружающей средой. Но она и самоорганизующаяся система, т. е. источник преобразований лежит в ней самой¹⁶²

Следовательно, и человек может рассматриваться как живая система, которая развивается, проходя довольно устойчивую траекторию развития до точки бифуркации, до точки кризиса, до точки непредсказуемости, где возможно много различных траекторий дальнейшего развития. С точкой бифуркации (перехода) связаны явления «скачков» как в направлении прогресса, так и в обратном — регрессии; то, что индивид переживает как «болезнь», а общество — как кризис, не более чем визуализация (материализация, если хотите) этих скачков.

С. Гроф разработал новую *картографию* психики человека, представив ее тремя областями:

1. личного и биографического бессознательного (З. Фрейд),

2. трансперсонального бессознательного (включая и более узкие представления К. Юнга об архетипах и коллективном бессознательном),

3. перинатального бессознательного (перинатальных матриц предродового и родового этапов жизни человека), являющегося мостом между личным и трансперсональным бессознательным, наполненным символизмом и конкретными переживаниями смерти и возрождения)¹⁶³.

Расширенная картография психического Грофа вбирает в себя, как мы видим, не только большинство картографии западной психологии, но и соответствует практически всем известным традиционно-восточным и религиозно-мистическим картографиям. Ее универсальность состоит в том, что независимо от того, каким путем психодуховного развития следует человек, ему неизбежно приходится решать одни и те же задачи с точки зрения овладения определенным уровнем энергии.

В «энергетической антропологии» Грофа степень осознания прямо связана с уровнем доступной *энергии* и степенью проработки *блоков* на пути ее освоения в качестве привычного уровня (курсив авторов)¹⁶⁴. В особые

моменты жизни человека, такие как сатори (просветления), экстаз, катастрофа, творчество, личность может переживать необычное сгущение мифов, историй, преданий, где все сходится в одном, где есть начало и конец всего сущего (холотропное состояние: holos — целый, trepein — двигаться к...) — **причем** вне зависимости от принадлежности этой личности к какой-то конкретной биографии, культуре, национальности.

Нам интересна эта картограмма психических уровней любого человека без исключения не только потому, что она голографична, ибо в нас содержится возможность всех знаний, и в каждом из нас присутствуют уникальные способы обретения собственной целостности, но и потому, что она напрямую связана с творческой деятельностью актера, открывающего в своем творчестве двери собственным скрытым возможностям.

То, что предлагает Гроф в качестве метода работы психотерапевта, в той или **иной** мере прослеживается в организации творческого процесса (тренинга, или репетиции, или акта представления) у актера. «Общая картина такова, что у нас всегда есть шанс разрешить любую ситуацию на уровне чистого видения, осознания, на уровне изначального целостного состояния (метод холотропного дыхания), холотропного сознания. Если это не получается, то природа милосердна, есть возможность разрешить ситуацию на уровне символическом и через символы войти в целостное состояние (воображение актера, например. — М. А.). Если и это не получается, то перед нами — мир чувств, мы в контакте с ними, оседлав энергию переживаний, можем выскочить, открыться в большое осознание, видение себя, самонаблюдение. Акт самонаблюдения — это и есть расширение происходящего, вхождение в целостное состояние (вспомним „чувственное мышление“, к которому каждый раз обращаются актеры, по Эйзенштейну, чтобы через отрицание отрицания" или „отказное движение" — регрессию напитаться энергией и произвести необходимый рывок в мир свободного творчества). Если и этого не получается, „тогда ломка, телесные боли дают нам правильные ориентиры, нас начинает крутить, мы мучаемся, страдаем, движемся, подталкиваемые эмоциями, в целостное состояние"»¹⁶⁵.

Таким образом, мы получаем не только картограмму многоуровневой системы психики актера с ее неисчерпаемым ресурсом бессознательного, но и прозреваем возможные методологические ходы для организации верного процесса подготовки актера к творчеству, включая:

- базовую энергию универсального сознания;
- самоконтроль как один из механизмов добывания этой энергии;

¹⁶⁵ Там же. С. 194-195

—условие *раслабленного*, спокойного, свободного состояния в моменты подготовки и перехода в измененные состояния сознания (ИСС);

—*дыхание* как один из ведущих способов прорыва в необычные состояния сознания (НСС).

«В расширенных состояниях сознания мы начинаем активно взаимодействовать со своим прошлым и будущим и, влияя непосредственно на свое прошлое, осознавая его, изменяя его, одновременно восстанавливаем целостность себя в настоящем. И тогда вся цепочка жизни развивается иначе, как будто мы прожили другую жизнь» (или жизнь персонажа? — М. А.)¹⁶⁶.

Остановимся коротко на некоторых из этих положений.

Базовая энергия человека в первую очередь связана с перинатальными матрицами, формирующимися в предродовом, родовом и послеродовом периодах жизни, но может проявиться только при определенных психических состояниях личности. Ст. Гроф, конечно же, оперирует терминами восточных знаний в определении базовой энергии индивидуума.

«Кундалини — это порождающая космическая энергия, по природе своей женская, которой космос обязан своим творением. В спящем виде она пребывает в основании позвоночника человека в его тонком, или энергетическом теле, которое является неким полем, пронизывающим, наполняющим и даже окружающим тело физическое»¹⁶⁷. Эта скрытая энергия может быть пробуждена медитацией, особыми упражнениями (йоги или тренинго-выми упражнениями актеров), воздействием совершенного духовного учителя (*гуру*) или какими-либо другими способами (например, психотропными веществами).

Пробужденная кундалини, называемая *шакти*, поднимается по *нади*, токам или нитям тонкого тела. Поднимаясь, она высвобождает узлы психической энергии (*чакры*), вызывая состояния *крийя*, связанные с ощущением энергии и тепла, струящихся вверх по позвоночнику и вызывающих то напряженные судороги, дрожь в теле, то скручивающие движения, то волнообразные вибрации. Мощнейшие волны со стороны ничем не побуждаемых чувств, таких как тревога, страх, печаль, радость или иступленный восторг, могут всплывать на поверхность и временами заполнять психику. Это состояние может сопровождаться видениями сияющего света или разнообразных архетипических существ и множеством внутренне воспринимаемых звуков¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Майков В., Козлов В. Трансперсональная психология. С. 200.

¹⁶⁷ Гроф Ст. Психология будущего. Уроки современных исследований сознания. 2003. С. 199.

¹⁶⁸ Там же.

Пробуждение кундалини — это выход в единое информационно-энергетическое поле, не имеющее пространственно-временных координат; человек, входя в резонанс с этим полем, может переживать как воспоминания прошлых жизней, так и проекции будущего: он может начать говорить на неизвестных языках, петь незнакомые песни из священных призывов (*мантр*), принимать йогические позы (*асаны*), сопровождая их определенными жестами (*мудрами*), вести себя и звучать подобно животным. Взаимодействие с этим полем небезопасно и требует от человека (актера) либо жесткого самоконтроля, основанного на точных знаниях механизма протекающих процессов, или умелого водительства учителя (гуру, тренера, психолога). Подобное состояние аналогично творческому вдохновению: у нас возникает ощущение, что мы одновременно все и ничто, что исчезло наше ограниченное Эго; мы переживаем состояние расширения настолько, что кажется, бытие наше превзошло вселенную; мы можем внезапно воспринять все формы пустыми, а саму пустоту — как обремененную формами.

Подключение человека (актера) к базовой энергии космоса (Кундалини) — это не метафора и не символ, это реально переживаемые человеком процессы, протекающие по открытым каналам связи, — подобно внезапно проснувшемуся вулкану, — начавшие действовать на всех уровнях его психики.

Метод холотропного дыхания разработан Кристиной и Станиславом Гроф и связан с ускоренным дыханием. Вот как объясняет механизм этого дыхания Ст. Гроф: «Многие люди полагают, что начиная чаще дышать, мы просто доставляем больше кислорода к телу и головному мозгу. На самом же деле положение оказывается гораздо более сложным. Правда, учащенное дыхание приносит больше воздуха, а стало быть, и кислорода, в легкие (гипервентиляция), а также выводит углекислый газ, вызывая сужение сосудов в некоторых частях тела... Это запускает гомеостатические механизмы, которые действуют в противоположном направлении, — почки выделяют мочу с большим содержанием щелочи, чтобы уравновесить происходящие изменения»¹⁶⁹.

Те же самые процессы происходят в коре головного мозга, «вызывая торможение функций коры головного мозга (самой молодой части мозга) и усиливая действие более древних частей мозга, делая доступными движения бессознательного»¹⁷⁰. Однако Ст. Гроф считает, что одним лишь методом холотропного дыхания нельзя вызвать все многообразие трансперсональных переживаний, поэтому соглашается с рядом ученых (О. Хаксли,

¹⁶⁹ Там же. С. 253-254.

¹⁷⁰ Там же. С. 254.

Р. Шелдрейк, Э. Ласло) в том, что «наш мозг не может быть источником этих переживаний... а, по действию, больше похож на преобразующую заслонку, защищающую нас от неизмеримо более широкого набора космических сигналов»¹⁷¹.

Тем не менее проводимое холотропное дыхание вызывает в человеке на первом этапе мышечные сокращения различной длительности, посредством чего организм расходует огромное количество прежде сдерживаемой энергии, давая на последующих этапах разрядку излишней энергии и приводя в конечном счете к состоянию устойчивого *психологического равновесия и покоя*, сравнимого с актом созерцания.

В своей книге «Космическая игра» Гроф проводит параллель между состоянием холотропного сознания человека и игрой актера: «Между ситуацией актера и нашей ролью в космической игре можно провести очень близкие параллели. Хороший актер, играя на сцене, может в значительной степени потерять контакт со своей настоящей личностью и полностью отождествиться с персонажем, в роли которого он выступает. Во время спектакля он едва ли не верит в то, что он — Отелло, Жанна д' Арк, Офелия или Сизано де Бержерак. Однако актер сохраняет сознание своей личности и полностью возвращается к ней, как только падает занавес и стихают аплодисменты зрителей... У каждого актера и актрисы есть своя глубинная, будничная личность, к которой они возвращаются, когда спектакль окончен». И делает логичное заключение: «Качественное и реалистическое исполнение двойной роли (автора и исполнителя) требует, чтобы мы оставили на время свою подлинную личность. Мы должны забыть о своем авторстве и следовать сценарию»¹⁷². Позднее мы подробнее ознакомимся с понятием «сценарий» в подготовке актера к творчеству, ибо *самоконтроль*, без которого невозможно удержать в актере эту двойственность, опирается исключительно на четко разработанную схему, композицию, рисунок, сценарии роли, на тренинг.

Одним из условий перехода человека из состояния обыденного сознания к холотропному (целостному, интегральному), по Грофу, является *расслабление* (relaxation). Для подробного освещения этой проблемы мы постараемся не ограничиваться лишь рамками холотропного дыхания С. Грофа» а рассмотрим по крайней мере два наиболее распространенных вида релаксации: медитативной и динамической.

¹⁷¹ Гроф Ст. Психология будущего. Уроки современных исследований сознания. С. 255.

¹⁷² Гроф Ст. Космическая игра. М.: Институт трансперсональной психологии, изд. К. Кравчука, 2004. С. 68-70.

Как известно, конечной целью релаксации в йоге является медитация.

Еще в 1042 г. возникли тексты мастера Атиза (Тибет), объясняющие этапы «саматхи» — «расслабления в покое», мире, и «випасаны» — «пронизывающего взгляда». Хотя сами методики расслабления практиковались значительно раньше.

Существует множество способов расслабления: через напряжение в физической работе, через искусный массаж, принятие ванн и пр. Но при всем многообразии методов, поз и установок наиболее эффективной в медитативной релаксации принято считать «Шавасану» — йогическую позу расслабления (тела), состоящую из пяти фаз. Она выполняется, как правило, два раза в сутки не более 15-19 минут.

Первая фаза подготовительная: Лежа на подстилке, руки вытянуты вдоль тела ладонями вверх, пальцы полусогнуты, носки ног разведены, голова повернута чуть-чуть в сторону (так как лежать прямо без напряжения мышц шеи она просто не может. Рот слегка приоткрыт, язык прижат к верхнему ряду зубов, как при произнесении звука «Т»). Глаза закрыты, чтобы лучше сосредоточиться.

Приняв правильную позу расслабления, надо успокоиться и попытаться ни о чем не думать. Дыхание ровное, спокойное не глубокое, ритмичное (2-3 мин.).

Вторая фаза — достижение максимального мышечного расслабления. Хотя объективно его трудно установить, но каждый в состоянии почувствовать максимальную тяжесть всех частей своего тела: сосредоточившись **вначале** на кончиках пальцев ног, затем мысль скользит вверх, сосредотачиваясь на икрах, бедрах, половых органах, в пупке, подбородке, губах, кончике носа, в точке между бровями, и, наконец, мысль погружается внутрь мозга. Затем все повторяется в обратном направлении. Все эти процессы должны естественным образом координироваться с дыханием, но эта работа требует длительной практики.

В третьей фазе осуществляются движения мысли, поддерживаемые аффирматами, словесными формулами расслабления:

— Мои руки, ноги и все тело расслабляются (7-9 раз),

— Мои ноги, руки и все тело расслабляются (7-9 раз),

— Мои ноги, руки и все тело становятся совсем-совсем тяжелыми и теплыми (11 раз),

— Я совершенно спокоен — (1 раз).

В процессе расслабления тело начинает ощущать тяжесть и тепло, но в области лба и сердца необходимо сохранять ощущение холода.

В четвертой фазе совершается попытка приведения сознания в состояние самогипноза. Это не окончательная цель упражнения, но его решающее условие. Используя собственные формулы, исключая частицу («я не боюсь»), человек сам получает возможность включить механизм самовнушения, который порой более эффективен, чем команды извне (от другого лица).

Итак, в четвертой фазе можно попытаться представить ярко и образно «голубое небо», если это сразу не удастся, можно сначала представить крону дерева, через которую просматривается голубое небо. Далее необходимо удерживать в своем воображении этот образ не менее 2-3 секунд, удлиняя временной период с каждым днем тренировки до 5 минут и более. Тело начинает ощущать состояние невесомости, оно как бы парит в воздухе. Дыхание почти приостанавливается, пульс падает. Внешне человек напоминает «труп», сознание в это момент выполняет роль «сторожа». Голубой цвет не случаен, так как он расслабляет психику, как считают йоги. Из этого состояния почти органично человек переходит в пятую фазу.

Пятая фаза — начало медитации, когда ярко вспыхнувший свет и возможные подсознательные образы начинают медленно возникать «на экране сознания».

Мы, конечно, упростили процесс протекания релаксации (физической, психической, ментальной) и совсем исключили из поля зрения протекающие «тонкие» энергетические процессы по причине сложности их описания, дабы дать простое представление о том, каким образом человек, согласно «йоговской» практике, контролируя собственное поведение: тело, дыхание, мысли, — может пробудить нескончаемые потоки жизненной энергии и снять, благодаря ей, накопившиеся блоки «негативности».

В большей мере нас интересует *динамическая релаксация*, которая своими корнями также уходит в йогические практики (тантрическая йога), но представляет интерес для современного человека (актера) любой страны мира, поскольку связана, во-первых, с волей и сознательным регулированием процессами расслабления; во-вторых, с активными проявлениями движения тела в пространстве и во времени, в-третьих, с возможностью оперировать возникающими образами, комбинировать их, структурировать и направлять на решение практических творческих задач. Здесь уже можно использовать не только положение тела, лежа на полу, но и сидя на стуле, стоя и даже в ходьбе или танце.

«Динамическое расслабление» применял в своих творческих поисках автор «Четвертого пути» и «Жизнь реальна, только когда Я есть» — **Г. И. Гурд-**

жиев (1877-1949). Работа над собой, по учению Гурджиева, является индивидуальной и опытной. Ничто не должно приниматься на веру, если оно не доказано личным опытом. На «четвертом пути» человек должен утверждаться сам, но, благодаря закону «трех» (действия трех основных космических сил: активной, пассивной, нейтральной), который в жизни может быть представлен как: активное — учителя, пассивное — ученика, нейтральное — группы, — человек может начать движение к истинным знаниям. Самонаблюдение — это практика, предложенная Гурджиевым, для нейтрального наблюдения человеком за проявлениями собственной психики, превращения в честного свидетеля и объективного наблюдателя себя.

Это, разумеется, трудно, потому что мы, как правило, отождествляемся (рефлексируем) со своими мыслями, чувствами и действиями и скорее оправдываем их, чем объективно наблюдаем и объективно изучаем¹⁷³. «Гурджиевские танцы», основанные на древних суфийских религиозных танцах, являются одной из форм «динамической релаксации» при строгом соблюдении как отдельных поз участников, так и пространственных форм целой группы. Наибольшее распространение они получили в Америке и Европе, где существуют гурджиевские центры и общества; огромное влияние труды Гурджиева оказали на работу П. Брука и Е. Гротовского.

Современная европейская система «динамической релаксации» в основном опирается на методы гипноза, используемые во французской и немецкой медицине XIX в., которые служили лечебным целям (магнетизм Ф.-А. Месмера, XVIII в. и гипноз «динамической психиатрии» Дж. Бреда, 1843 г.).

Так, *аутогенный метод Шульца* (Schultz J. H. 1884-1970) включал в себя работу на двух уровнях: низшем и высшем. На первом использовались приемы, расслабляющие тело. В позициях лежа, сидя, стоя с полусогнутыми коленями вы совершаете расслабление с применением аффирмаций, называя определенные качества, которые необходимо вызвать в расслабленном теле: «моя рука горячая», «мое сердце стучит сильно и ровно», «мой лоб холодный», «я — весь-одно целое дыхание», «мое солнечное сплетение затопляется теплом».

На втором уровне использовались приемы медитации и самогипноза (этот метод хорошо известен актерам, снимающим напряжение после репетиции или спектакля). А метод «динамической релаксации» *Р. Дюпона* уже предполагал использование движений сегментов тела, сначала **раздельно**: правой и левой его сторон, а затем в смешанном виде на основе **главных** кинестетических модулей при сочетании смены быстрых и медленных

движений. Основными принципами этого метода можно назвать следующие:

—медленное освоение метода,

—синхронизация начала и конца движений всех частей тела,

—координация жестов и дыхания,

—жест сначала представляется как образ (имагинация), а затем исполняется в реальном времени, с сохранением первоначального ощущения, которое возникало в момент представления,

—в момент совершения движения исполнитель помогает себе вербально с помощью отобранных слов и интонаций (сравните с выкриками во время боев в восточных единоборствах),

—каждое движение выполняется на основе предварительно найденного **центра тяжести** в теле, **опоры**,

—интегральные движения тела выполняются сначала в медленном темпе, затем быстром или с прогрессивным убыстрением-замедлением.

«Прогрессивная релаксация» *Р. Якобсона* строится на взаимоисключающих процессах: напряжении и расслаблении. Согласно составленной им схеме, человек проходит в целом три стадии релаксации:

—общая релаксация, то есть в положении лежа на спине (5-10 мин.) расслабиться с закрытыми глазами и установить баланс дыхания,

—базовая релаксация, поочередное напряжение мускулатуры отдельных частей тела (например, бицепсов, предплечья, кисти руки, шеи, губ и т. д.) при этом четко осознавая, какие ощущения возникают в теле в связи с этим напряжением (по 5 мин. на каждое напряжение) длится в течение 20-25 мин.,

— прогрессивная релаксация (30 мин.), возвращение в состояние покоя с непрерывным наблюдением за изменением ощущения тех частей тела, которые были напряжены, без оценки и определенных дефиниций¹⁷⁴.

На этом сеанс не заканчивается, потому что дальше эти ощущения могут быть перенесены в положение тела: сидя, при ходьбе, чтении или письме и пр.; тогда каждый практикующий «прогрессивный метод» сможет свести к минимуму напряжения частей своего тела при выполнении повседневной (или в таких видах деятельности, как спорт или театр) работы.

Существуют и другие методы релаксации, которые позволяют нам сделать определенные выводы применительно к технологии интегральных тренингов для обучения актеров в театральных школах, о чем мы будем подробнее говорить в третьей главе.

¹⁷⁴ См.: *Fondement theoriques et techniques de la relaxation. Relaxation psychomotric*-Paris, 2004. P. 36-49.*

Поскольку нас интересуют современные представления о структуре личности, то следует коротко остановиться на одной из любопытнейших систем «Психосинтеза», разработанной *Роберто Ассаджоли*. Он дает «карту внутреннего мира человека», хотя оговаривается, что более важным является ее динамический аспект:

1. низшее бессознательное,
2. среднее бессознательное,
3. высшее бессознательное или сверхсознательное,
4. поле сознания,
5. сознательное «Я»,
6. высшее «Я»,
7. коллективное бессознательное.

Расшифровывая каждый из приведенных уровней, Р. Ассаджоли систематизирует как низшие, простейшие формы психической деятельности, управляющие жизнью тела: влечения и примитивные побуждения, «комплексы», «кошмары сновидений и фантазий, неконтролируемые парапсихические процессы, мании, патологии и пр., — так и высшие: интуицию, вдохновение, творчество, «этические императивы».

Для Р. Ассаджоли важно выделить «поле сознания», непосредственно осознаваемой части личности, куда входят: непрерывный поток ощущений, мыслей, чувств, желаний и влечений. Но вместе с тем ему необходимо акцентировать внимание на сознательном «Я», являющемся центром, точкой чистого самоосознания, в которую мы всегда возвращаемся после сна или измененного состояния сознания.

Что дает право Ассаджоли предположить существование высшего «Я», которое и помогает вернуться к сознательному «Я». Это «Я» пребывает над потоком мысли и состоянием тела и не подвержено их влиянию; следовательно, личное «Я» следует рассматривать как его отражение, «проекцию» **на** поле личности. Именно высшее «Я» способно входить в контакт с коллективным бессознательным, представляющим собой одну из форм сознания (в схеме Ассаджоли 7-я позиция).

Данная концепция структуры внутреннего мира человека, с одной стороны, признает двойственность сознания (два «Я»), а с другой, предполагает, что в действительности существует одно «Я», которое проявляется (ибо **оно** скрыто и не проявляет себя непосредственно) на разных уровнях сознательности и самопостижения.

Естественно, такое положение порой удручает человека, ибо он чувствует себя «единым целым» и в то же самое время находит в себе «внутренний раскол».

Возникает вопрос, возможно ли изменить такое положение вещей и если да, то каким способом? Ассаджоли предлагает несколько этапов самосовершенствования:

1. Глубокое познание своей личности.

2. Контроль над различными ее элементами.

3. Постигание своего истинного «Я» — выявление или создание объединяющего центра (нового «центра опоры» личности, психического баланса).

4. Психосинтез: формирование или перестройка личности вокруг нового центра — «биоэнергетический синтез». На этом уровне самопостигания происходит перераспределение различных потоков энергии, «обуздание» их, конструктивное и гармоничное *управление жизненными энергетическими потоками* с помощью творческих актов, полезной работы, целенаправленной деятельности.

Кажется, что достигнуть этого не трудно, но на практике формирование нового «центра личности» иногда оборачивается психическими расстройствами, депрессиями, а в творчестве — неуверенностью, пессимизмом, «блокировкой» творческих идей и фантазий. Хорошо дереву, которое «знает», что вырастет несмотря ни на что, и это «знание» оно несет из семени. Человек же, а особенно художник, всю свою жизнь стремится «опереться» на что-то конкретное, взятое им из практики, новое, сознательно переработанное, а не данное ему изначально, хотя, может быть, он больше привязан к своему «семени», чем дерево¹⁷⁵.

Приведенные выше системы, характеризующие интегральную сущность человеческой природы, нашли конкретное воплощение в новейших методиках телесно-ориентированной терапии, интегрально-психологических практиках, психотехниках измененных состояний сознания (ИСС), нейролингвистических опытах (А. Р. Лурия), художественно-творческих, спортивных и других методов тренировки.

Наибольшее распространение в театральных школах, курсах, семинарах получили системы:

— *биоэнергетический телесный метод А. Лоуэна*, основанный на способах борьбы с «защитным панцирем» человека с помощью методов «заземления» — работы нижней части туловища и ног; «напряжения» — придания **еще** большего физического напряжения тем частям тела, которые изначально были заблокированы; «вибрации» — достижения такой стадии напряже-

¹⁷⁵ См.: Ассаджоли Р. Психосинтез. Ч. 1. Гл. 1. Динамическая психология и психосинтез / Пер. В. Дьяченко. Киев, 2007.

ния, когда тело начинает дрожать; «расслабления» — когда одни части тела напряжены, а другие расслаблены, — в итоге ведущих к новой энергетической подзарядке человека;

— *структурная интеграция Иды Рольф* — система, стремящаяся вернуть телу положение и правильные линии посредством глубоких, часто болезненных, вытягиваний мускульных фасций с помощью физического воздействия инструктора. Мануальное воздействие на фасции — связующую ткань, поддерживающую и связывающую мускулы и скелетную систему, — помогает восстановлению равновесия и гибкости, содействует глубоким эмоциональным разрядам, самоосознаванию определенных позиций тела и снятию блоков.

— система «работы с телом» Э. Гинтлера и Ш. Селвера, позволяющая снимать противоречия между интеллектуальными процессами, происходящими в человеке, и его чувственным опытом. Это достигается с помощью физического контакта — открытого, сенситивного соприкосновения (даже через одежду) с телом другого человека в «диалоге руками», «контакте спинами», «прогулках вслепую», «падения в круге», «танце».

- *методы Фредерика М. Александера (1869-1955) и М. Фельденкрайза 1904-1984).*

Ф. М. Александер, австралийский актер, переехавший в Лондон в 1904 г., а затем в 1940-м — в Америку, на собственном опыте почувствовал, что такое иметь зажатое тело и плохую осанку. Борьба за восстановление голоса привела его к разработке собственного метода постановки корпуса, дыхания и голоса, который был описан в четырех книгах, одна из которых называлась «The use of the self» (1932).

По мнению Александера, человек в своей жизни переживает множество стрессов, которые ведут к сохранению напряжения мышц и после пережитой ситуации (остаточное напряжение). Со временем подобное излишнее реагирование становится привычным, а еще через некоторое время в дисгармоничное состояние включаются не только мышцы, но и кости, суставы, деформируется скелет в результате нагрузки от постоянных мышечных напряжений.

Метод Александера основывается на том, что человек может *сознательно* скорректировать привычную осанку и выработанную годами манеру двигаться (не этим ли занимается актер с первых дней обучения и до конца своей творческой карьеры?!).

Ф. М. Александер предлагал скорректировать свой образ действия путем длительных тренировок, сопоставляя обратную связь от расслабленных мышц с существующим в данный момент напряжением мышц. Трудности

возникают оттого, что необходимо изменить старые привычки тела, чувствования, ума, что сложнее, чем выработка новых. Речь идет об изменении способа исполнения действия, всей динамики поведения, как если бы тело век рождался заново. Он писал: «Вопрос не в правильной позе, а в правильной координации (т. е. задействованных мускульных механизмов). Более того, кто овладел искусством правильной координации, может произвести перегруппировку своего тела для принятия почти любой позы, путем адекватного управления и правильных движений дыхательного аппарата»¹⁷⁶.

Метод Александра основан на двух фундаментальных принципах — принципе *торможения* и принципе *директивы*.

Торможение — это ограничение непосредственной реакции на событие (тормозить не только реакцию перед началом привычного действия, но и во время совершения действия). Не напоминает ли нам это знаменитые «отказ» и «тормоз» Вс. Э. Мейерхольда, а также работу с «экстраобыденным» уровнем движений Э. Барбы?

Директива — это команда сознания, направляемая мозгом к механизмам, управляющим телом. Например, такие директивы, которые человек может дать самому себе: расслабить шею настолько, чтобы голова сместилась вперед и вверх, чтобы тело могло вытянуться и приобрести иной объем. При этом не нужно смешивать мысли о действии и разрешение на исполнение его, надо заменять слово «можно» на слово «думайте о...» и просто делать. Формулы для определенных групп мышц произносятся про себя в состоянии расслабления, а любая рефлекторная попытка произвести соответственно команде движение сознательно тормозится¹⁷⁷.

Обучение методу Александра состоит из двух этапов:

1. определение и устранение избыточной мышечной напряженности, которая бессознательно сохраняется в организме;
2. нахождение различных более легких и эффективных способов движения, снижающих износ и разрушение структур тела и внутренних органов.

Приведем пример одного из занятий по методу Александра.

Начать в положении лежа на твердой кушетке с твердой подкладкой. Методист мягкими прикосновениями рук исследует строение тела, группы мышц и костей, при этом просит исполнителя не реагировать на прикосновения, не оказывать сопротивления, не помогать..., методист сам указывает, где и как нужно расслабить часть тела. Исполнитель повторяет только задан-

¹⁷⁶ См.: Телесно-ориентированная терапия. Классические и современные направления: Хрестоматия / Авт. и сост. Л. С. Сергеева. СПб., 2000. С. 148.

¹⁷⁷ Там же. С. 149-151.

ные формулы: «Шея свободна, голову — вперед и вверх». А когда методист выполняет это действие, то исполнитель «тормозит» самоисполнение, позволяя методисту самому совершить движение в нужном направлении. Затем методист дает команду: «Втянуть и расширить спину» и соответствующими прикосновениями старается вызвать удлинение и расширение мышц спины, следя за тем, чтобы позвоночник чрезмерно не прогнулся в середине. Если при этом мышцы шеи напрягутся, то исполнитель должен вернуться к формуле «Шея свободна...». Так, повторяя движения и добавляя к ним новые формулы, исполнитель и методист осуществляют расслабление всех частей тела: сгибание-разгибание коленей, локтей, стоп. Следующий этап выполняется в положении стоя, при этом исполнитель не старается вытянуть тело вверх, а лишь повторяет формулы и позволяет методисту откорректировать осанку. Произнесение про себя — это «пробное действие», которое нужно выполнять в ответ на раздражения, поступающие извне.

Заключительный этап занятий связан с дыханием, которое должно органично протекать через раскрепощенные мышцы, дыхательные каналы и органы дыхания. Следовательно, на последнем этапе создается гармония движений тела и дыхания, возвращая человеку свободу от приобретенных в течение жизни излишних напряжений, уверенность в себе, индивидуальную энергию.

Александр говорил: «Если вы перестаете делать неправильные вещи, то правильные произойдут сами собой»¹⁷⁸.

Становится понятным, почему метод Ф. М. Александра нашел такое широкое распространение в театральных кругах, а в некоторых театральных школах преподается как отдельный предмет. Этот метод становится полезным инструментом не только в борьбе с индивидуальными зажимами (физического и психического свойства), в установлении правильной осанки — прямостояния, прямохождения, координации «голова-шея-спина», но представляет собой полезный инструмент для самоосознания и саморазвития, иными словами — для творческой самоактуализации.

М. Фельденкрайз в своем методе пошел дальше «образа действия» Ф. Александра, придав большую значимость соотношению телесного и духовного в человеке.

Моше Фельденкрайз родился в России, спустя некоторое время переехал в Палестину, получил докторскую степень по физике во Франции,

интересовался футболом, восточными единоборствами и основал в Европе школу дзюдо, разработав собственную систему. Как и Александер, он пережил «трагедию» своего тела: сначала во время футбольного матча повреди колено, а затем в годы войны, служа на английской подводной лодке, перенес резкое обострение заболевания суставов колена. Он начал экспериментировать над собой, используя идеомоторные реакции, и уже в 1949 г. в книге «Body and Mature Behavior» сформулировал *теорию образа действия* (имагинации).

М. Фельденкрайз утверждал, что организм человека действует как единое целое, и мышечная система, стопроцентный контроль над которой невозможен, играет существенную роль в движениях человека. По мнению Фельденкрайза, мы осознаем лишь свои мотивы и результаты действия, а сам процесс совершается автоматически: «...дать себе приказ встать, и предоставить его исполнение специальной организации в себе, которая выполнит действие «как обычно»¹⁷⁹. Таким образом, в процессе деятельности мы совершаем много лишних, случайных движений, которые препятствуют «целевому действию»; в результате мы выполняем некоторое действие и противоположное ему в одно и то же время. Фельденкрайз представляет себе деятельность человека обусловленной двумя образами: себя и своих действий.

«Образ себя» состоит из четырех составляющих: движение, ощущение, чувствование и мышление, это динамическая структура и соответственно стремится к саморазвитию и взаимообусловленности составляющих ее частей.

«Образ действия» лишь частично осознаваем, а чтобы осознать его в целом, необходимо сконцентрировать свое внимание на одной из частей тела и контролировать мышечную деятельность на всем протяжении выполнения действия.

При этом Фельденкрайз отдает предпочтение «физическому строению и способности к движению», считая их более важными «для образа себя»¹⁸⁰.

Работа М. Фельденкрайза направлена на восстановление связей между двигательными участками коры головного мозга и мускулами, которые сокращены или испорчены привычками, напряжениями и другими негативными влияниями.

Цель состоит в том, чтобы сформировать в человеке способность двигаться с *минимумом* усилий и *максимумом* эффективности не посредством увеличения мускульной нагрузки, а посредством осознания того, *как* тело

¹⁷⁹ Телесно-ориентированная терапия. Классические и современные направления. С. 177-178.

¹⁸⁰ Там же. С. 180.

работает и двигается. Интерес к йоге, учению З. Фрейда, Г. Гурджиева позволил Фельденкрайзу подойти к решению той же проблемы, что решал и Александер, но с другой стороны. Он предлагал изменить поведение человека путем преобразования образа действия, обучая его более совершенному управлению движениями посредством совершенствования его чувствительности.

В книге «Понимание при делании» (*Feldenkrais M. Awareness through movement. New York, 1972*) читаем: «Чтобы изменить образ действия, нужно изменить образ себя, который мы несем в себе. Это включает изменение динамики реакций, а не просто замену одного действия другим. Человек должен знать, что он бодрствует, а не спит; он должен ощущать свое физическое положение относительно поля тяготения, стремиться придать большую гибкость и послушность антигравитационным мускулам, удерживающим тело в вертикальном положении» (перевод М. Папуша)¹⁸¹.

«С чего и как начать» — так озаглавлен раздел практической работы по методу совершенствования человека Фельденкрайза; и как продолжение: «Обычно различают два состояния бытия: бодрствование и сон. Мы будем говорить о третьем состоянии — *осознавании*». В качестве первого шага предлагается «*движение — основа осознания*»¹⁸². Большая часть того, что происходит внутри нас, скрыта от нас, не осознаваема, пока не достигнет мышц. Именно мышцы лица, сердца, дыхательного аппарата, организуясь в паттерны, сигнализируют о возникших ощущениях или чувствах: страха, возбуждения, смеха, печали и т. д.

«...Иными словами, мы узнаем стимул для действия или причину реакции, когда в достаточной мере сознаем организацию мышц, подготовившихся к определенному действию»¹⁸³.

Вся система организуется таким образом, что мышцы готовы как выполнять действие, так и воздержаться от его выполнения. Конечно, мы не можем осуществлять одновременно некоторое действие и другое, ему противоположное. Но в каждый данный момент нашего существования система обладает интеграцией (ощущений, чувств, мыслей), и тело выражает ее в этот момент с помощью динамической позы или движения.

Вот один из примеров упражнений Фельденкрайза на осознание действия мышц (напряжения, сокращения, растяжения) и преодоление мышечных зажимов.

¹⁸¹ Цит. по: Телесно-ориентированная терапия. Классические и современные направления. С. 192-194.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Там же. С. 216.

«Урок 8: Совершенствование образа себя...

Сядьте на пол, колени наружу, ступни внешними краями на полу впереди. Положите правую руку под левую пятку, чтобы пятка лежала на ладони... Большой палец держите вместе с остальными, охватывая пятку. Теперь возьмите пальцы правой ноги левой рукой, просунув большой палец руки между большим пальцем ноги и соседним пальцем, сожмите руку так, что малые пальцы ноги были охвачены пальцами левой руки. Поднимите правую ногу с помощью обеих рук и в то же время отодвиньте ее от тела. Затем потяните ее к голове, хорошо закругленным движением, затем опустите в исходное положение. Повторите, поднимая ногу во время выдоха. Продолжайте поднимать ногу, но без напряжения, без излишнего усилия и старания. Просто повторяйте движение, делая его каждый раз все более легким и плавным, непрерывным и удобным. Повторите движение около 20-ти раз, затем лягте на пол, отдохните»¹⁸⁴. Затем повторить то же упражнение, но в левую сторону.

Во время отдыха следует рассмотреть изменения, произошедшие за время действия своим внутренним наблюдателем. При поступательном развитии этого упражнения можно на определенном этапе попытаться поставить ступню на макушку головы без лишних усилий. Если же это пока не удастся, можно мысленно шаг за шагом совершать это движение, включая *идеомоторный механизм*, который впоследствии поможет перевести мысленный образ в движение. И каждый раз проверять на практике, происходят ли реальные физические изменения в теле (а вместе с ними и изменения в ощущениях, мыслях).

При каждом повторе необходимо заново осознавать движение, а не выполнять его механически, поскольку эффект эволюции возможен лишь при наличии осознанного выполнения упражнения. Можно перечитывать фразу сотни раз и не понимать ее смысла, если внимание в этот момент отсутствует.

Метод Фельденкрайза предполагает развитие: от простого к сложному но, как показывает опыт, независимо от того, на каком уровне подготовки находится ученик, необходимо сохранять принцип интеграции — объединения всех четырех составляющих — движения, ощущения, чувствования, мысли.

Работе с телом как отправной точке реформирования всей структуры человека последнее время уделяется особое внимание, хотя эта идея не нова.

¹⁸⁴ Телесно-ориентированная терапия. Классические и современные направления' С. 232.

Чтобы четче обозначить наши приоритеты, остановимся еще на двух методах телесно-ориентированной терапии, нашедшей применение в западных системах обучения актеров: *методе структурной интеграции Иды Рольфинг* (1896-1979) и *методе связанного дыхания*.

Автор первого метода Ида Рольфинг, будучи доктором и работая на стыке таких областей знания, как медицина, биохимия, йога, гомеопатия, хиропрактика, опиралась на культурологические феномены в оценке структуры тела и характера его изменения. Она считала, что нормально функционирующее тело человека в вертикальном положении остается прямым при минимальном расходе энергии.

Рассмотрим выделенные нами аспекты принципов метода «рольфинга».

«Структурная интеграция имеет в основе монистический подход, согласно которому человек может существовать как энергетическое поле внутри окружающего более мощного энергетического поля — гравитационного поля земли»¹⁸⁵.

И. Рольфинг считала, что если выровнять систему (части тела человека: голову, грудь, таз, ноги) так, чтобы центр тяжести каждого сегмента был фактически выше или ниже по сравнению с центром тяжести соседнего сегмента (мы называем это построение пирамидой — см. третью главу данного исследования), то эти сегменты объединяются, создают максимальную энергетическую организацию; минимальную энтропийную тенденцию к дезорганизации... «Такое выравнивание системы определяет единство между **полем** индивидуума и полем земли, что позволяет полю тяготения усиливать энергетическое поле индивидуума»¹⁸⁶.

Для удержания тела в вертикальном положении вес поддерживается с помощью миофасций, развившихся из эмбриональной мезодермы. Основное качество фасции — ее способность к упругости. При физическом или эмоциональном напряжении фасция сокращается (причем **неравномерно**: одни фасции сокращаются интенсивнее, другие — медленнее) и создает «уплотнение», что, начиная с этого момента, становится препятствием свободному движению.

Поскольку нарушение фасции не может локализоваться только в одной области, а иррадирует и в другие отделы, то наблюдается рассогласование целостной структуры миофасций, что автоматически сказывается на

Rolf. Structural integration: counterpart of psychological integration / Ed. by P. Olsen. Emotional flooding. New York: Human Sciences Press, 1976. См.: Телесно-ориентированная терапия. Классические и современные направления. СПб., 2000.

¹⁸⁶ Там же. С. 247-248.

снижении энергетического уровня тела. Чтобы восстановить органический процесс функционирования всех сегментов тела, необходимо осуществить высвобождение фасциальных тканей, «соединить» мягкие ткани, прилегающие к костной системе (связок, сухожилий, мышц, кожи). Когда фасция свободно скользит по соседней, намного меньше энергии требуется со стороны тела, чтобы произвести то или иное движение.

Как и Александер, Ида Рольфинг утверждала, что только правильное положение позвоночника тела человека создает условия эффективного функционирования, энергетически сбалансированного движения всех сегментов тела. Она писала: «Мы утверждаем, что позвоночник может быть правильно сбалансирован только тогда, когда он базируется на сбалансированном положении таза. В случае использования телом поля тяготения для усиления собственной энергии таз в его исходном положении должен находиться в равновесии. В дополнение к горизонтальным движениям, он должен быть способен к свободному вращательному перемещению вокруг головки бедренной кости. Так как нога должна обязательно опираться на землю, таз может быть горизонтальным только в том случае, если имеется свободное самопроизвольное регулирование в бедре, колене и голеностопном суставе. При ходьбе колени таких ног описывают прямую линию вперед и назад. В основе прямолинейного движения лежит шарнирное действие голеностопного сустава. Колени и голеностопный сустав имеют свободу движения только в том случае, если размещение связок и сухожилий, определяющих их совместную функцию, согласованно»¹⁸⁷.

Не напоминает ли нам такое поведение тела об известных примерах К. С. Станиславского относительно скользящего шага, как «на лыжах или коньках», или В. Мейерхольда, отрабатывающего движение ног как на «рессорах», или «лисьего шага» в классическом японском театре Но, или знаменитое упражнение Е. Гротовского, основанное на ритуальном гайтянском танце (с мельчайшими вибрациями тазобедренных суставов и мышц ягодиц)? Такие движения позволяют телу использовать поле гравитации окружающей среды, расширять за счет этого его собственную энергию, влиять практически на деятельность всех жизненно-важных структур, включая психические, ментальные, витальные процессы (дыхание, энергообмен и т. д.).

Метод Леонарда Орра, заключающийся в сознательном овладении свободным (связным) дыханием и названный «ребёфинг-метод» (Rebirthing Breathwork), был разработан американским психотерапевтом в 60-е гг.

¹⁸⁷ Телесно-ориентированная терапия. Классические и современные направления-С. 252.

Автор дает ему два основных определения:

1. «Ребёфинг как интуитивное энергетическое дыхание или осознанное энергетическое дыхание является способностью живых существ вдыхать Энергию так же легко, как и воздух. Каждый вдох стимулирует релаксацию. Это — возможность слияния вдоха и выдоха в плавном, мягком ритме с интуитивным осознанием Божественной Энергии в нашем теле.

2. Ребёфинг также означает распутывать цикл смерти — рождения и включать тело-ум в осознанную жизнь в Вечном Духе...»¹⁸⁸

Истоки ребёфинга лежат в древних цивилизациях (в частности индийской и китайской), когда были разработаны методы контроля дыхания, постепенного изменения эмоционального фона и состояний сознания.

Согласно индийским трактатам «Жизненная энергия», находящаяся в области пупка, называется «Праной», которая входит и выходит при физическом дыхании. В переводе с санскрита «Прана» — жизненная энергия тела, «яма» — контроль, вместе слово означает метод контроля дыхания и представляет одну из восьми ступеней древней науки йоги.

Ребёфинг унаследовал тот же принцип глубокого дыхания, что и в индийской «пранаяме»: «Секрет дыхательных упражнений состоит в последовательном соединении вдоха с выдохом в естественном, ненапряженном ритме». Как метод, дыхание-ребёфинг преследует лечебные (на первом этапе) и духовно-практические цели (на последующих); предполагается, что освоивший этот метод с помощью учителя — Ребёфера человек в дальнейшем будет использовать «интуитивное дыхание» в течение всей жизни. Лабораторные исследования показали, что, когда человек дышит более мягко и глубоко, чем обычно, могут возникать симптомы гипервентиляции (как, например, в дыхательной системе Грофа). Это связано с тем, что любая форма дыхания инициирует релаксацию на всех уровнях, включая эмоциональный, который не замедлит отреагировать — вырваться наружу, отчего на физическом плане может возникнуть спазматический эффект.

Он не связан с ритмом дыхания как таковым, а скорее сигнализирует о накопленных жизненных напряжениях, отрицательных эмоциях.

Важным моментом при ребёфинге является звуковое воздействие на сознание, так как, концентрируясь на дыхании, мы слышим то, на что в обычной жизни не обращаем внимания, а именно звуки, которые мы издаем во время дыхания.

Следуя опыту индийской йоги — «пранаяма», выпускаемый из легких воздух образует звук «хам» (от «ахам» — «Я»), а вдыхаемый воздух образует

¹⁸⁸ *Опра Л.* Что такое Ребёфинг / Пер. Е. О. Макуриной // www.ezoterik.info/rebirthing/library/ctr.htm

звук «са» (от «сах» — «Он»). Два звука вместе образуют санскритское слово «хамса» — лебедь, что является синонимом понятия «Высший Дух». В индийской мифологии лебедь — птица, способная отделить молоко от воды что обычно сделать невозможно. Такая исключительная способность лебеда сделала его символом различения (вивеки) между тем, что реально (Дух) и тем, что преходяще (мир названий и форм).

Звук «хам» символизирует мужской созидательный принцип сознания а звук «сах» — женский созидательный принцип энергии. Если слово «хамса» произносить наоборот, оно звучит на санскрите «со-хам», как знаменитое утверждение Упанишад, подчеркивающее сходство индивидуальных двух звуков души и Высшего Духа.

На практическом уровне звук «со-хам», образующийся при вдохе и выдохе, может использоваться как средство развивающегося сознания. Все, что нужно, по мнению веданты (древнего знания), — это постоянно осознавать эти два звука, даже в измененных состояниях сознания, которые, преодолевая трехмерность, переводят сознание человека в четвертое состояние сознания, называемое «турия», или конечного состояния озарения (его часто называют творческим состоянием).

На практике ребефинг состоит из трех элементов (фаз) дыхания:

1. *вдоха*, элемента развития и уравнивания «дхаты» (дхата — составная часть тела, одна из семи по Аюрведе);

2. *выдоха*, элемента, ведущего к расслаблению и избавлению от грехов;

3. *задержки* — элемента, обеспечивающего равновесие потоков «праны», являющейся источником увеличения силы и энергичности.

Зная, насколько опасны самостоятельные опыты в работе с дыханием, мы оставляем за рамками описания практику Ребеферов, которые, прежде чем приступить к самостоятельным опытам, должны непременно пройти от 50 до 300 сеансов ребефинг-метода под руководством мастера.

Постараемся обобщить сказанное:

— все методы телесно-ориентированной терапии, психотехники и саморегуляции опираются на телесный опыт человека как необходимую составляющую его существования, как условие сохранения его полноты и цельности;

— все методы, ставящие перед собой задачи воздействия на личность с целью ее совершенствования, в наше время используют монистический взгляд на мир, общество, человека или так называемую *голографическую модель вселенной*¹⁸⁹, сводя их к общему интегральному принципу;

—наиболее прогрессивные современные психотехники, несмотря на строго научный подход в обосновании принципов, форм, этапов, средств их реализации, опираются на опыт древних духовных практик, становятся носителями западно-восточных идей как в науке, обществе и культуре, так и в творческой жизни людей;

—все методы позволяют расширить область их применения как в лечебно-восстановительных, так и в антрополого-исследовательских целях, **как** в области воспитания и гармоничного развития человека, так и в целях самопознания и самоактуализации (по Маслоу) творческих потенциалов личности;

—накопленный практический опыт современных психотехник и психотехнологий все активнее внедряется в образовательные системы, составляя **базу** для сознательного подхода в обучении тем или иным наукам, искусствам, ремеслам.

Актер - одна из составляющих знаковой системы театра (семиотики)

Современные теории семиотики театра настолько разнообразны и противоречивы, что установить единый взгляд как на знаковые функции театра, так и на единицы измерения элементов творчества актера в нем не всегда удается. Тем не менее анализ некоторых подходов позволит нам сформулировать наиболее эффективные корреляты творчества актера, а значит, и те ведущие принципы, которыми следует руководствоваться, когда речь идет об образовательных системах в России и Европе.

Рассмотрим некоторые аспекты театральной семиотики: *исторический, семиотический, художественно-практический*.

Исторические предпосылки исследования пространства Евразийского театра, связанные со стремлением ведущих деятелей мирового театра выработать конструктивную позицию в отношении перспектив как самого театра, так и его составляющих: актера, драматургии, театральной архитектуры в эпоху индустриального общества, — возникли в начале XX в.

Конгресс театральных деятелей мира 1935 г. в Риме, о котором подробно пишет в своей книге «Бумажное каное» Э. Барба, заявил, например, о приоритете театральной архитектуры над всеми другими компонентами театра: драматургии и искусства актера. Г. Крэг резко раскритиковал такой подход к театру в целом и к исполнительскому искусству в частности. Он выступил

в пользу иной архитектуры театра — «архитектуры тела» актера, которая является единственным и неоспоримым ядром «театральной индустрии»

С большим успехом в начале XX в. стала реализовываться идея *Подц Клоделя* о поиске новых форм драматической экспрессии (идеи мимодрамы и балетного сценария). Более того, Клодель, будучи известным французским драматургом, пришел к мысли о расширении драмы, драматического искусства с помощью других видов искусств: введения элементов кинофильмов, музыкального построения драмы, использования элементов танца, пантомимы, оратории. Эта идея полифонического театра была успешно реализована Жаном Луи Барро в спектакле «Атласный башмачок» в 1943 г.

С еще более прогрессивными идеями в тот же период выступил другой француз — *А. Арто* («Театр и его двойник». СПб.; М., 2000), который, отрицая театр описательный, повествующий о психологии человека, провозгласил возврат актера к «магическому воздействию на зрителя. Зрителя нужно втянуть в действие, потрясти его»¹⁹⁰. Поэтому театр должен стать, по его мнению, «не отражением написанного текста, не как физический образ того, что выражено в словах, а как огненная проекция всего того, что можно извлечь из жеста, слова, звука, музыки и их взаимосвязей»¹⁹¹.

Субъективный взгляд на драматический процесс устанавливает *Томас С. Элиот* и его школа, считающие, что на смену реалистическому анализу действительности с его причинно-следственным пониманием событийной цепи драматического произведения должен прийти стихотворный язык как средство воплощения «таинственной реальности», отражения смены «интуитивных состояний» героя.

В его концепции особую роль приобретает проблема канвы. «Таинственная реальность», по его мнению, создает особое семантическое поле, раскрывающее символический смысл, а значит, может строиться не на принципе развития и причинности, а на принципах аналогии и контрастов, создающих некий рисунок — «канву». Для английского критика «вездесущая и таинственная реальность» есть «автономная реальность», чуждая законам объективной действительности (какими всегда являлись завязка, развитие действия и развязка в драматургии). Наряду с признанием «трех голосов поэта: голоса поэта, говорящего без адреса (к себе или ни к кому), адресованного определенной аудитории, голоса поэта, которым говорят его герои»,-

¹⁹⁰ Цит. по: *Поляков М.* Театр и его знаковая система // Теория театра. М.: Независимая Академия эстетики и свободных искусств, 2001. С. 64.

¹⁹¹ Там же.

Т. С. Элиот выдвигает на особое место в драматическом действии хор, как «мегафон самого автора, хор, подчиненный миру изображенных героев»¹⁹².

Мы сознательно опускаем анализ русской теории театра относительно проблемы драматургии, возникшей в начале XX в. (в связи с драматургией символистов, футуристов и пр.), поскольку считаем, что этот материал хорошо освещен в русском театроведении. По мнению известных европейских драматургов символического и экзистенциального направлений в театре: П. Клоделя, Б. Брехта, Ж. Ануйя, Ф. Дюрренматта, М. Фриша, — подлинный театр должен отвечать требованиям выражения целостности человеческой личности (*totalite, l'unite*), которая определяется, прежде всего, имманентностью внутреннего существования человека. Предельно структурированной формой этого почти неуловимого существования может быть не что иное, как *текст*. Причем под текстом понимаются не только слова и диалоги в драматургии, а все элементы, составляющие театральное зрелище.

Одним из достоинств французского эстетика *Этьена Сурио* («200 000 драматических ситуаций» — 1950 г.) является то, что он попытался рассмотреть театр с семиотической точки зрения, как феномен, создающий «третью реальность», в которой мы встречаемся не только со словесным рядом, но с метасловесным выражением идеи.

Каковы же основные тенденции в развитии театральной семиотики, отражающие изменения в театральном процессе нашего времени в целом и актерском искусстве в частности?

В трудах Э. Сурио были сформулированы принципы «алгебры театра», из которых можно выделить два основных: «фигуры» (драматические персонажи) и «ситуации». Идея хоть и не нова (вспомнить такие функциональные понятия Аристотеля, как катарсис, этос, дианоя), но подход к ней весьма оригинален. Драматическую ситуацию он определяет как «форму **напряжения**, свойственную данному сценическому моменту, связанному с **отношениями** между людьми и целым микрокосмом»¹⁹³. Драматическая ситуация снимает вопрос об обязательности драматического движения от завязки к развязке. По Сурио, в экспозиции, в одном и том же событии, может быть заключено множество фабульных версий. Одно и то же событие может быть основой мелодраматической, фарсовой, лирико-рефлексивной, иронической, фабульной версии. Так, экспозиция в «Бедной невесте» А. Островского занимает целый акт, а в пьесе Ж. Ануйя «Подвал» — находится в конце,

¹⁹² Там же. С. 66-67.

¹⁹³ Там же. С. 71.

в пьесах же Ибсена экспозиционная информация может тянуться на протяжении всей пьесы¹⁹⁴.

Семиотические представления о драме и театре стали складываться в конце 30-х гг. XX столетия и связаны с именами теоретиков Пражского лингвистического кружка: Оттокаром Зихом, Яном Мукаржовским, П. Г. Богатыревым. Последний впервые применил структурный метод к этнографии и театру. Он писал, что под *знаком* мы можем понимать «собственно знак, символ, сигнал»¹⁹⁵.

Еще *Ролан Барт* — один из основателей европейской лингвистики — признавал, что язык в лингвистическом значении — материал литературы, тогда как «звучащий язык принадлежит к материалам театрального искусства»¹⁹⁶. Р. Барт писал: «Что такое театр? Род кибернетической машины... В определенные моменты спектакля мы получаем одновременно шесть или семь сообщений (сигналов)... Некоторые из этих сообщений устойчивы (как, например, декорации), тогда как другие — мгновенны (слова, жесты). Таким образом, мы имеем дело с подлинной информационной полифонией. Это и есть театральность: плотность и насыщенность знаков — по сравнению с однолинейностью литературы...»¹⁹⁷

Однако следует оговориться, что основное лингвистическое понятие языка в приложении к «языку театра» несет совершенно иную нагрузку.

Наряду с Пражской школой лингвистики, занимающейся проблемами теории театра, в последние годы получили значительное развитие французская (А. Юберсфельд), польская (Т. Ковзан, З. Осинский) и итальянская (Э. Маркони и А. Роветта).

В книге «Театр как общая модель языка» Маркони и Роветта выдвигают в качестве основной идею *письменного текста*, который должен быть *произнесен*. По их мнению, устная речь создает безграничные возможности модификации письменного текста при переходе из пространства письменной речи к перспективам сценической речи и сценического действия.

Они признают, что знаковые системы пьесы и спектакля различны: спектакль имеет аудиовизуальный характер, а текст пьесы организован согласно тем же принципам, что и любой другой текст. Сценический текст, организованный в структуру: «текст — исполнитель — публика», — пред-

¹⁴ Поляков М. Я. Театр и его знаковая система. С. 72.

¹⁵ См.: Богатырев П. Г. Знаки в театральном искусстве // Ученые записки ТГУ. Труды по знаковым системам. Т. VII. Тарту, 1975. Вып. 365; впервые опубликована на чешском языке в 1938.

¹⁶ Поляков М. Я. Театр и его знаковая система. С. 75. ¹⁷ Barthes R. Essais critiques. Paris, 1964. P. 258.

ставляет собой одновременно закрытую, цельную структуру и нечто открытое, незавершенное — предмет для дальнейшей интерпретации. Даже если речь идет об инсценировке, не зафиксированном в письменной форме тексте, мы наблюдаем в пространственно-временном континууме воплощение мыслей и чувств человека, порождающего текст. Итальянские лингвисты считают:

«— текст, понимаемый как лингвистическая сущность, представляет некий аналог действительности;

— театральный текст воспринимается не как самодостаточная сущность, а как нечто предназначенное для реализации в спектакле;

— театральный текст по самой своей природе обладает некоторыми пробелами, которые заполняются в процессе создания спектакля, причем каждый спектакль заполняет эти пробелы по-своему;

— при всех исследованиях театра и столкновениях с ним текст пьесы является первичным элементом, предвещающим все остальное»¹⁹⁸.

Поскольку спектакль и драма рассматриваются как специфические сообщения, они включены в процесс коммуникации, в котором особую роль играют отношения между сценой и зрительным залом. Все это вносит в восприятие и толкование театрального коммуниката особый «эффект со-присутствия», «со-участия», «со-свидетельствования».

Таким образом, спектакль является многоуровневой и многофункциональной семиотической системой, где наряду с информационными знаками (авторский и актерско-режиссерский текст) существуют *аудио-визуальные* знаки (музыка, звуки, интонации живой речи, декорации, свет и т. д.); а также *коммуникативные* сигналы (актер — зритель) и *пространственно-временные* знаки-символы.

Причем последние, по мнению французской исследовательницы театральной семиотики А. Юберсфельд, являются динамическими структурами, поскольку авторский текст должен найти свой пространственно-временной эквивалент в живой материи спектакля (жесте, движении, интонации голоса, ритме и т. д., характеризующихся индивидуальностью актера), не поддающейся точному измерению.

Театр как искусство настоящего дня является одновременно и литературным продуктом, и конкретным представлением, нечто одновременно вечное и моментальное, которое невозможно повторить; единственно неизменным остается текст, или сценарий, или композиция, или схема, или рисунок — формы, которые возникли в последнее время в театральной практике.

Можно представить театральный текст как слоеный пирог: на драматургический текст наслаивается текст режиссера/хореографа, читаемый в их мизансценах (часто письменно зафиксированный), на него наслаивается текст сценографа — художника (по костюмам) — гримера, на него — текст осветителя, на него — текст звукооператора, далее — текст актерского исполнения с многочисленными способами, приемами, сигналами сценического выражения, «личинами» персонажа и, наконец, — зрительский текст, выраженный в столь необычной форме реагирования: от напряженного молчания вздохов, всхлипов до бурных оваций и криков.

Итак, за единицу измерения в семиотической системе театра принимается многоуровневая структура *текста* в самом широком его понимании. Однако творчество актера связано не только с актами сценического поведения, но и с актами непосредственного воспроизведения драматического текста, т. е. своего рода «перевода» написанного текста в текст произнесенный или коммуникативный.

Если рассмотреть структуру функций языка в речевой коммуникации, предложенной *Романом Якобсоном* (1896-1982), лингвистом русского происхождения, эмигрировавшим в Европу, а затем в США, то можно приравнять драматургический текст, которым оперирует актер, к «поэтической функции»: «Это центральная функция для словесного искусства, для которого характерно большее внимание к форме, чем к содержанию сообщения. Наша бытовая речь более сориентирована на содержание», — или к референтивной (денотативной, когнитивной) функции, «ориентированной на контекст и представляющей собой отсылку на объект, о котором идет речь в сообщении»¹⁹⁹.

(Мы опускаем другие функции языка, выявленные Р. Якобсоном, как: эмотивную, конатативную, фатинесную, метаязыковую, — которые, несомненно, имеют место в целостной структуре коммуникативного общения актера в условиях представления, но могут быть рассмотрены в другое время и в другом месте, вне данного исследования).

Нас в большей степени интересуют выводы, сделанные Р. Якобсоном относительно знаковой структуры поэтического текста, изложенные им в статье «В поисках сущности языка». Рассматривая известную триаду семиотических знаков американского лингвиста-философа *Чарльза Сандерса Пирса*

¹⁹⁹ См.: Модель Якобсона. Семиотические модели коммуникации, 413. С. 198 // <http://culture.niv.ru/doc/communications/pjcheptsov/014/htm>; *Почепцова Г. Г.* Теория коммуник* ции. Семиотические модели коммуникации // http://business.polbu.ru/pocheptsov_coffliⁿ¹¹nications/ch58_ii.html. С. 1-4.

(1839-1914): «иконические индексы-символы», он находит любопытное отличие. «Знаки, носящие преимущественно символический характер, — пишет Р. Якобсон, — это единственные знаки, которые, благодаря тому что обладают *общим* значением, способны образовывать суждения, тогда как „иконические знаки и индексы“ ничего не утверждают»²⁰⁰.

Напомним, что семиотика — *semeiotion (греч.)* — это учение о сущности и основных видах знакообозначения: соотношение означающего и означаемого.

«Итак, способ существования символа отличается от способа существования иконического знака и индекса. Бытие иконического знака принадлежит прошлому опыту. Он существует только как образ в памяти. Индекс существует в настоящем опыте. Бытие символа состоит в том реальном факте, что нечто определенно будет воспринято, если будут удовлетворены некоторые условия, а именно, если символ окажет влияние на мысль и поведение интерпретатора (почему бы не актера? — *М. А.*). Каждое слово есть символ, каждое предложение есть символ. Каждая книга — символ... Ценность символа в том, что он служит для придания рациональности мысли и поведению и позволяет нам предсказывать будущее», — эту цитату Ч. С. Пирса приводит Р.О.Якобсон в качестве доказательства того, что «индексальному» *hic et nunc* «здесь и сейчас» Аристотеля) противопоставляется «общий» закон, лежащий в основе любого символа. А «все истинно общее относится к неопределенному будущему, потому что прошлое содержит только некоторое множество таких случаев, которые уже произошли»²⁰¹. Прошлое есть действительный факт. Но общее правило не может быть реализовано полностью. Это потенциальность и способ существования «быть в будущем». Р. О. Якобсон приводит в доказательство правила «символа» слова В. Хлебникова: «Я осознал, что родина творчества в будущем; оттуда веет ветер богов слова»²⁰².

Таким образом, текст, произносимый актером, не может не быть не чем иным, как символом, который должен быть «интерпретирован» и «передан» как послание в будущее — такова истинная творческая способность (энергия) языка. Ниже мы подробнее проанализируем это «бытие символа» на примере работы П. Брука с текстом пьесы Шекспира «Буря».

В данный момент позволим себе задержаться на выводах, которые удачно сделал французский лингвист *Жак Лакан*, взявший за основу идеи

²⁰⁰ Якобсон Р. О. В поисках сущности языка // <http://www.elenakosilova.narod.ru/studia/i/jacobson.htm>. С. 10.

²⁰¹ Там же.

²⁰² Там же. С. 11.

Пирса — Якобсона при анализе двух основополагающих характеристик знаковых символов языка: *метонимии* и *метафоры*.

Первая посылка Лакана связана со значением *буквы*, которое он ей отводит: «...ведущую роль в драматическом превращении, которое может произойти в субъекте в ходе диалога, играет буква»²⁰³.

Вторая посылка Лакана касается закона параллелизма уровней означаемого и означающего. Жак Лакан приводит пример, с помощью которого Ф. Де Соссюр иллюстрирует «скольжение означаемого относительно означающего»: «...две параллельно идущие волнистые линии, в старинных миниатюрах книги Бытия изображавшие верхние и нижние воды. И тонкие, подобные струям дождя, вертикальные пунктирные линии, предназначенные для выделения сегментов сообщения, кажутся слишком хрупкими в этом двойном потоке»²⁰⁴.

Лакан недвусмысленно намекает на то, что «на самом деле нет такой означающей цепочки (горизонталь. — *М. А.*), которая не поддерживала бы как бы подвешенными к пунктуации каждой из этих единиц все контексты, засвидетельствованные на проходящей через эту точку («местах крепления» — *points de captation* — *фр.*) пунктуации вертикали»²⁰⁵.

Закон параллелизма означающего (Лакан приводит пример со словом *дерево-древо* познания) в равной степени отражен и в «примитивном эпосе славянина, и утонченной поэзии китайца»²⁰⁶.

Означающая цепочка (горизонталь), когда часть может быть принята за целое, а «это происходит не иначе как в означающем... имеет имя — метонимия». Лакан называет ее «первым руслом в том силовом поле, которое создается означающим для возникновения смысла». Второе русло, противоположное метонимии — это метафора.

Лакан, ссылаясь на современную ему поэзию и сюрреалистические школы, признает, что в «принципе всякое соединение любых двух означающих может с равным успехом образовать метафору; но для возникновения поэтической искры, т. е. для того, чтобы метафорическое творение состоялось, образы означаемого (символы! — *М. А.*) должны быть максимально чужеродны друг другу... Творческая искорка (а именно она интересует нас в данном случае. — *М. А.*) вспыхивает вовсе не из сопоставления двух образов, т. е. двух в равной степени актуализированных означающих.

²⁰³ Лакан Ж. Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда / Пер. с фр. А. К. Черноглазова, М. А. Титовой. М.: Логос, 1997. С. 6.

²⁰⁴ Там же.

²⁰⁵ Там же.

²⁰⁶ Там же. С. 7.

Она пробегает между двумя означающими, одно из которых вытеснило другое, заняв его место в означающей цепочке, а другое, вытесненное, сокровенно присутствует в силу своей связи (метонимической) с остальной цепочкой». «Слово в слово» — вот формула метонимии, «Слово за слово» — вот формула метафоры (Лакан приводит пример с фразой «*Любовь — это камешек, смеющийся на солнце*», отдавая этой метафоре предпочтение перед любой другой формой выражения «альтруистического нарциссизма»²⁰⁷).

Каковы отношения субъекта (человека) с рассмотренной выше структурой поэтического текста в контексте «Психоанализа» З. Фрейда, подробно разбирается на страницах приведенной статьи. Для нас важен вывод, который делает Ж. Лакан: «Но кто же этот другой — тот другой, к которому я привязан более, чем к самому себе, ибо именно он побуждает меня к деятельности — побуждает там, где согласие на идентичность себе самому достигнуто, казалось бы, окончательно. Его присутствие можно понять, лишь возведя его инаковость во вторую степень и поставив его тем самым в позицию посредника в моих отношениях с самим собой как себе подобным»²⁰⁸. Сказав в свое время, что бессознательное есть дискурс Другого, заглавного A/Autre, Ж. Лакан хотел указать на то потустороннее, где признание желания сплетается с желанием признания. Откуда напрашивается вывод, что измерение истины возникает с появлением языка. Речь идет, несомненно, о скрытых механизмах языка и человеческой коммуникации на его основе, которые возникли задолго до того, как появились сами функции дискурса *означаемого* и *означающего*. Намек на метафизический характер послания, который наблюдается на всех уровнях человеческой психики (бессознательном, сознательном, сверхсознательном) в процессе коммуникации его с собой и себе подобными, поможет нам раскрыть третий аспект.

Художественная практика XX в. настойчиво подтверждает факт присутствия двух взаимоисключающих процессов в театре: созидания и деструкции, — выраженного в странном союзе действительности (реальности) и вымысла (фикции). Театр сам отрицает пропорции реализма и условности: слово в нем изрекается, а не звучит, оно действует в вертикальной плоскости и противопоставляется слову, произносимому «по горизонтали», т. е. в обыденной жизни; жест увеличивается, предмет меняет размеры, свет

Там же. С. 9.

Там же. С. 17.

и маска искажают реальность человеческого лица, ритм речи, движений жестов создает замысловатые переплетения настоящего, прошедшего и будущего в измененных пространствах, смыслы текстов и образов, сплетаясь в ассоциации, подвергаются деструкции и т. д.

Тем не менее наш интерес постоянно поддерживается гармоничным сочетанием вымысла и реальности, где «настоящее — в прошлом» или «настоящее — в будущем» удерживается в границах иллюзии, но воздействует реально на мысли и эмоции зрителя.

Практический аспект семиологии театра качественно отличается от других подходов, и в первую очередь тем, что рассматривает искусство театра, а значит, и самого актера, как живой сиюминутный процесс.

Отдавая должное семантике драматургического текста, строгому построению всех компонентов его на разных уровнях знаков и смыслов (о чем мы будем подробно говорить ниже), великий классик современного театра П. Брук признает, тем не менее, важность иного «тайного измерения» в искусстве актера.

Он пишет: «Со времен Возрождения наша наука аккуратно отмечала процессы и механизмы Вселенной, от бесконечно больших до бесконечно малых, но была абсолютно неспособна распространить свои уравнения на измерение живого опыта... У крайне абстрактной, чисто ментальной системы математических символов нет ключа к проникновению в область художественного опыта или духовности»²⁰⁹.

И продолжает: ученый «...предлагает убедительную картину Вселенной, где все связано логической последовательностью событий, приведших когда-то к появлению человека... В современной науке нигде нельзя встретить идею того, что сознание — неотъемлемая часть энергии и что уровень сознания неразрывно связан с частотой вибраций». Этот вывод П. Брук делает на основе теории Г. Гурджиева о «Четвертом пути», которая в наших ученых кругах до сих пор игнорируется, несмотря на ее очевидность.

П. Брук признает «объективную науку» Г. Гурджиева, где используется музыкальная аналогия, чтобы обрисовать Вселенную, составленную цепью энергий, растянутых от самой низкой до самой высокой октавы: «...каждая энергия, поднимаясь или ниспадая, трансформируется, обретая более плотную или более тонкую природу согласно занимаемому уровню. На каждом специфическом уровне энергия соответствует степени разумности, и сама является сознанием, колеблющимся в широком диапазоне вибраций, опре-

²⁰⁹ Брук П. Тайное измерение / Пер. Ю. Щербака, 1985 // <http://gurdjieff/front/ru/Essays/Brook.htm>. С. 1.

деляющих человеческий опыт»²¹⁰. Признавая феноменологическую сущность театра, П. Брук считает, что все-таки существует некое измерение феномена, включающего человеческий опыт (читай творчество), это измерение — «воспринимаемо; мы признаем его, мы говорим о нем, хотя оно и остается без определения — мы называем его „качеством“». Заметим а пропос, театральная семиотика также признала, что на концепции «признака» (скажем, «качества») «может себя обосновать концепция семиологической единицы»²¹¹; «признак» может иметь тот же статус, что и «сема» в лингвистической системе текста.

Что же подразумевается под «качеством» в рассуждениях П. Брука?

«Определенные частоты вибраций — цвета, формы, геометрические фигуры, а прежде всего пропорции, пробуждают в нас соответствующие частоты, каждая из которых обладает специфическим качеством или «ароматом». Такова, например, пропорция Золотого Сечения, неизменно вызывающая чувство гармонии... но всегда качество является результатом не случайного, а уникального процесса»²¹². Смеем предположить, что речь, конечно же, идет о процессе актерского творчества.

Вслед за Г. Гурджиевым П. Брук признает, что экспериментально актер может подняться на совершенно иные уровни энергии и даже совершать прорывы в «абсолютный уровень чистого качества»; «энергии нисходят из этого источника, встречаясь и взаимодействуя с энергиями, известными нам. Смешивание чистого с плотным (или „обыденным“, или с „узким нотным диапазоном“) может изменить смысл наших действий и то влияние, которое они оказывают на мир»²¹³.

П. Брук делает вывод: «...если в решающий момент действующие энергии могут вступить в контакт с энергиями другого порядка, происходит изменение качества. Оно может привести к интенсивным творческим переживаниям... а сознание, смешиваясь с энергиями, утончившимися благодаря интенсивности их вибраций, подымается на более высокий уровень, превосходящий искусство... — к духовному пробуждению...»²¹⁴ Но это возможно лишь при одном условии, когда источники тела, которые Гурджиев называл

²¹⁰ Там же. С. 1.

²¹¹ См.: *Маркони Э., Роветта А.* Театр как общая модель языка // Театр и его знаковая система. Теория театра. М.: Независимая академия эстетики и свободных искусств, 2005. С. 80.

²¹² *Брук П.* Тайное измерение. С. 2.

²¹³ Там же.

²¹⁴ Там же. С. 3.

«центрами», из которых проистекают движения, мысли и чувства, перестают производить спазматические и переменчивые всплески энергии и начинают гармонично функционировать вместе. Тогда впервые появляется новое качество, которое Гурджиев называл «присутствием». Не случайно в европейских школах, театрах и театральных коллективах слово «presence» (присутствие) является главной оценкой качества актерского существования в условиях сцены.

П. Брук заключает: «По мере повышения интенсивности присутствия, набор наших реакций и желаний, называемый „эго“, постепенно становится гибким и прозрачным, и в центре нашей автоматической структуры поведения („обыденного“) образуется новое пространство, в котором может возникнуть подлинная индивидуальность. Наше эго, помимо его эгоистичности, чаще всего бывает глухо и слепо к внешним тонким вибрациям, оно стремится к „отождествлению“ с образом, которое хотело бы воплотить; вот почему плохой актер телом и душой отдается своему образу — настолько, что полностью теряет себя... а хороший актер никогда не считает себя частью пьесы, которую он играет... и — кажущийся парадокс — чем меньше он отождествляется со своей ролью, тем глубже он может войти в образ (как не вспомнить „Парадокс об актере“ Д. Дидро?!).

Он подобен руке в перчатке, все отдельно, и в то же время нераздельно; роль вдохновляет его, но никоим образом не порабощает; внутри он свободен и **полностью осознан** (курсив мой. — М. А.)»²¹⁵. Зритель, также преодолевая собственное «эго», в кульминационные моменты игры актера, «постоянно излучающего поток энергии», объединяется с ним и с другими в едином душевном порыве, называемом «тишиной». Эта «тишина полна и пуста одновременно, и в редчайшие моменты публика, как одно существо, входит в пространство несравненной красоты и очарования...этот опыт показывает нам природу подъема и падения энергии и помогает нам понять, что качество — реально»²¹⁶.

Становится понятным, почему в театральном поиске Питера Брука комплекс «текст — актер — зритель» и три полярных элемента: «энергия, движение, взаимоотношение», — являются основами, обладающими свойствами открытой природной системы с присущим ей энергообменом. «Взаимодействие между текстом и актерами, текстом и аудиторией, актерами и аудиторией вызывает к жизни новый элемент, не сводимый ни к какому из исходных или к их сумме. И в то же время текст, актеры и аудитория остаются

целостными подсистемами, взаимораскрывающимися по отношению одна к другой»²¹⁷.

Почти все актерские упражнения и импровизации в театре П. Брука (Bouffes du Nord, Paris) нацелены на достижение открытости и взаимообмена. Актеры пытаются добраться «до самого существенного: иначе говоря, к той точке, в которой импульсы одного соединяются с импульсами другого и резонируют уже совместно. Майкл Ростайн описывает, как в процессе подготовки к «Кармен» один из певцов должен был поворачиваться спиной к другому, с тем чтобы попытаться воспроизвести жесты человека, с которым вместе поет, не видя его»²¹⁸. В данном случае П. Брук использовал один из «сценических языков» — заменил звуки жестами, доказав, что не только слова (и не столько) могут быть носителями смысла. «Таким образом, упражнения и импровизации имеют ценность не сами по себе, а как вспомогательное средство для настройки театрального „инструмента“, коим является само существо актера, и для создания „живого драматического потока“ внутри актерской группы»²¹⁹.

Подводя итог короткому и не вполне исчерпывающему размышлению о семиотике театра как динамической знаково-символической системы взаимообмена процессами и их носителями, мы могли бы выделить следующие «единицы измерения», носящие, конечно же, интуитивный, а не оперативный характер:

— качество присутствия актера в сценических условиях;

— качество энергий (индивидуальных, групповых, аудиторных);

— качество взаимообмена между субъектами и объектами творчества (например, дистанция между актером и ролью, текстом и актером, актером и зрителем).

Рассмотрим на нескольких примерах одну из приведенных «единиц» — качество взаимообмена, дистанцию между текстом и актером.

Один из исследователей творчества П. Брука физик-ядерщик Басараб Николеску предположил, что сущностью театрального творчества актера является «высвобождение динамического процесса», связанное с «высвобождением», а не «фиксацией» или «схватыванием» этого процесса. Он обосновывает этот факт тем, что линейное развертывание — это способ видения событий с позиций механического детерминизма (причинности), тогда как здесь событие связано со структурой, является следствием каких-то

²¹⁷ *Николеску Б.* Питер Брук и традиционная мысль. С. 7.

²¹⁸ Там же. С. 8.

²¹⁹ Там же.

«боковых» вторичных взаимоотношений и взаимосвязей. Б. Николеску проводит параллель с открытиями в теории квантовой физики, где последнее время все более настойчиво утверждается термин «событие» (пришедший на смену вещи, объекту), делающий акцент на «взаимоотношениях», т.е. энергетической стороне бытия. Подлинное театральное *событие* возникает из взаимоотношений «текст — актер — зритель» и являет собой нечто большее, чем сумма его частей при безусловном сохранении целостности подсистем.

П. Брук говорил относительно текста, что пьеса (текст) не имеет раз и навсегда фиксированной формы. Она развивается посредством актеров и зрителей, вовлекая в себя и тех и других, так как изначально обладает качеством «открытости». Смерть текста наступает с процессом закрытия, т. е. с прекращением взаимодействия. Хорошо известно, что все закрытые физические системы попадают под действие принципа Клаузиуса — Карно, т. е. содержащаяся в них энергия неминуемо дегенерирует, а беспорядок увеличивается. Следовательно, чтобы был порядок и стабильность, должны присутствовать открытость и взаимодействие. «Быть — это значит быть во взаимоотношениях», — гласит ключевое положение основателя общей семантики Альфреда Коржибски²²⁰.

В творчестве актера слова, которые обычно являются носителями значений, могут быть заменяемы жестами или звуками. По утверждению Питера Брука, «смысл никогда не принадлежит прошлому»²²¹: он возникает из тайны настоящего момента, мгновения открытости к взаимоотношениям. Этот «смысл» бесконечно богаче того, который может быть постигнут посредством классической «рациональной» мысли, опирающейся на причинность и механический детерминизм. Есть что-то простое и непосредственное в идее «настоящего момента»... идея Первопричинности. Как писал Ч. С. Пирс: «Первопричинность — это такой способ бытия, когда все является таким, как оно есть, самым позитивным образом, без какой-либо зависимости от чего-либо еще»²²².

Пользуясь терминологией, введенной в XIV в. известным японским актером и теоретиком театра Дзэами Мотокиё (1363-1444), П. Брук раскрывает смысл каждого данного момента существования актера в условиях представления тремя понятиями «йо-ха-кью». Он говорит: «...горизонтальное движение лишено смысла. Оно остается на одном и том же уровне навсегда,

²²⁰ *Korzybski A.* Science and Sanity. Connecticut, 1958. P. 161.

²²¹ *Brook P.* L'Espace vide. Ecrit sur le theatre. Paris: Acte Sud; Seuil, 2001. P. 132.

²²² *Pierce C. S.* Ecrits sur le signe. Paris: Seuil, 1978. P. 23-24.

никакая информация не поступает. Такое движение только тогда обретает значимость, когда оно совмещается с эволюционной динамикой. Это можно представить так, как будто всякий феномен реальности в каждый момент движется одновременно в двух противоположных направлениях: восходящем и нисходящем. Это подобно двум параллельным рекам, текущим с большой силой в двух противоположных направлениях. И чтобы попасть из одной реки в другую, абсолютно необходимо внешнее вмешательство — „толчок". Вот здесь и открывается полный объем смысла понятия «непрерывность».

Но чтобы этот «толчок» был эффективен, должно иметь место некое соответствие между «толчком» (который сам по себе является предметом, рассматриваемым законом «йо-ха-кью») и системой, на которую он направлен. Исходя из этого, становится понятным, почему каждый элемент («йо-ха-кью») должен чередоваться с тремя другими элементами, то есть почему в «йо-ха-кью» должны перемещаться и «йо», и «ха», и «кью». Эти различные компоненты создают возможность для взаимодействия различных систем.

Следовательно, для возникновения гармоничного движения необходимо наличие еще одного измерения: «йо-ха-кью» действует не только горизонтально, но и вертикально. Если каждый элемент («йо», «ха» и «кью») чередуется со всеми тремя элементами, то в результате мы получаем девять элементов, два из которых являются своего рода «интервалом». Один из них заполняется «толчком», дающим горизонтальное движение, другой — «толчком» в вертикальном направлении. Таким образом, мы видим такую картину действия «йо-ха-кью» Дзэами, которая очень близка к точной математической формулировке «закона Семи» или «закона октавы» Гурджиева²²³.

Если принять к сведению это двухмерное видение действия «йо-ха-кью», то смысл настойчивого подчеркивания П. Бруком центральной роли аудитории в театральном событии становится понятнее. Аудитория способна сопровождать энергией своего внимания инициативы, поступающие со стороны текста пьесы, актерской игры и режиссерского замысла. Первый интервал — между «йо» и «ха» — может быть заполнен более или менее автоматическим взаимообменом, и спектакль сможет продолжить свое горизонтальное движение. Но аудитория также имеет свое собственное качество присутствия: ее культура, ее восприимчивость, ее жизненный опыт, качество и интенсивность ее внимания. Возможен «резонанс» между актерской игрой

и внутренней жизнью аудитории. Потому театральное событие может возникнуть полностью спонтанно, посредством вертикального обмена, который высвобождает определенное количество воли и осознания и по этой причине приводит в действие что-то подлинно новое, не предсуществовавшее в спектакле заранее. Восхождение действия «йо-ха-кью» на вершину представления — высшее «кью» (the ku of ku) — становится, таким образом, возможным. Второй интервал заполняется подлинным «толчком» создающим возможность парадоксального сосуществования континуальности и прерывности.

Мы описали то, что может считаться первым уровнем восприятия в театральном событии. Далее этот наш анализ может быть углублен и уточнен принятием во внимание древоподобной структуры (которая никогда не завершается) «йо-ха-кью». Таким путем могут быть открыты различные уровни восприятия, иерархически структурированные в виде «лестницы» качеств-вованый. Это уровни спонтанности, и это уровни восприятия. «Качество» театрального представления определяется эффективным присутствием этих уровней.

Мы также говорили и о вертикальном измерении действия «йо-ха-кью». Это измерение связано с двумя возможными импульсами: восходящим (эво-лютивным) и нисходящим (энтропийным, инволютивным). Восходящая кривая соотносится со **сгущением** энергии и отражает тенденцию, направленную в сторону единства в разнообразии и повышения сознательности. Именно в этом смысле мы до сих пор говорили о действии «йо-ха-кью».

Несложно понять и действие «йо-ха-кью» в обратном направлении, которое показано в фильме Питера Брука «Повелитель мух», где прослежена тема прогрессирующей деградации рая в сторону ада. Идеального, невинного пространства вообще не существует. Оставленные на произвол судьбы, без вмешательства «сознания» и «внимания», «законы творения» неизбежно ведут к раздроблению, механичности и в конечном счете ярости и разрушению.

Не трудно заметить, что полем, на котором разворачиваются отношения «текст — актер — зритель», становится «смысл».

В своих комментариях к драматургии С. Беккета, Брук отмечал: «Пьесы Беккета символичны в самом точном смысле этого слова. Фальшивый символ мягок и податлив, подлинный символ тверд и ясен. Когда мы говорим „символический“, мы часто подразумеваем нечто смутное и темное, но подлинный символ специфичен: это та правда, которая не может быть выражена ни в какой иной форме... Символ нам ни о чем не говорит, хотя всегда имеет что сказать, но мы ясно чувствуем, что он определенным образом

с нами связан, и не можем этого отрицать. Если мы это признаем, то символ породит в нас бесконечные возможности для изумления»²²⁴.

Очевидно, достижение относительности восприятия требует огромной работы и значительных усилий. Оно требует также *внутреннего безмолвия*, возникающего как своего рода «раскаяние». Безмолвие играет интегрирующую роль в работе Брука, начиная с его ранних театральных постановок, где исследовалась связь безмолвия и человеческих взаимоотношений, и заканчивая кульминацией в виде тишины и скрытого ритма, присутствующего в самом ядре его фильма «Встречи с замечательными людьми». «В безмолвии огромный потенциал: хаос и порядок, сумятица и структура, — все присутствует здесь в напряжении, невидимое-становящееся-видимым указывает на сакральное...» Безмолвие всеобъемлюще, и оно содержит в себе бесчисленные «уровни».

Можно предположить, что события и безмолвие конституируют внутреннюю структуру любой театральной постановки. Безмолвие возникает в конце действия, как в «Беседе птиц». Насыщенность безмолвия приводит в замешательство, поглощает и тревожит, и все же оно содержит в себе открытую радость, ту «странную иррациональную радость», которую Брук находил в пьесах Беккета.

Не случайно слова «пустое пространство» являются заголовком одной из двух книг Брука о театре. Нужно создать пустоту, тишину внутри себя, чтобы проявление полного потенциала реальности стало возможным. Этому всегда учила нас Традиция.

Не безмолвие ли является «предварительным условием» и «знаком» подлинного «универсального языка»? В «Пустом пространстве» Брук пишет: «...все — это язык чего-то, ничто — это язык всего». Не это ли ничто — «бесформенное», «бездонное», как называл его Якоб Беме, — есть основа всех форм, процессов и событий?! И можно ли соединить это бесконечное богатство, бесформенную тишину с эстетической формой иначе, чем посредством непрерывного поиска, постоянного исследования и безжалостного вопрошания, подобного лезвию бритвы?! Наверное, это, прежде всего, то мастерство «канатоходца», которое утрачено современными исследованиями в области искусства и искусством как таковым. Как замечает Брук в «Пустом пространстве»: «Мы можем пытаться поймать невидимое, но мы не должны утратить связь со здравым смыслом... Образцом здесь может быть Шекспир. Его цель всегда сакральна, метафизична, но он никогда не допускает ошибки, состоящей в слишком долгом пребывании на высшем

плане. Он знает, как трудно человеку находиться вблизи с абсолютным, и потому постоянно опускает нас на землю... Мы должны признать, что никогда не постигнем невидимое во всей его полноте. Поэтому после невероятных усилий постичь его мы должны признать свое поражение, спуститься на землю и начать восхождение снова»²²⁵

На примере работы с отрывком из текста «Бури» Шекспира Питер Брук пытается убедить аудиторию в том, что каждая строчка его — «атом, а энергия, которую она высвобождает, бесконечна. В случае, если нам удастся расщепить ее»²²⁶.

My ending is despair,
Unless it be relieved by prayer,
Which pierces so that it assaults
Mercy itself and frees all faults,
As you from crimes would
Let your indulgence set me free...

Первые строчки очень просты, они вводят тему, понятную на самом первом уровне:

Оставшаяся часть моей жизни есть отчаяние,
Если она не будет облегчена молитвой...

Но если взять эти строчки в отрыве от всего остального текста, то смысл их становится банальным. Вслушайтесь: *despair* (отчаяние) и *prayer* (молитва). В любом английском пансионе можно было бы увидеть открытку со словами «Оставшаяся часть моей жизни есть отчаяние, если она не будет облегчена молитвой». Если актер будет произносить эти слова как простой девиз, то это значит, что он не увидел подлинной связи между словами, ибо за словом «молитвой» следует «которая», то есть читать надо вместе «молитвой, которая», потому что словом «которая» создается напряжение.

Далее следует строчка — «Которая так пронизывает, что атакует...», где слово «атакует», являясь последним, как бы составляет слабую долю такта, за которой следует напряжение — «милосердие» («Само милосердие»). Оказывается, «молитва» не только «пронизывает», но и «атакует» милосердие... «Необычайная сила содержится не только в словах, но и в образе, образе»

²²⁵ *Brook P.* L'Espace vide. Ecrit sur le theatre. P. 86-87.

²²⁶ *Брук П.* Две лекции: Забудьте, что это Шекспир; В поисках Шекспира; Из ответов на вопросы аудитории / Пер. Мих. Стронина. Париж, 1994; Берлин, 1996; *он же.* Тайное измерение // www.theatre-studio.ru/library/bruk/dl_about_shakespeare.html. С. 14.

чего-то абстрактного и огромного, называемого милосердием, которое атакует, как цитадель»²²⁷.

Питер Брук считает, что так написано поэтом не для того, чтобы сформулировать понимание, а чтобы обнаружить жгучую тайну. Заканчивается фраза словами: «...и освобождает от всех провинностей», т. е. если этот непостижимый акт случится, он приведет к освобождению.

Из выделенных нами слов можно составить смысловую цепочку: «отчаяние — молитва — атаковать — милосердие — преступление — простить — снисхождение — свободный».

Если мыслить штампами и решить, что Шекспир написал эту пьесу как произведение о колониализме, то значит, не увидеть ее последнее слово «свободный», означающее свободу во всех ее измерениях и внутренних смыслах.

Ни одно из только что приведенных слов не живет отдельно. Весь этот монолог ведет к последнему слову, а вопросы, которые оно пробуждает, всегда будут адресованы сегодняшнему дню²²⁸.

Приведем еще один пример взаимоотношения текст — актер — зритель на материале сцены из классической пьесы П. Корнеля «Сид», написанной, как известно, александрийским стихом:

.. .Et que mon amitie se plaint de sa paresse.

LEONOR

Madame, chaque jour meme desirvous presse;
Et dans son entretien je vous vois chaque jour
Demander en quel point se trouve son amour.

LTNFANTE

Ce n'est pas sans sujet: je l'ai presque forcee
A recevoir les traits dont son ame est blessee.
Elle aime don Rodrigue, et le tient de ma main,
Et par moi don Rodrigue a vaincu son dedain;
Ainsi de ces amants ayant forme les chaines,
Je dois prendre interet a voir finir leurs peines.

LEONOR

Madame, toutefois parmi leurs succes
Vous montrez un chagrin qui va jusqu'a l'exces.
Cet amour, qui tous deux les comble d'allegresse,
Fait-il de ce grand coeur la profond tristesse,

²²⁷Брук П. Две лекции. С. 19.

²²⁸Там же. С. 20-21.

Et ce grand interet que vous prenez pour eux
Vous rend-il malheureuse alors qu'ils sont heureux?
Mais je vais trop avant, et devient indiscrete.

L'INFANTE

Ma tristesse redouble a la tenir secrete.
Ecoute, ecoute enfin comme j'ai combattu,
Ecoute quels assauts brave encor ma vertu.
L'amour est un tyran qui nepargne personne:
Ce jeune cavalier, cet amant que je donne,
Je l'aime.

LEONOR

Vous l'aimez!

L'INFANTE

Mets la main sur mon coeur,
Et vois comme il se trouble au nom de son vainqueur,
Comme il se reconnait.

LEONOR

Pardonnez-moi, madame,
Si je sors du respect pour blamer cette flamme.

В русском переводе Щепкиной-Куперник читаем:

ЛЕОНОР

Вседневно, госпожа, у вас одно желанье.
И вы в беседе с ним вседневно, вновь и вновь
Осведомляетесь, как зреет их любовь.

ИНФАНТА

Тому причина есть. Мои трудились руки,
Чтоб душу ей пронзить стрелами нежной муки.
Родриго дорог ей: он ей подарен мной;
Он торжеством своим обязан мне одной.
Я этих любящих сама сковала страстью
И потому должна сочувствовать их счастьем.

ЛЕОНОР

Однако, госпожа, вы каждый их успех
Встречаете с тоской, заметно для всех.
Ужели зрелище любви, для них счастливой,
Терзает душу вам печалью молчаливой
И вы, сочувственно склоняясь к их судьбе,

Вручили радость им и взяли скорбь себе?
 Но я зашла за грань и становлюсь нескромной.
 ИНФАНТА
 Скорбь тяжела вдвойне под кровом тайны темной.
 Узнай, узнай о том, как долго билась я,
 Узнай, как борется донныне честь моя.
 Любовь — жестокий царь, ее всеильно иго:
 Я мной даримого, я этого Родриго
 Люблю.
 ЛЕОНОР Вы любите его!
 ИНФАНТА Тронь сердце мне,
 При этом имени — в каком оно огне,
 В каком смятении!
 ЛЕОНОР
 Пусть я мой долг нарушу...

Мы привели отрывок сцены из «Сида» в двух вариантах, поскольку, как и в предыдущем примере с монологом из «Бури» У Шекспира, французский текст задает не только ритмически-мелодическую структуру, но и позволяет нам выявить смысловую цепочку на основе «опорных» слов. Напомним, что александрийский стих (alexandrine) возник в классических пьесах Расина и Корнеля как художественная «необходимость», сохраняя поэтичность, ритмичность дактилического гекзаметра певца Древней Греции Гомера, приблизить речь актеров к разговорной речи. Это значит, что, сохраняя точную структуру ямбического размера стиха (короткий / длинный слоги, акцент на второй слог), хор произносил текст, а в размере анапеста (короткий/короткий/длинный слог) совершалось движение (марш) хора, при пении использовался иной размер.

Но «классицисты» пошли дальше и узаконили целый ряд правил написания и произнесения «l'alexandrin»:

— эквивалентность, соответствие слогов «АА-ВВ-СС-ДД..» фонемам в 12-стопной строке, акцент в середине каждого полустипа и в конце, а также рифма по окончании каждой строки:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
O/ra-/g(e)! O/de-/ses-/ poir! O/ vieil-/ les-/s(e)/ en-/ ne-/ mi-/e!											
(Corneille. "Le Cid", acte 1, scene IV);											

--- равнозначность длительностей слогов и пауз между слогами, а после шестого слога — обязательная пауза, даже если слово при этом разбивается на две фонемы (только не в классическом варианте!);

—строгое распределение дыхания на каждый «шаг» (фонему — «сему») равно как и звучание голоса, удерживаемое в пределах «семьи» и определенного тона;

—альтернативность: так, для диалога использовались длинные строфы а для хора — более короткие; эпические строфы противопоставлялись лирическим строкам.

Несмотря на многочисленные нюансы поэтического стиля Ж. Расина, П. Корнеля или Ж.-Б. Мольера, «александрин» всегда преследует две цели-«поучение и благозвучие». В конечном счете каждое произведение должно убеждать зрителя в гармонии и позитивной направленности жизни, благодаря «резонансу в речи и в эмоции». Вот почему, наряду с общепринятыми правилами произнесения александрийского стиха, существует ряд сопутствующих условий: поэтичность образов и употребляемых слов; следование ритму, «звучание» голоса, способного проникать в «глубины человеческой чувственности»²²⁹.

Речь актера, таким образом, становится особой формой искусственно разработанной конструкции, не имеющей ничего общего с «обыденной» речью, а значит, должна быть изучена и освоена на практике во всех своих деталях и нюансах (во французских театральных школах и на факультетах лингвистики в университетах обязательным предметом является курс риторики — умения красиво говорить).

На практике, перед тем как приступить к работе над текстом, режиссер-интерпретатор «Сида» П. Корнеля Стефан Оврей-Нойро (апрель 2008 г., L'Ecole Auvraynauroy, Paris, 8 rue Desiree) дает студентам ряд четких правил, которые они должны неуклонно выполнять, не ограничивая при этом свою творческую свободу.

Правило первое — в своем поведении и речи соответствовать стилю барокко.

Правило второе — взгляд актера-героя направлен в зрительный зал, точнее, в линию горизонта, означающую для каждого персонажа линию судьбы (destint).

Правило третье — партнеры никогда не смотрят друг другу в глаза, «их глаза в зрительном зале», но всегда чувствуют присутствие и контакт друг с другом.

Правило четвертое — произносимый актерами-героями текст — это всегда декламация (clama — с *древнегреч.* возглас, крик, глас), проекция звука (с четкой артикуляцией) вперед в направлении Космического, Универсального, Судьбы. Считается, что в классической трагедии важна информация (а не эмоции), так как в такие моменты актеры говорят с обществом об очень важных общечеловеческих вещах (даже если разговор касается такой весьма деликатной темы, как любовь).

Правило пятое — при произнесении александрийского стиха актер может использовать только конкретные, очень четкие жесты в стиле барокко, точно встроенные в пространство. Часто эти жесты кажутся неестественными, но в контексте роли и диалогов они, как ни странно, создают особого рода напряжение, удерживающее и исполнителей, и зрителей в почти безысходном страхе и восторженном повиновении. Выходы на сцену актеров/героев имеют четкую «Г-образную» форму, из кулис — на центр и далее, в направлении к зрительному залу по прямой, это объясняется тем, что «Судьба» неизбежно и неумолимо тянет героя к себе — к линии горизонта.

Правило шестое — актер, произносящий александрийский стих, должен следовать законам дыхания, ритма, рифмы и мелодики интонации полустипхи и стиха. Чаще всего он имеет дело с мужской формой строки, особым делением ее на 6 из 12 слогов. Но есть и женская форма строки с 13 слогами, где неравное количество слогов лишь усиливает поток движущейся мысли-текста.

Правило седьмое — характеры, а следовательно, и отношения между персонажами изначально определены: классическое деление на протагонистов, антагонистов и трагонистов (главных, второстепенных, третьестепенных ролей).

Текст — основа всего: и развития истории, и внутренних противоречий героя, бессильного перед карой Судьбы. Текст — концентрированная эмоция (зритель не должен мучиться из-за того, что мучается и переживает герой). Текст — основа диалогов, где четкая размерность слогов, слов одного персонажа «перетекает» в слова-ответы другого персонажа, не позволяя героям ни расслабиться, ни впасть в ложный «психологизм».

Таким образом, работа студентов в «классической» мастерской начинается с текста, впрочем, им же и заканчивается. На репетиции режиссер ни разу не обратил внимания студентов на моменты проживания ситуации, моменты восприятия партнерами друг друга, оценки-паузы для размышлений перед тем, как ответить или признаться и т. д. — то есть на все то, что составляет основу русской театральной традиции работы с текстом. Наоборот, он словно нарочно выбирал фразы: «дыши и говори», «задай четкий выход»,

«создай рельеф строкам стиха», «выбор: что-то делать или не делать, - в тексте», «открой грудь и атакуй открыто», «наполни тело космическим пространством», «задай четкий импульс для перехода в другую позу», «не смотри на партнера, говори с ним через зал», «не рефлексируй» и т.д. (из стенограммы репетиций 15,16, 17 апреля 2008 г. в Париже. — М. А.)

Посмотрим, что же дает нам текст из приведенной сцены Инфанта и Леоноры (хозяйки и служанки) помимо той информации, что Инфанта имеет соперницу (Химену), которой сама, будучи замужем, и предложила своего возлюбленного дона Родриго. Во французском тексте нам интересно сравнить две строки, которые, благодаря точному ритмическому построению, раскрывают, возможно, дополнительный смысл:

L'INFANTE

.. Elle aime don Rodrigue, et le tient de ma main;

Она любит дона Родриго, приняв его из моих рук,

Et par moi don Rodrigue a vaincu son dedain.

Но мною дон Родриго обречен на презрение.

(перевод дословный. — М.А.)

В первой фразе 6 слогов заканчиваются на конце слова «Родриго», поэтому вторая половина логично отделяет это имя от той, которая его получила из рук самой Инфанта.

Во второй фразе шестой слог приходится на «Иг» в слове «Родриго», который, по закону александрийского стиха, должен завершить полустишие для последующего вдоха, а следующий за ним слог «Оа» — слиться с началом второго полустишия, тем самым усилив конец фразы явно угрожающего содержания, звучащий на «последнем дыхании».

Таким образом, перед нами отчетливо предстают два Родриго: один, которого любит Химена (соперница поневоле), и другой, которого должна ненавидеть Инфанта, но, благодаря удлинённому «Иг», мы можем понять, что Инфанта его безумно любит. Актриса, произносившая эти слова, растягивая звук «И», вкладывала в него столько нежности, сколько не могла выразить всеми последующими словами. Заметим, кстати, что во французском тексте Инфанта больше не повторяет имя «Родриго», а говорит: «Этого молодого всадника, этого любовника, которого я отдала, я люблю». Очевидно, страсть мести человеку низшего чина теперь превзошла страсть любви, вот почему Леонора не спрашивает: «Вы его любите» (Vous L'aime!), а восклицает, что для классического французского театра равноценно грому среди ясного неба. Причем звуково и ритмически три фразы: «Я его люблю» (Инфанта),

«Вы его любите!» (Леонор), «Тронь...» (Инфанта) — укладываются во французском тексте в 6 слогов, создавая гигантское напряжение, «сцепку» — противостояние метрессы и служанки. В итоге открывается новый смысл: «любовь» и «ненависть» — суть две альтернативы, «сжигающие» сердце Инфанта («Je l'aimez». «Vous l'aimez!» «Mets...»).

То, что положено царям, недоступно простым смертным: Леонор (простая служанка) никогда не поймет, как можно ненавидеть, любя. Приводя этот пример, мы попытались в какой-то степени оправдать отсутствие бытовых пауз перед вопросом или следующим на него ответом: ибо пауза не только бы разрушила ритм и рифму александрийского стиха, но и сняла бы напряжение, возникшее между Инфантой и Леонор на почве идеи «ненавидеть, любя».

Перед нами снова возникает четкая структура (архитектура) горизонтали и вертикали, о которой так подробно писал П. Брук; она до сих пор сохраняется во французском театре, где современные актеры и режиссеры называют стиль «барокко» базой современной драматургии текста (*contemporaint*).

Итак, мы вплотную подошли к тому, что составляет основной предмет нашего интереса и задачи исследования, — каковы практические методы работы с актером в пространстве Евразийского театра. Об этом речь в третьей главе.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Искусство и технология актерского творчества. Принципы построения практических занятий в актерской группе

Основные структурные, сессионные и методические принципы работы в актерской группе

Общие замечания

Профессиональная подготовка актеров в России носит системно-плановый характер и основывается на поэтапных требованиях, утвержденных отделом театрального образования. Наряду с предметами, имеющими непосредственное отношение к актерской профессии, ГОСОМ установлен ряд теоретических предметов, дающих студентам знания в области искусства, истории и литературы.

Во Франции, например, практика и теория разделены: в Парижской Консерватории преподаются только практические дисциплины (3 года) и некоторые курсы теории; а желающие получить общегуманитарную базу проходят полный университетский курс на отделении «Театральное искусство» Сорбонны (в три этапа).

В беседе с профессором Сорбонны (Sorbonne nouvelle) Жоржем Баню (13 марта 2009 г.) на тему будущего образования актеров в рамках Евразийского театра этот известный теоретик театра сказал: «Поскольку я получил театральное образование в советской Румынии, то мне кажется, что академическое образование для актера необходимо; я боюсь излишне активной самодеятельности в столь серьезном деле» (подробнее см. *Приложение 4*).

Напротив, молодые профессора государственных и частных школ Европы придерживаются мнения, что актер должен в первую очередь быть квалифицированным в области сценического искусства, получить максимум экспериментального, т. е. практического материала, с тем чтобы по окончании школы быть немедленно востребованным в театре, театральном проекте или кино.

Многолетний опыт преподавания в театральных учебных заведениях России и Швейцарии, а также многочисленные мастер-классы в разных

странах мира позволяет нам говорить о наиболее оптимальной структуре зации профессиональной подготовки актеров Евразийского театра.

Академическое образование предполагает самый широкий круг знаний, приобретаемых студентом за время обучения. Специфика же театрального образования такова, что с первых дней обучения актер вынужден усваивать знания на ходу», т. е. через упражнения, вокализы, этюды, игровые сцены, творческие проекты.

Наиболее эффективной формой «теоретической подготовки» актеров, на наш взгляд, могли бы стать плановые семинары, лекции, чтения, конференции по различным темам: истории театра, кино, изобразительному искусству, литературе и мультимедиа. Они могут быть организованы как постоянно действующие (1 день в неделю), так и сессионно (1-2 недели в триместр). Поскольку Евразийский театр имеет тенденцию к расширению не только географических границ, но и культурных, социально-политических, экономических, то теоретические разделы могут быть значительно расширены.

Приглашение лекторов-специалистов по классическому Восточному театру, восточным боевым искусствам, художественной литературе Востока, традиционной музыке, искусству каллиграфии или ритуальных действий могло бы не только расширить кругозор актеров, но и дать весомый «багаж» в будущей профессии. Особое место могли бы занять лекции ведущих специалистов по Театральной Антропологии (см. книгу Э.Барбы «Бумажное каноэ», СПбГАТИ, 2008), театральной семиотике, современной философии, психологии творчества, психоанализу, а также по организации творческих проектов и маркетингу.

Практический раздел профессиональной подготовки актеров может быть организован эффективно и продуктивно за счет различных форм работы *творческих мастерских*:

— мастерская сценического искусства (интерпретация текста и организация сценического действия);

— мастерская вокала и хорового пения;

— мастерская движения, экспрессивной пластики, боевых искусств, акробатики, ритмики, тайцзи-чуань;

-- мастерская классического танца, джаз-модерн-танца, традиционных Танцев Востока и ритуальных танцев народов мира;

— экспериментальная мастерская по актерскому тренингу и импровизации, по ритуальному пению и действиям; по работе с маской и сценическими аксессуарами; аутотренингу, психоанализу, эвритмии;

— мастерская по сценической речи и работе с текстом;

- мастерская по работе с киновидеокамерой;
- мастерская по игре на классических и народных музыкальных инструментах.

Формы организации работы мастерских могут быть как групповые так и индивидуальные, постоянно действующие и сессионные (в форме Ателье или мастер-класса), обучающие и экспериментальные (в форме Лаборатории).

Формы отчетности зависят от форм организации обучения. Можно проводить:

- индивидуальные акции;
- групповые показы;
- ателье (показ на этапе продолжающейся работы);
- зрительские просмотры самостоятельных актерских работ;
- открытые уроки;
- сессионные показы готовых работ (спектакли, импровизации, кино-видеоматериалы);
- фестивальные просмотры творческих групп и отдельных актерских работ;
- выездные семинары с демонстрацией студенческих работ.

Мы сознательно опускаем экзамен как форму отчетности, ибо она предполагает определенную степень точности и ориентированности *на результат*, а творческий процесс, даже на завершающей его стадии, всегда остается непредсказуемым, свободным и, до некоторой степени, импровизационным.

Объем данной работы не позволяет нам в полной степени охарактеризовать деятельность каждой из указанных мастерских, да и наработанный опыт академического театрального образования достаточно полно освещен в советской театроведческой и педагогической литературе.

Остановимся лишь на двух направлениях профессиональной подготовки актеров.

Ателье актерского тренинга и Ателье сценического искусства

Мастерская (ателье) актерского тренинга нацеливает свою работу на исследование творческого процесса каждого актера в отдельности и всей группы в целом. Особые требования предъявляются к эффективности програм

мы того или иного вида тренинга (цикла упражнений) и квалификации педагога-тренера.

Обозначим основные условия, при которых могут быть успешно проведены упражнения как со стороны педагога-тренера, так и со стороны актеров-исполнителей:

1. Эффективность упражнений зависит не от их количества, а от заложенного в них тренировочного эффекта, т. е. получения конкретного результата непосредственно в момент выполнения упражнения.

2. Возможность выполнения одних и тех же упражнений с расширением их условий и сложности в разные периоды обучения.

3. Логичность и последовательность перехода от одной фазы упражнения к другой (кантиленность) и от одного упражнения к другому в пределах одной тренировочной сессии (триместра или семестра).

4. Цели и задачи упражнений должны быть точно сформулированы педагогом-тренером, но не декларированы. Для актеров-исполнителей они возникают как серия четких условий, заданий, предложений, провокаций, экспериментов, импровизаций не только непосредственно перед выполнением, но и в процессе исполнения.

5. Каждое упражнение строится по принципу модуля, т. е. имеет свою целостную мини-структуру: первоначальный импульс, физическую опору (центр тяжести тела) и словесную аффирмацию (утверждение). При организации упражнений учитываются такие характеристики, как: создание напряжения противоположных сил с неизменным выходом «избыточной» Энергии (см. книгу Э. Барбы «Бумажное каноэ»), вариативность (активность воображения), ритм, фиксация конечной точки упражнения, переходы от одной фазы упражнения к другой.

6. Свобода выбора и взаимообмен действиями между педагогом-тренером и актерами-исполнителями.

7. Каждый цикл тренировочных упражнений носит характер индивидуальной лаборатории, поэтому временные рамки проведения каждого упражнения могут сдвигаться.

8. По окончании каждого цикла (сессии) упражнений проводится подробный разбор как положительных, так и негативных моментов тренинга. Роль педагога-тренера является организационно-регулирующей и стимулирующей. Личное участие в упражнении самого тренера повышает эффективность проводимых упражнений, их качество и доверие к ним со стороны актеров.

9. Демонстрация по окончании работы каждой сессии в форме открытых *Ателье* или *Акций*.

Ателье актерского тренинга: принципы, условия и содержание тренировочных сессий

1-я сессия. Массаж и расслабление

В этом разделе мы предусматриваем несколько вариантов тренировочных сессий: расслабления (*relaxation*) в положении лежа, сидя, стоя; без фиксированного дыхания и с регулируемым дыханием; массаж в парах с последующей парной релаксацией.

ПЕРВЫЙ ЦИКЛ: *релаксация в положении лежа*
(с дыханием и со звуком)

Упражнение 1. Лежа на полу, актеры дышат, регулярно и свободно, едва заметно и легко; они чувствуют себя ленивыми, не способными произнести звук. Ощущение тепла постепенно заполняет все тело, они могут лишь мысленно следовать за ним, слабо обозначая ту часть тела, которую это дыхание задевает: «Моя правая ладонь нагревается», «моя кисть нагревается» (ладонь... рука... плечо... шея... грудь... подбородок... живот... и т. д.). Актеры произносят для себя: «мой язык свободен», «мое дыхание бесконечно». Затем они начинают ощущать готовность конечностей к движению; они представляют себя плывущими в прохладной реке, погружаясь в нее до самых глаз, и вдруг они слышат шум воронки. Нужно решиться сосчитать до 20, чтобы выскочить из засасывающей их воронки; они выныривают, готовые к работе, садятся и начинают вибрировать всем телом.

Упражнение 2. Лежа на полу, актеры представляют, что «чародей» подвесил их голову и конечности за нитку, увлекая их вверх; они издают звук «МММ», а затем снова падают в расслаблении; иногда их могут тянуть за стопы, за бедра, колени... которые потом падают.

Упражнение 3. Лежа на полу, актеры напрягают поочередно каждый мускул, чтобы затем их резко расслабить, достигая полного расслабления и лица, и тела:

- начать напрягать брови, все больше и больше, наконец, расслабить;
- сильно напрягать веки, затем расслабить;
- все больше напрягать ноздри, расслабить;
- напрячь-расслабить челюсть;
- то же с губами;
- то же с шеей и плечами;
- напрячь кисти (запястья), мягко расслабить;

- напрячь мышцы живота, расслабить;
- напрячь мышцы ягодиц, расслабить;
- то же со стопами, коленями.

Упражнение 4. Приподнять нижнюю часть живота вверх, балансируя тело вправо-влево, расслабить;

Упражнение 5. Напрячь все тело, затем расслабить его с глубоким выдохом облегчения, отдохнуть, приняв позу любого животного;

Упражнение 6. Приподнять голову, будто увидав кого-то, кто приближается, опустить снова и так несколько раз.

ВТОРОЙ ЦИКЛ: *релаксация в положении сидя*
(с дыханием и со звуком)

Упражнение 1. Сидя на полу, представить, что голова, как шарик, катается по тарелке, совершать мягкие вращательные движения головой. И снова, лежа на полу, расслабить все тело: руки лежат вдоль тела, ладони развернуты к небу, представить, что вы греетесь на солнце, ваша голова мягко перекачивается справа налево, движение повторяется несколько десятков раз;

- лоб излучает звук «МММ»;
- скулы резонируют со звуком «МММ»;
- верхние губы произносят «БЕ»;
- нижние губы и подбородок издают звук «ЗЕ»;
- - бока и руки воспроизводят звук «МММ». Продолжать звучать, прикладывая руку к шее, затылку, груди, животу, на грудную клетку, произнося «МММ» мягко и непрерывно для себя.

Упражнение 2. Сидя на пятках, продолжать звучать, без усилий начать вибрировать со звуком, который бы вызывал напряжение; и, наконец, приподнимая голову, точно тяжелый шар, продолжать звучать; сидя на пятках, балансировать справа налево со звуком «МММ».

Упражнение 3. Продолжая сидеть на пятках, начать вибрировать всем телом, а затем сделать какое-либо резкое движение и озвучить его «МММ». Завершая упражнение, встать и, проходя мимо партнера, бросить ему через плечо: «БА».

ТРЕТИЙ ЦИКЛ: *релаксация в положении стоя*
(координация движений со звуком и текстом)

Упражнение 1. (вибрационный массаж). Актеры, стоя прямо и положив руки на живот, пытаются ощутить его округлость, расслабленно и свободно начинают извлекать звук «БА».

—Похлопывая ладонью свой подбородок, не резко, но ритмично и довольно быстро, актеры добиваются вибрации губ и произносят естественный звук «БУ».

—Охватывая шею руками, актеры начинают быстрыми движениями совершать вибрацию пальцами сверху вниз, одновременно произнося звук «ЮЮЮЮ», губы полуоткрыты»²³⁰.

Упражнение 2. Стоя прямо, актер опускает голову, представляя, что его лоб проникает в воду, осторожно погружая позвонок за позвонком вниз; затем, поскольку он достиг дна, актер начинает подниматься из воды, начиная с копчикового позвонка.

Это упражнение требует большой концентрации внимания и доверия к воображаемому действию. Трудно почувствовать копчиковый позвонок; концентрируя внимание на нем, актер может расслабить эту точку, которая зажата больше других. Концентрация внимания позволяет контролировать каждый позвонок и давать ему свободу от всех напряжений тела, которое, становясь гибким и пластичным, готовится к работе с голосом. Во время упражнения можно объединиться в пары, чтобы партнер мог проследить нажатием пальцев за движением спины другого позвонком за позвонком, помогая максимально расслабить мускулы партнера от напряжения.

Упражнение 3. Актеры представляют себе, что между каждым позвонком есть воздух, который свободным потоком течет по позвоночнику. Голова, словно воздушный шар под воздействием ветра, движется справа налево, а затем — осторожно вращается по кругу; при этом воздух выходит со звуком «ПФФФ», подобно лошадиному фырканью.

Упражнение 4. Актеры должны придумать причину, почему они глубоко вздохнули, но не механически и, конечно же, без эстетства, а просто для себя, как будто бы они одни в комнате. Затем представить, что «рот» находится у копчика, внизу позвоночника, и что это он вдыхает воздух; при расслаблении дышать, как лошадь «ПФФФ». Воображение помогает обеспечить свободным дыханием мельчайшие мускулы, которые не поддаются прямому воздействию, но очень важны для подачи звука.

Упражнение 5. Актеры представляют, что каждая конечность начинает «говорить». Они направляют мысль на определенные части тела, а затем дают возможность дышать и извлекать звук той части тела, которая включена в работу, никак не оценивая ее, а только наблюдая за процессом. Так, по-особому могут зазвучать:

²³⁰ Некоторые упражнения взяты из книги Патрика Пезана, см.: *Pezin P.* Le livre exercices a l'usage de acteur / Пер. М. Александровской. Saussan: L'Enretemps, 2002. P.59.

- стопы, правая и левая, носочки, пятки;
- нога, правая и левая, колени;
- плечи, правое и левое, лопатки;
- руки, правая и левая, локти, кисти, пальцы.

Каждая конечность имеет свою собственную манеру выражения: не стоит спешить и оформлять звук данной конечности; мысль, посланная к мышцам ее, вызывает их самостоятельное поведение. Такой подход позволяет избежать принудительной локализации звука в той точке, которая его извлекает.

Упражнение 6. Актеры представляют себя марионетками, подвешенными за локти, кончики пальцев, запястья, за верхушку головы. Их тянут **все** выше и выше к потолку, они поднимаются на носочки; их тянут **вправо** — влево по залу, вперед — назад. И в какой-то момент ведущий «обрезает нити», за которые они были привязаны. Актеры падают, расслабляясь, глаза закрыты, рот приоткрыт, подбородок ослаблен. Представьте, что ваши мускулы «растворяются»: руки, ноги, голова, плечи, бедра. Актеры расслаблены и сосредоточены на точке, из которой исходит основное дыхание (низ живота). Они глубоко вдыхают и на выдохе произносят звук (МММ). Затем они делают большие плавные движения, широко зевая и оправдывая зевок своим воображением радости и блаженства. Начиная с этого момента, расслабление тела и голоса может идти тремя способами (6-8 упражнения).

Упражнение 7. Двое актеров: один, стоя за спиной другого, сидящего на пятках, осторожно берет руками голову партнера и мягко вращает в разных направлениях, следя за тем, чтобы его шея была полностью расслаблена. Затем, захватывая руками все части тела, точно «куски теста», начинает мять их, словно замешивая тесто. В течение всего упражнения сидящий, крутясь во всех направлениях, издает звук «МММ», легко и непрерывно. Затем роли .меняются.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЦИКЛ: *массаж в парах* *с последующей парной релаксацией*

Упражнение 1. Актер лежит на полу на спине с вытянутыми вдоль тела руками (ладони развернуты к небу). Второй актер располагается около головы первого и в момент расслабления, поддерживая шею и голову, начинает мягко поворачивать ее вправо и влево, вверх и вниз, постепенно увеличивая амплитуду вращения.

Упражнение 2. В том же положении, но теперь второй актер мягко начинает тянуть за шею и голову первого актера, постепенно приводя в движение

все тело, перемещая его по площадке. Чем расслабленнее первый актер, тем легче второму совершать перемещения.

Упражнение 3. В положении стоя: один стоит прямо с закрытыми глазами. Второй сзади начинает массировать голову первого, мягко надавливая кончиками пальцев на череп. Затем в какой-то момент, поддерживая его голову, как вазу, начинает мягко вытягивать шею и весь корпус наверх и мягко поворачивать голову то вправо, то влево.

Упражнение 4. Первый актер начинает мягко «падать» из положения стоя. Второй, находясь за его спиной, «ловит» падающего и медленно укладывает на пол.

Затем партнеры меняются местами.

Упражнение 5. «Перекаты». Актеры ходят в хаотичном движении, и в какой-то момент пары встречаются. Один подхватывает второго сзади за талию одной рукой, а другой помогает партнеру расслабиться и упасть, после чего оба совершают «перекаты», отдавая поочередно вес своего тела и непрерывно перемещаясь по площадке.

Упражнение 6. Повторяется предыдущее упражнение (5), но теперь добавляется текст, который произносит сначала «ведущий», потом «ведомый» и затем — одновременно. Текст готовится заранее, но в момент «перекатов» импровизируется в соответствии с положением своего тела и тела партнера. «Опора текста» ищется в «опоре тела».

Итак, цель всех упражнений на расслабление (релаксацию) — содействовать последовательному высвобождению *импульсов*. На сцене часто можно себе позволить то, что в нормальной жизни пресекается обществом. Она настраивает актера на «демонстрацию тела», которое не остается непроницаемым, а, наоборот, становится местом победоносного «проявления телесности».

Тем не менее эта демонстрация требует определенных качеств выражения, поскольку тело, в наиболее насыщенные эмоциями минуты, рискует быть подверженным блокировке или «замедлению движения»: подлинное включение актера в творческий процесс диктует ему и возможности использования реакции тела в той же мере, как и его сопротивление. Необходимо конструктивно подходить к «демонстрации тела». Наконец, раздел парного массажа завершается серией парных импровизаций.

Упражнение 1. Актеры в парах сидят друг против друга в нормальном и удобном положении, стопы ног прочно стоят на полу, руки свободны. Тело остается неподвижным, только глаза и голова могут двигаться. Каждый выбирает текст, который он хорошо знает. Этот текст нужно произносить, ис-

ходя из импульса (когда он возникает, тогда и произносить), принимаемого от того, кто слушает. При этом не делать специальных движений, чтобы привлечь внимание партнера, и не манипулировать им. Единственно, что «рождает» текст — это подлинное взаимодействие с партнером (без включения его в диалог или, наоборот, игнорирования).

Хорошо было бы, если бы текст можно было произносить слог за слогом или целиком одной фразой. Или другими вариантами в заданных пределах.

Работа над импульсом — это не работа одиночки, а действие по установлению связи с другими на основе текста, который вызывает реакцию у партнера, а она, в свою очередь, питает говорящего (реакция партнера даже может быть озвучена). Конечно же, контакт глазами играет в этом случае главную роль, и он продолжается, даже если импульс к контакту не возник.

Эта работа касается не столько «делания», сколько «ожидания» импульса (вспомните знаменитые «позывы к действию» К. С. Станиславского).

Она определяет поведение того, кто слушает, у которого не должно быть напряженных движений и случайных нервных жестов.

Смотреть на партнера надо легко, видеть его отчетливо, а не вообще, как некую туманность.

Актер должен произносить текст только потому, что это необходимо; вот почему так важно в этом упражнении найти («схватить») импульс, исходящий от партнера для мгновенного включения текста. Нужно быть самому готовым к этому моменту, когда импульс от партнера реально вызовет желание сказать, и этот момент внешне будет выглядеть очень конкретно (видимым для зрителя).

Голос также должен быть настроен на импульс (соответствовать ему). Импульс провоцирует возникновение звука, но, проходя через органы речи, он может деформироваться и видоизменяться: часто импульс подавляется силой звука, не совсем адекватного импульсу.

Если, например, возникает агрессивный импульс, то его не надо отбрасывать, а следует включить в единый процесс говорения, наряду с другими способами выражения. Чрезмерная деликатность и разборчивость стерилизует выразительность.

Другая опасность — слишком «хотеть» участвовать в процессе и не давать своему собственному импульсу времени «родиться». Смех и слезы, если они возникают, не должны сдерживаться: это хороший знак, что напряжение включено в процесс, а не расплывается понапрасну. Обычно существует страх, что формула «отпустить себя» даст повод затопить наше существование чрезмерными чувствами, поэтому мы, как правило, блокируем наши эмоции. Следует, наоборот, создать «поле эмоций» во время работы; взять

в обыкновение «отпускать себя», излишним блокированием тела не мешать возникать чувствам: надо научиться жить в теле, которое становится местом и инструментом выражения эмоции.

Упражнение 2. Актер стоит прямо в центре сцены, без напряжения, но с определенной долей бдительности по отношению к публике.

Он напевает мелодию песни, которая ему близка. Но в отличие от обычного пения он должен распевать каждый слог, разрывая слово ритмически, сохраняя при этом мелодию. Затем глубоко вдохнуть и на сдерживаемом выдохе пропеть всю фразу от начала до конца. Нужно использовать этот прием выдоха, чтобы сознательно вызывать напряжение в теле именно там, где проходит звуковая «трасса»; каждый распеваемый слог должен быть отчетлив даже в момент, когда актер станет уменьшать звук в продолжении фразы из песни.

Сложность этого упражнения заключается в том, что необходимо выводить звук из того места, где рождается импульс; надо изначально отказаться от всех стратегий, чтобы не потерять нюансы и помогать совершаемому процессу, иногда сознательно сдерживая его и даже препятствуя ему.

Например:

- набрать воздух и на выдохе начать делать движения головой или руками и ногами;
- на выдохе направить взгляд на зрителей, индифферентный и ничего не выражающий;
- повторить пение с импульсом, который исходит от публики, а не изнутри самого актера;
- взять маленький описательный импульс, в противовес большому и глубокому;
- провести импульс в звуке, сознательно иллюстрируя его, чтобы избежать «правдоподобия», бессознательно издавать «дикие звуки», не расшифровывая их даже для себя самого; не бойтесь, что он окажется слишком «сырым», и не стремитесь его «обработать».

В этом упражнении актер учится доверять своим импульсам, быть в постоянном контакте с ними. Он овладевает ритмами, противоположными ритмам в обыденной жизни, учится свободе в подаче слов и фраз. Актер должен уметь контролировать ритмы, даже если они не согласуются с его собственными ритмами.

К тому же это упражнение позволяет актеру работать «на публику». Сам факт выхода на публику уже рождает в актере импульс; если он возникает у кого-то слишком сильный и с множеством нюансов, то его следует выводить достаточно медленно, как бы вступая в диалог со зрителем, который молчит, но не безучастен.

Будьте внимательны к первоначальным звукам, выражающимся через импульс; слишком сильный голос обычно бывает в начале (поскольку начало упражнения есть некая позиция «старта») и рискует вызвать излишний контроль над импульсом. Лучше в начале упражнения произносить звук слогов более «текуче», а в конце фразы из песни — как «желе». Если сопровождать эти звуки различными жестами и движениями, возникающими спонтанно, то в дальнейшем тело обретет способность не только реагировать на малейшие психологические импульсы, но и варьировать движения, быстро реагировать на смену энергии и возникновение новых импульсов.

Актер, который должен каждый вечер повторять в точности один и тот же текст, должен иметь такое тело, которое бы реагировало каждый раз по-новому, точно «забывая» самого себя и подчиняясь «сверхконтролю». Актер должен быть свободен в своей выразительности, сохраняя неизменным текст, **то** есть еще более сосредоточенным и внимательным к малейшим переменам на сцене, подогревающим его сценическое существование. Только на таком уровне включенности («пре-экспрессивности» по Э. Барбе) актер может претендовать на конкретную реальную, а не театральную жизнь текста. На этом уровне актер способен выражать смысл происходящих изменений на сцене и в некотором роде – его стиль²³¹.

2-я сессия. Техники дыхания

Эта серия упражнений предполагает подготовку дыхательного аппарата к последующим сессиям, включающим упражнения повышенной сложности, силы, энергичности и выносливости.

В главе IV книги Йоши Ойда «Невидимый актер» знаменитый японский актер театра Но и театра П. Брука размышляет о технике дыхания, которую необходимо разрабатывать профессиональному актеру. Ссылаясь на древнюю поговорку, он говорит: «Обычные люди дышат грудью, мудрецы дышат харой²³², а тренированные люди дышат ступнями»²³³.

Йоши Ойда относит актеров к третьей группе «тренированных людей», равно как и мастеров боевых искусств, которые вдыхают «ступнями», а затем поднимают воздушную струю до «хары», а выдыхая, проталкивают струю вдоль по позвоночнику вверх через голову к сердцу.

²³¹ *Pezin P.* Le livre des exercices a l'usage de acteur. P. 230-234.

²³² Хара (hara) — слово, обозначающее одну из важнейших энергетических зон тела

человека, находящуюся приблизительно 3 см ниже пупка.

²³³ *Oida Y.* L'acteur invisible. Paris: Actes SUD, 1998. P. 121.

Мастер театра Но считает, что актер должен владеть не одной, а несколькими техниками дыхания, чтобы варьировать их в процессе сценической игры.

Приведем некоторые из предложенных Йоши Ойда способов:

1. Вдох совершается носом в момент вставания актера театра Но из положения сидя, затем происходит остановка дыхания и в таком положении завершается подъем. В конце его происходит выдох через рот.

Для актера театра Но важен не прямой процесс: вдох-выдох, а умение задерживать дыхание, продолжая при этом движение. Считается, что таким образом накапливается энергия, которая с выдохом выбрасывается наружу с огромной силой.

2. Сидя на полу, актер совершает вдох через нос, а выдох через рот (узкую щель), но представляет при этом, что во время выдоха воздух выходит через поры его кожи. Повторяя упражнение, актер акцентирует свое внимание на вдохе в области «хары», а на выдохе — в нескольких точках кожи, словно от тела его исходит испарение.

3. Сидя на полу, зажать безымянным пальцем левой руки (для женщин, правой — для мужчин) левую ноздрю и сделать вдох правой ноздрей, а на выдохе — зажать правую; затем поменять порядок зажимания ноздри.

4. Сидя или стоя, сделать вдох, а когда живот наполнится воздухом, зажать анус (anus), чувствуя при этом, как воздух циркулирует в организме, затем выдохнуть «отработанный» воздух и ощутить свежесть воздуха, окружающего вас.

Поскольку дыхание регулирует и во многом определяет эмоциональное состояние человека, то этот способ дыхания позволяет актеру «накопить» гнев, после чего выбросить его наружу как фонтан, либо положить на него текст, который получит соответствующую эмоциональную окраску.

5. В положении стоя, ноги слегка согнуты в коленях, стопы находятся на расстоянии ширины плеч параллельно друг другу, корпус держится прямо, руки опущены.

Во время вдоха представьте, что воздух поднимается из земли по позвоночнику через макушку головы до «межбровья», а во время выдоха проходит полость рта, груди, пупка и далее распространяется по всем направлениям.

6. Два следующих способа дыхания нужно использовать очень осторожно и целенаправленно, так как они служат для «возгонки» дыхания и энергии, создавая побочные эффекты, такие как кружение головы и рвота.

Один тип дыхания осуществляется только носом, при этом кончик языка касается верхнего неба и рот полуоткрыт. Вы совершаете короткий глубокий вдох носом, при этом выполняя ряд последовательных движений: на-

клоны головы в сторону, «объятия» себя руками, винтообразное движение корпуса с поднятием колена и сгибанием противоположной руки в локте, с разворотами корпуса вправо и влево с одновременными махами свободно опущенных рук перед собой и за собой. Выдох происходит автоматически во время расслабления (окончания движения).

Другой тип дыхания совершается с открытым ртом и достаточно быстро, так называемое собачье дыхание. Благодаря этому дыханию происходит гипервентиляция легких и дыхательных путей, оно может привести к потере сознания и неприятным рефлексорным спазмам. С. Гроф использовал такой способ дыхания в целях лечения психически расстроенных больных для обнаружения разных перинатальных уровней, которые глубоко скрыты в бессознательной жизни человека.

Но если вы начнете правильно пользоваться этим способом дыхания, произнося, например, звук «Ииии», опуская при этом голову вместе с веером вниз, то очень быстро появится рефлексорный плач, который в театре Но используется как «техника плача». Если же произносить звук «Аааа» и поднимать при этом раскрытый веер вверх, то возникнет рефлексорный «смех». Йоши Ойда говорит, что эти «ощущения являются чисто физическими и не имеют никакого отношения ни к эмоциям, ни к психологии. Они всего лишь эхо того, что свершается физически внутри тела человека»²³⁴.

Звук «Ааааа», по словам Йоши Ойда, является натуральным, в отличие от искусственного «Ииии». Маленький ребенок вначале кричит с открытым ртом «маааа», что означает во многих культурах зов матери ребенком, а в японском языке «ма-ма» означает — «пища».

Йоши Ойда предлагает провести такой эксперимент: вы сидите на полу, затем после вдоха начинаете вставать и произносить при этом звук «ииии»; физиологически этот звук сразу же опускается вниз, устанавливая связь с землей.

И вам становится тяжело вставать. Наоборот, если вы начнете произносить звук «ааааа», движение вверх будет легче, поскольку звук направляется вверх, к небу.

Йоши Ойда продолжает: «В Японии Бог обозначается словом Ками (kam-miii). При произнесении его звук совершает путешествие с неба (извне человеческого тела) внутрь человека и ниже, в землю, проходя, таким образом, четыре стадии — (k-aaah-mm-iiii). Бог Иегова (jeho-vah) вначале звучит чуть ниже горизонта (yeh), затем поднимается по диагонали (how) вверх (vah) к небу. А слово „атеп“, как бы приходит со звуком „ам“ с неба, пронизывает

всего человека, произносящего его (эннн), и снова выходит наружу, в мир»²³⁵.

Обнаружив непосредственную физиологическую связь между движением тела и звуком, традиционный японский театр начал создавать своеобразные «коды» эмоциональных состояний актера, играющего ту или иную роль. Такое своеобразное «кодирование» человеческих состояний — отнюдь не искусственное образование, оно точно соответствует «биологической жизни» человека. Как правило, дыхание (вдох, выдох, задержка или замедление дыхания) в сочетании с определенными движениями и звуками дают целостную картину жизни героя.

«В театре Но, который восходит к XIII-XIV векам, очень древний текст отражает некоторые состояния природы, становясь, таким образом, выражением определенного стиля. Если персонаж печален, он не говорит о том как он несчастен, а, например, произносит фразу: „Прошло лето. Скоро зима. Пали осенние листья“. Эмоция описана словами, отражающими состояние природы»²³⁶.

Йоши Ойда делится своим опытом: «...выражая счастье, я представляю, как воздух циркулирует вокруг меня. Тогда эмоция не сосредотачивается только на мне, а становится отражением окружающей природы»²³⁷.

7. Обычный вдох и выдох с паузой между двумя циклами является наиболее распространенным типом дыхания, особенно при релаксации для установления физического и психологического баланса актера. Правда, в этом случае очень важно представлять каждую вдыхающую зону (чакру) как «шар», который нужно мягко наполнить воздухом, а затем также мягко выпускать наружу, словно из соломинки через рот. Иногда можно вдыхать одновременно всеми «шарами» (4), но выдыхать, начиная с нижнего («хары» или точки «ци») со звуком «мммм». Наконец, в качестве аффирматы можно мысленно произносить звук «сссс(ах)» при вдохе и «хам(са)» — при выдохе.

Первое сочетание «сах» означает «Он», т. е. тот, кто находится вне меня, на периферии; второе сочетание «ахам» выражает «Я», т. е. человек, через тело которого проходит воздух (и не только!). Вместе эти звуки «хамса» (в обратном порядке) символизируют «Лебедя», «высший дух, способный отделять молоко от воды». Эти звуки являются естественным проявлением биологической жизни и органики человека любой расы и национальности (см.: Дхирендра Брахмачари. «Йога — Сушумна — Вьяяма»; Б. К. С. Айенгар-«Пранаяма. Искусство дыхания»; Рене Дюпон. «Динамическая релаксация»)-

Если же пойти дальше и рассмотреть схему, включающую «элементы», «технику дыхания», «ключ», «качество», то можно увидеть, как преобразовалась естественная биологическая вербальная основа в искусственное «художественное явление» под названием «эвритмия».

Например, «элемент земля» выражается звуками: д-т, г-к, б-п, м-н. «Техника дыхания»: вдох носом — выдох ртом. «Ключ» — вне тела; «качество» — камень, песок, трава, дерево, насекомое, собака. «Упражнение» — лежа на полу представить себя корнями растения, червем, гусеницей»²³⁸.

В книге Сюзанны Блош мы находим и схему, обобщающую принципы дыхания человека:

«тип дыхания 1 (медленное, расслабляющее)

—мотивация (сон, вдох и выдох совершаются носом),

—особенность (глубина);

тип дыхания 2 (медленное и глубокое)

—мотивация (йога, интеграция, равновесие, совершается двумя способами: нос-нос, нос-рот),

—особенность (может меняться, если усиливать фазы вдоха и выдоха); *тип дыхания 3 (очень быстрое, связное, «ребёфинг-метод» Леонардо Орра)*

—мотивация (с усилием вдыхается воздух через нос, выдыхается через **рот**, эмоциональное состояние — негативное),

—особенность (нет);

тип дыхания 4 (быстро и глубоко)

—мотивация (вдох носом с полуоткрытым ртом, выдох через нос и рот, позитивная эмоция),

—особенность (нет);

тип дыхания 5 (с задержкой дыхания, сжатие ануса)

—мотивация (страх, контроль, четкость, сдержанность),

—особенность (циркуляция воздуха)».

Обобщая высказывания о различных способах дыхания, мы можем заключить: биологическая жизнь человека, а значит, и актера, имеет в своей основе такие ключевые процессы, как дыхание, движение и звук. Знание механизмов базовых процессов позволяет не только контролировать их в условиях сценической игры, но и варьировать их, обогащать и расширять границы, выстраивать сценическую партитуру игры и четко следовать ей в моменты импровизации.

Вдох (простой, расслабляющий)

Вдыхать надо очень мало; одного короткого и сильного вдоха в принципе достаточно, чтобы обеспечить дыхание речевого аппарата. Не стоит дышать верхней частью груди: дыхательный аппарат, находящийся внизу позвоночника и диафрагмы, напоминает форму колокола; если дышать верхней частью груди, не опираясь на диафрагму, то мускулы, ее поддерживающие, остаются невостребованными. Надо вдыхать немного воздуха, но очень глубоко. Приведем пример вдоха, когда вы нюхаете газ или дым: небольшое количество воздуха быстро проникает в легкие, если одновременно положить руку на живот, то можно почувствовать, как оно заполняет его целиком, оставаясь внутри.

А. Все следующие упражнения *выполняются с коротким вдохом и длинным выдохом.*

Упражнение 1. Лежа на спине, актеры кладут руки за голову и делают вдох, затем опускают руки вдоль тела, делая длинный выдох через рот, точно через соломинку. Все движения совершаются под счет ведущего (от 1 до 15) в определенном ритме и заданном темпе. Упражнение повторяется несколько раз, а движение совершается всем телом и в молчании. По сигналу тренера все актеры начинают считать вслух, непрерывно выдыхая (до 15-20).

Упражнение 2. Лежа на спине, актеры расслаблены и дышат ровно; затем они садятся, делают вдох и вновь медленно ложатся, укладывая один позвонок за другим, постепенно выдыхая воздух через полуоткрытый рот, как через соломинку, при этом мысленно считая до 15; по сигналу ведущего они начинают считать вслух.

Упражнение 3. Лежа на спине, актеры поднимают ноги вверх, сгибая их в коленях, и начинают делать вращательные движения, как на велосипеде, сочетая короткий вдох и длинный выдох «с соломинкой» и счетом до 15. По сигналу ведущего они начинают считать вслух, не прерывая при этом ни движения, ни дыхание. Звук должен быть направлен кому-то, кто находится ниже вас, на первом этаже.

Упражнение 4. Лежа на спине, поднять ноги вверх и вытянуть их в форме «свечи», сделать короткий вдох и начать медленно выдыхать через «соломинку», считая мысленно до 15; по хлопку ведущего начать считать вслух без перерыва, после чего расслабиться.

Упражнение 5. В позе «свечи» сделать вдох и начать выдыхать со звуком «mmm» и мысленно считая до 15; затем расслабиться и начать делать движения как при зевании и потягивании, открывая широко рот и издавая гласные звуки. Повторить позу «свечи» и мысленно произнести фразу на выдохе,

после чего снова вдохнуть и выдохнуть, произнося фразу вслух, все время выдыхая. Актер может слышать фразу, произносимую партнером, находящимся при этом то в позе «свечи», то лежа на полу и расслабившись. А затем точно определить, какая фраза была произнесена в позе «свечи», а какая — при расслаблении.

Б. Вдох при динамическом способе дыхания

Упражнение 1. Лежа на полу, тело расположено в форме звезды лицом к небу. Глаза закрыты (открыты), мысленно держать пространство по всем направлениям. Начать дышать «нос-нос», чувствуя момент рождения импульса в точке «хара», следить за прохождением воздуха по позвоночнику во время выдоха.

Упражнение 2. Сделать вдох, вытянуть тело «в струну», не отрывая части тела от пола, при выдохе расслабиться и произнести звукосочетание «ео-ооо». Повторить упражнение 3-5 раз с убыстрением темпа.

Упражнение 3. Начать перекаты на спине, с разбросом рук и ног и звуками «зевающего человека» (дыхание свободное).

Упражнение 4. Лежа на спине, колени согнуты, стопы прижаты к полу. Упираясь плечами в пол, приподнять нижнюю часть спины и сделать вдох носом, на выдохе опустить корпус, медленно произнося при этом звук «mmm». Добиться свободного дыхания и звука, несмотря на сильное напряжение в области диафрагмы.

Упражнение 5. Лежа на спине, колени прижаты к груди, руки раскинуты в «крест». Сделать вдох носом и начать на выдохе медленно перекладывать согнутые колени на правую сторону, не отрывая плечи и руки от пола. По окончании зафиксировать все точки скручивания на полу и сделать контрольный выдох «фффф». В последующих упражнениях менять стороны (левую-правую) и произносить на выдохе «сссс».

Упражнение 6. Положение тела такое же, как и в упражнении № 5, только руки обхватывают колени. Отвести руками колени назад, делая вдох носом; затем медленно начать прижимать колени к груди, выдыхая воздух через рот и произнося звук «сссс», а в конце — контрольный звук «шшш».

Упражнение 7. В том же положении, руки подняты вверх и слегка согнуты в локтях, подбрасывать тело вверх, как мяч, при этом мягко приземляясь на «ямку в спине». Перед броском делать вдох через нос, а в момент полета и приземления — выдох с произнесением звука «м» с добавлением гласных звуков: а, о, у, э, и, ы, ё, ю, я.

Упражнение 8. Потянуться всем телом, мягко переворачиваясь на бок, на живот, снова на бок и на спину, извлекая звуки, свойственные зевающему человеку. Расслабиться и дышать свободно.

Мы привели лишь несколько упражнений, акцентируя внимание на фазе вдоха, не останавливаясь подробно на процессе выдоха. Вдох совершается носом и должен заполнить все тело до кончиков пальцев ног в один прием (в более сложных упражнениях йоги вдох осуществляется в три приема) с сознательным усилием, но без лишних зажимов в некоторых частях тела. В положении лежа довольно легко контролировать процесс наполнения тела, особенно нижней его части, воздухом, но главное — затем следить за ровным и полным выдохом при постепенном расслаблении внутренних и внешних мышц тела. Звук помогает отслеживать глубину, органичность потока вдыхаемого воздуха, а также резервы и объемы его на выдохе и не является самоцелью.

Выдох

А. В положении сидя

Упражнение 1. Сидя на полу, построить вертикаль позвоночника, ноги согнуть в коленях, стопы плотно прижать к полу параллельно друг другу. Руки упираются в пол, макушка головы точно «подвешена» к потолку. На вдохе потянуть руки через стороны вверх, не отрывая трех точек от пола. На выдохе наклоняемся вперед, начиная наклон с копчика и поясничных позвонков, а затем включаем середину спины, плечи и голову. Произносить звук «мммааа», контролируя источник его в точке «ци» или «хара» (3 см ниже пупка). Затем поднять корпус круговым движением через сторону (сначала вправо, затем влево) и сделать выдох с наклоном соответственно в правую и левую стороны.

Упражнение 2. «Яйцо». Сидя на полу, согнуть колени, развести их в стороны, а стопы соединить, плотно прижав правую к левой. Вдох с движением, указанным в упражнении № 1, а на выдохе положить корпус и голову между коленями, выдыхая со звуком «мммааа». Зафиксировать нижнее положение спины и головы, словно в «яйце», и начать фиксированный вдох носом и выдох со звуком «мммм», озвучивая сначала «яйцо» изнутри, затем снаружи, расширяя область резонанса по всем направлениям. Затем из положения вертикали сделать вдох и, выдыхая, складываться в «яйцо» со звуками: «ма> ва, ба, за, ша, та» и т. д. — в произвольном порядке, постепенно убыстряя темп. По окончании упражнения лечь на спину и расслабиться.

Упражнение 3. «Нож». Сидя на полу, прижать колени к груди, не опуская ни плечи, ни голову. Сделать вдох и резко вытянуть правую ногу и правую руку вперед со звуком «иаоум». Возвращая ногу и руку в исходное положение, сделать вдох, а на выдохе выбросить вперед левую ногу и левую руку с тем же звукорядом. Несмотря на напряжение конечностей, дыхание и звук должны быть свободными.

Упражнение 4. Сидя, расставить руки в «крест», ноги прямые и лежат параллельно на полу.

Делать короткие вдох и выдох лопатками, раздвигая и сдвигая их сзади.

Упражнение 5. «Плавание». Держа опору тела на одной точке (копчике), начать плавно водить руки и ноги в различных направлениях, точно щупальца «кальмара». Когда тело собирается в комок, делать вдох, а во время «плавания» ровный длинный выдох.

Упражнение 6. «Складной ножик». Создать телом и ногами прямоугольный треугольник на полу. Вдыхая, «проехать» руками вдоль ног вниз к стопам и выйти снова наверх с поднятыми руками, а на выдохе сложиться телом и руками к ногам так, чтобы голова касалась коленей. Убыстряя темп вдоха и выдоха, произносить звукосочетания: «ма, ха, ра, та, ба, ша, вха, на...», дальнейшем выбрать свой собственный ритм, но слушать остальных, включаясь в «ритмический хор».

Упражнение 7. «Крокодил». Из положения сидя на полу, поднять правую руку вверх и потянуть за ней всю правую сторону тела, упасть через бок направо на живот, упираясь руками и ногами в пол, затем правая рука тянется вперед, а корпус прогибается в спине. Следует найти опору между тремя точками: левой рукой и стопами обеих ног. Снова прийти в исходное положение и повторить упражнение в противоположную сторону. Когда тело «научится» легко выходить из одного положения в другое с вдохом и выдохом, можно подключить звук «ха» в позе «крокодила».

Упражнение 8. Комбинация из позиций «наклона вперед и в стороны» (упражнения: 1, 2, 3, 6, 7). Выполняя композиции, следует придерживаться сначала одного темпа, затем убыстрять его, но при этом четко проходить все фазы вдоха и выдоха, а также контролировать «текучесть движений», переходящих из одного в другое.

Этот цикл упражнений имеет от 30 до 50 комбинаций в положении сидя, но данное исследование не позволяет нам привести их полностью. Главное — усвоить принцип, вдох совершается носом, но мысленно внимание сосредотачивается на точке «хара» или «ци». Выдох проходит плавно и постепенно через рот, но при этом движения (точно отобранные) помогают выводить воздух из энергетического центра, находящегося гораздо ниже диафрагмы. Звук контролируется *начало выдоха «mmm», его латентная середина и финальная фаза «aaaaa»,* выход воздуха наружу. Смена темпа позволяет актеру в каждом упражнении чувствовать его развитие, при этом «техника» вдоха-выдоха не меняется.

Таким образом, каждое упражнение раздела «Выдох» строится по трех-частной системе «йо-ха-кью», разработанной в XIV в. великим японским

мыслителем и актером Дзэами и нашедшей свое объяснение в произведениях П. Брука, Э. Барбы, Йоши Ойда и др.

Б. В положении стоя. Находясь в стойке, актеры совершают ряд движений, изложенных ниже, акцентируя выдох (короткий или длинный), исходящий из полуоткрытого рта и озвученный «пе», «фе». При завершении серии выдохов расслабиться на звуке, имитирующем лошадиный выдох «пфф».

Первое движение. Корпус прямой, ноги расставлены и слегка согнуты в коленях, как если бы вы сидели верхом на лошади, руки опущены вдоль корпуса. Скручивающим движением поворачиваться вправо и влево, размахивая расслабленными руками в такт движения, каждый раз вдыхая и выдыхая воздух через полуоткрытый рот.

Второе движение. Сохраняя прямой позвоночник, совершать прыжки вправо-влево, вперед-назад, каждый раз возвращаясь в исходную позицию (центр) и сопровождая выдох звуком «пе», «фе».

Третье движение. Сохраняя прямой позвоночник, сделать прыжок с поворотом на 180-360 градусов, сопровождая каждый прыжок выдохом и звуком «пфа».

Четвертое движение. Прыжок охотника: корпус прямой, колени согнуты, сделать прыжок в сторону с выдохом и звуком «ха».

Для осуществления *длительного выдоха* используйте ниже приведенные движения и принцип дыхания — выдох через рот, точно вы держите соломинку.

Упражнение 1. Каждый актер находит свое место в помещении и, воображая, что он режет пространство на части своей рукой, начинает выполнять действие. Во время этой «операции» нужно выдыхать через рот тонкой струйкой осторожно и непрерывно.

Точно так же можно представить, что вы проникаете струей воздуха сквозь потолок, стену, которые вы уже разделили на части.

Упражнение 2. Актеры выбирают для себя геометрическую форму (круг) квадрат, треугольник, ромб) и рисуют ее на полу ногами или в пространстве — всем телом, при этом мягко и непрерывно выдыхая воздух; можно делать и различные вариации этих фигур, если актеры готовы к этому.

Упражнение 3. Пять актеров, стоя прямо, создают форму пятиконечной звезды, стоя в каждом из пяти углов. Они начинают одновременно перемещаться в пространстве, достигая другой точки, но не пересекая центр до тех пор, пока не вернуться на первоначальное место. При этом сохраняется не-

прерывность дыхания и ритма движения. Повторяя несколько раз упражнение, они используют новые правила:

- _ на два перемещения сделать два выдоха;
- _ произнести текст в течение перемещения по всем пяти точкам, сначала мысленно, затем вслух.

Упражнение 4. Стоя друг против друга, один начинает движение вокруг другого, точно обматывает его нитью круг за кругом в течение одного выдоха; затем после вдоха другой, выдыхая, «освобождается от оков»; актеры могут помогать друг другу своим воображением, обозначая этапы «заточения» и «освобождения». Далее партнеры меняются ролями.

Упражнение 5. Двигаясь в пространстве хаотичным движением, актеры начинают повторять движения частей тела, задаваемые ведущим, как если бы они были привязаны к нему невидимой нитью, одновременно издавая звук «mmm» с закрытым ртом осторожно и непрерывно; ведущий может резко менять ритм движений, при этом сохраняя свободное звучание в соответствии с изменением движения и направления; при этом следует следить за тем, чтобы шея и подбородок не выставлялись вперед. Это упражнение может быть выполнено и в парах, но с перемещением по всему пространству. Один актер держит ладонь перед лицом другого и начинает двигаться, а другой, повторяя движения первого, воображает, что озвучивает ладонь первого звуком «mmm». Нижняя челюсть опущена, губы сомкнуты, а шея и подбородок все время расслаблены. Позиции могут быть разные, равно как и ритм. В дальнейшем можно использовать фразу: «Меня зовут Х...» или фразу из прозаического, поэтического текста. После чего партнеры меняются ролями.

Упражнение 6. Стоя в кругу, актеры принимают и отдают мяч ведущему, который находится в центре и посылает поочередно каждому мяч, произнося при этом одну фразу на одном дыхании. Темп броска мяча может убыстряться, но ритм произнесения фразы сохраняется. Необходимо следить, чтобы при произнесении текста шея и подбородок не выставлялись вперед.

Упражнение 7. Актеры образуют два круга: внутренний и внешний, — таким образом, чтобы у каждого актера был партнер спереди и сзади; два актера вне кругов, один догоняет другого, произнося при этом фразу на длинном выдохе; убегающий может встать сзади какой-нибудь пары, тогда передний («лишний») начинает убежать от догоняющего. Последний может коснуться рукой спины убегающего, который становится после этого догоняющим.

Упражнение 8. Актер начинает прыгать со скакалкой, мысленно произнося любой текст, затем, не переставая прыгать, он произносит его вслух, после чего продолжает идти вперед, произнося тот же текст, вдыхая и выдыхая

равномерно. Цель данного упражнения — соединение речи с движением, надо совершать прыжки и при этом говорить нормально без напряжения, не думая о прыжках.

Упражнение 9. Актеры распределяются по парам; один выполняет какое-либо действие на одном дыхании, другой во время этого действия подзадоривает партнера, громко считая тоже на одном дыхании:

— например, первый бежит, а второй, как тренер, отсчитывает секунды на одном дыхании, в одном ритме — и тот и другой;

— один представляет себе бумеранг, который он бросает в воздух, выдыхая в течение всего пути до его возвращения, в то время как второй следит за движением этого бумеранга и отсчитывает в полный голос время (оба на одном дыхании);

— один бежит на коньках или плывет в воде, другой громко считает, выдыхая, как и первый.

3-я сессия. Работа над резонаторными центрами

Звук рождается благодаря вибрации голосовых связок под воздействием выдыхаемой струи воздуха, но они не более чем маленькие мускулы; 80% звука проходит через носоглоточные каналы и «маску» лица, а также через другие части тела. Вот почему для возвращения нормального состояния звучания голосового аппарата необходимо избегать напряжений, подавляющих звук. Работа над резонаторными центрами в предлагаемом нами разделе упражнений заключается в поиске способов возвращения к состоянию первобытного звучания голоса, к его *вибрации*.

(Оговоримся, что эти упражнения ни в коей мере не могут заменить работу другой мастерской, непосредственно связанной с процессом профессиональной подготовки актера в области сценической речи).

Упражнение 1. Актеры быстро вдыхают воздух через нос с полуоткрытым ртом и в то же самое время массируют крылья носа пальцами рук по направлению вверх; выдыхая, они произносят звук «mmm», ударяя при этом кончиками пальцев рук по ноздрям. Вслед за этим они произносят фразу, содержащую преимущественно звуки «н» и «м».

— Актеры открывают челюсти, сохраняя рот закрытым; после вдоха произносят звук «nnn», ударяя кончиками пальцев по «крыльям носа» или мягко массируют их.

—Актёры вдыхают воздух, закрывают одну ноздрю пальцем руки, а пальцами другой руки ударяют по другой ноздре во время выдоха и произнесения звука «ннн». Повторить упражнение с другой ноздрей.

— Актёры открывают широко рот и приподнимают верхнее нёбо, как при зевке, издавая на выдохе гласные звуки (повторить 3 раза).

— Актёры кладут в открытый рот указательный палец, вдыхают, а на выдохе медленно вынимают его со звуком, представив, что звук лежит на кончике пальца; звучать нужно со всей полнотой, но без крика; вслед за этим произнести фразу со сложной артикуляцией.

Упражнение 2. Сидя на полу и глядя на свой указательный палец, располагающийся на расстоянии 24 см выше лица, актёры делают вдох, а на выдохе приближают палец к лицу, произнося с прерывающимся ритмом звуки: «би, бэ, ба, бо, бу...». Когда палец приблизится к лицу, в точку скосившихся глаз, палец возвращают в исходное положение со звуком «ааа», как бы продолжая предыдущее «ба»; затем с более прерывистым ритмом повторяют упражнение, опираясь на гласные в большей степени, чем на согласные. Упражнение повторить несколько раз, после чего произнести фразу или короткий текст.

Упражнение 3. Актёры держат правой рукой свой подбородок и лениво издают звук так, словно верхняя челюсть открывается сама собой, произнося при этом: «би-ба», «ги-га», «и-да», «и-а» и т. д.

Упражнение 4. Лежа на животе, актёры произносят звуки в наиболее удобном для себя положении, но достаточно быстро, мягко и непрерывно, например — «ааа». Они ищут положение тела, в котором наиболее отчетливо резонирует звук, затем они встают и начинают ходить, сохраняя качество резонирования, одобренного ими; действия совершаются без напряжения тела, особенно подбородка и шеи.

Упражнение 5. Актёры могут проверить, насколько хорошо они резонируют в том или ином положении тела, прикладывая руку сверху (голове, челюсти, шее, ушам) или снизу (груди, плечам, ключицам, бокам); например, одна рука прижата к голове, другая — к груди; произнося текст, они должны слышать резонанс в обеих точках.

Упражнение 6. Лежа на полу, актёры начинают кататься в разных направлениях, принимая без стеснения все возможные позы, при этом выдыхая и издавая звук «mmm». Звук меняется в соответствии с изменениями положения тела и скорости движения, то убыстряясь, то замедляясь. Мышцы пластичные и расслабленные, особенно шея; глотка все время хорошо открыта для свободного прохождения звука.

Упражнение 7. Для контроля за работой резонаторов актеры могут класть руку на ту или иную часть тела, лица: ^

—положить руки на уши и прижать их, точно обезьяна; произносить текст, резонируя в груди и посылая звук вперед; представить звук тонкий как игла;

—положить руки за уши, мизинец с внешней стороны оттопыривает уши, как у слона; посылать звук вверх над головой, хотя голос при этом может быть не очень выразительным, тусклым;

—приложив пальцы к ушам, начать тянуть их вверх, точно уши осла, и произносить текст, активизируя работу центрального резонатора.

В течение всей этой работы необходимо сохранять свой собственный голос, не форсировать звук и не модифицировать его.

Упражнение 8. Актеры тянут себя за уши, произнося одновременно фразы:

—то вниз, чтобы придать голосу тяжесть,

—то вперед, чтобы почувствовать середину,

—то вверх, чтобы повесить голос.

В конечном счете нужно найти такое положение, когда звучат все резонаторы.

Упражнение 9. То же упражнение, то поднимая язык вверх, то опуская его вниз, произнося звук «ги-ге-га».

Упражнение 10. Актеры кладут палец на лоб и спускаются вниз по носу, чтобы затем его зажать, произнося при этом «ги-ге-га»; можно зажать уши и произносить те же слоги.

Упражнение 11. Актеры держат перед своим ртом ладони, как экран, то удаляя его от себя, то приближая, непрерывно произнося звук «mmm». Они следят за тем, чтобы центральный резонатор звучал чисто и мягко.

Упражнение 12. Актеры складывают руки в «рупор» перед своим ртом и произносят звук «mmm», затем, раздвигая руки в стороны, пытаются постепенно усиливать звучание. То же самое, положив руки на уши и произнося звук «mmm», раздвигая руки в стороны и усиливая звучание.

Упражнение 13. Актеры опускают пальцы вниз по лицу, как бы сбрасывая усталость, и произносят звук «МММ».

Упражнение 14. Актеры отводят язык назад и начинают произносить гласные «а, е, и, о, у»; затем, положив палец в рот, произносят отдельно каждый звук.

Упражнение 15. Упираясь кончиком языка в нижнюю челюсть (рот открыт), актеры извлекают звук «aaa» несколько раз; язык раздут, как у ребенка.

Упражнение 16. Актеры кладут пальцы в рот (кроме большого) и надавливают на нижнюю челюсть с закрытым ртом, произнося при этом звук «хо-хо».

Упражнение 17. Сидя на коленях, в кругу, актеры формируют разные объемы жестом и звуками:

—«а» — руки раскрыты вверх,

—«о» — руки сложены в форме круга,

—«у» — руки сложены в форме рупора,

—«и» — руки рисуют диагональ, проходящую через корпус.

Упражнение 18. Сидя на коленях с опущенной вниз головой, актеры произносят звук «mmm»; исходя из порывов собственного импульса, они начинают медленно вставать, сохраняя опущенную голову и звук «mmm». В вертикальном положении, закончив движение, раскрыть руки вверх и произнести звук «aaa». Можно совершить движение в обратном порядке, начиная от «aaa» и заканчивая внизу на коленях «mmm».

Повторить упражнения несколько раз, сохраняя свой индивидуальный ритм.

Переходы от одного звука к другому согласуются с изменением движения, исходя из особого ощущения каждого актера.

Это упражнение позволяет тренировать центральный резонатор благодаря опоре и «распусканию» звука, выходящего вовне.

4-я сессия. Актер в сценическом пространстве

ПЕРВЫЙ ЦИКЛ: Актер и пространство

В животном мире, где жизненное пространство лимитировано, инстинкт заставляет зверей организовываться для необходимости выживания и распределения энергии. Быть человеком, как таковым — это тоже инстинкт, но смысл организации пространства заключается здесь во все увеличивающемся сопротивлении со стороны других людей. Особо важное качество актера состоит в умении чувствовать пространство, в котором он действует.

Единственное название этой способности — быть. Это то же самое, что цвет, который существует лишь как отражение света от объекта в сетчатке человеческого глаза.

Мечта любого актера — быть приглашенным на такую работу, которая становится его собственным делом. Актер должен почти сжиться, через тело и душу, с пространством сцены. В тот момент, как ты оказался на сцене, ты должен восстановить для зрителя характер и жизнь персонажа очень конкретно.

Тело должно уметь «слышать» пространство, так как оно есть важнейшая составляющая творческого процесса, который требует его полного присутствия и приспособления.

Упражнение 1. Актеры, сидя удобно на стуле с закрытыми глазами, пытаются представить в своем воображении помещение: это «внутренний» объект внимания актера. Ведущий задает вопросы об этом зале, на которые актеры отвечают, затем они открывают глаза и проверяют соответствие их «образов» с действительностью.

Пространство есть возможность актеру развивать свою свободу.

Упражнение 2. Актеры пересекают пространство зала по всевозможным траекториям (по периметру, по диагонали и т. д.).

Упражнение 3. Актеры перемещаются по всему пространству, как хотят, но по хлопку ведущего начинают постепенно сужать пространство, увеличивая темп движения и не занимая центр сцены, без остановки. По следующему хлопку они снова уверенно занимают все пространство сцены, не замедляя при этом свои движения.

Актер должен быть чувствительным к месту на сцене, он должен привыкнуть к нему, чтобы его тело было способно «замерять» пространство. Надо установить конкретный ритм, который бы помог актеру ориентироваться в пространстве практически бессознательно.

Упражнение 4. Актер находит место у стены и встает спиной к ней, упираясь рукой и поясницей. Взяв разбег, он перебегает достаточно быстро пространство, достигая другой стены, и возвращается спиной к тому месту у стены, которое он покинул. Как метроном он движется от одной точки к другой и назад без рывков, постепенно убыстряя бег.

Упражнение 5. Два актера лицом друг к другу с разных сторон зала идут навстречу и останавливаются в нескольких сантиметрах, чтобы вернуться назад и снова броситься друг к другу. Таким образом повторить упражнение несколько раз.

Упражнение 6. Два актера от противоположных стен бросаются навстречу друг другу, в середине они делают зигзаг, чтобы не столкнуться, и продолжают движение к противоположной стене, затем они возвращаются спиной на свое место, также огибая партнера, чтобы избежать столкновения. Повторить несколько раз.

Упражнение 7. Актеры двигаются в пространстве сцены, как хотят, но постоянно сохраняют равное расстояние между собой, как бы ни были непредсказуемы перемещения каждого из них. Они останавливаются одновременно, когда уверены, что правила соблюдены, затем снова начинают ходить

все быстрее и быстрее, переходя на бег, избегая резких движений, и завершают тем, что занимают место, которое выбрали.

Варианты:

Во время бега найти глазами партнера достаточно далеко, затем приблизиться **к** нему и в момент встречи уклониться от столкновения, чтобы затем продолжить бег.

Повторить упражнение, но на этот раз, чувствуя опасность по отношению **к** остальным.

То же самое, но после остановки каждый должен занять симметричное положение по отношению **к** центру той фигуры, которую нарисует группа; сохранив при этом избранный маршрут в плане продолжения движения **и** уважительного отношения **к** маршрутам, избранным другими.

Возможно повторение упражнения с обстоятельством угрозы друг другу. Выполняется движение с предельным вниманием каждого, желательно закончить упражнение взглядом в сторону и назад с ощущением движения партнеров за спиной. Догадаться, с каким намерением по отношению **к** вам двигались все это время остальные.

Упражнение 8. Актеры хаотично ходят, затем бегают по залу с закрытыми глазами, не задевая друг друга.

Упражнение 9. Каждый актер выбирает место на сцене в нескольких метрах от него, затем закрывает глаза, складывает скрещенные руки на груди (точно несет ребенка) с тем, чтобы защитить себя от препятствий, **и** пытается достичь намеченного пункта. Случайные столкновения с другими должны быть предугаданы «путевым радаром» (чувством пространства).

Упражнение 10. Актеры, стоя прямо, растягивают свое тело во все стороны, делая его все большим, занимая максимум пространства, и издают звук, затем они сжимают свое тело до минимума, занимая как можно меньше пространства, и снова звучат. Представьте, что голос — тот же самый мускул, что и мышцы тела.

Упражнение 11. Актеры ложатся на пол, занимая как можно больше пространства, чтобы не осталось ни одного свободного места на площадке. Затем меняют задание и занимают как можно меньше пространства в позиции, выбранной по желанию.

Будучи расширенным или сжатым, тело должно быть активным и в неподвижности.

Именно тело сохраняет «жизненное пространство», которое должно оставаться динамичным, даже если движения ограничены.

Упражнение 12. Определите пространство между вами и объектом на сцене. Затем попытайтесь пересечь пространство до выбранного вами объекта с закрытыми глазами. Определите пространство между вами и объектом, находящимся за вами. Закройте глаза и, развернувшись, пересеките пространство до того места, которое вы выбрали, пока не коснетесь этого объекта.

Определите объект и пространство между вами, сделайте жест в направлении объекта, представляя, что вы касаетесь его, не сходя при этом с места.

Упражнение 13. Актеры делятся на две группы и встают в линию напротив друг друга. Парами напротив взяться за руки, закрыть глаза, отпустить руки и разойтись на расстояние 10 метров; затем, ища руки партнера, начать сближаться до рукопожатия, глаза все время закрыты.

То же самое, но пары разбросаны по сцене, что неизбежно вызовет пересечения с остальными. Забавно, когда партнеры ошибаются и находят другого.

Упражнение 14. В той же линии, оставаясь в группах, актеры пересекают зал бегом, затем резко останавливаются и чувствуют движущийся воздух вокруг них. Пространство целиком принадлежит актеру; он не может оставаться нейтральным по отношению к действию. Если меняется пространство, то меняются и отношения актеров.

Упражнение 15. Актеры выстраиваются в две линии друг против друга, оставляя место, чтобы пройти сквозь линию. Следует держать линию строго прямо. Задача заключается в том, чтобы прийти сквозь линию, не меняя положение тела и сохраняя линию. После трех шагов, когда линии пересекли друг друга, остановиться и начать двигаться назад, сохраняя те же линии и те же шаги. Вслед за этим двигаться по скрещивающимся линиям, развернувшись боком в линии, и т. д.

Это упражнение позволяет актеру почувствовать пространство любой частью тела.

Подниматься и спускаться по лестнице — тоже полезное упражнение.

Упражнение 16. Сцена заставлена вещами любого сорта, и этот беспорядок оставляет возможность пройти только одному человеку. Актеры делятся на две группы, стоя друг против друга (перед и за этой баррикадой). По сигналу, в заданном ритме (предлагаем длительность в 16 музыкальных тактов), группы пересекают сцену, не задевая объектов и не сталкиваясь с партнером, идущим навстречу. Переход заканчивается, когда группы меняются местами. После нескольких репетиций этого упражнения можно поменять время переходов.

Пространство, время, цель, отношения — все должно подчиняться ансамблю. Актер должен знать, как управлять своим телом в соответствии с задачей, быстро ориентироваться в наиболее сложных условиях и обстоятельствах, которые возникают в процессе выполнения.

Повторяя это упражнение, замечаешь, что чем быстрее темп, тем точнее должны быть движения (и неторопливые!).

Упражнение 17. Две группы максимум по 6 актеров. Один актер из 1-й группы встает в позу, а все остальные члены группы ее дополняют, занимая как можно больше места.

Когда действие первой группы закончено, вторая группа заполняет пустые места в промежутках скульптурной композиции первой группы. После чего актеры первой группы «оживают» и отходят от своих мест, чтобы внимательно рассмотреть то, что сделали партнеры из второй группы, затем они заполняют снова пустые места среди членов второй группы и т. д., и т. д.

Тренируясь Таким образом, можно добиться непрерывности и текучести движений.

Это упражнение дает возможность осваивать пространство двумя способами: первый, когда занимают пространство — позитивная игра, второй, когда заполняют свободное пространство вокруг первых, это — негативная игра (контригра). Движения по сцене могут достичь своей активности в пространстве негативном, которое становится позитивным, и наоборот.

ВТОРОЙ ЦИКЛ: *Жизненное пространство актера: его «шар»*

Один из персонажей Альберта Камю заявил: «Между ним и мной есть пространство, которое я не могу пересечь». Каждый актер обладает этим жизненным пространством, этим «шаром», «коконом», хрупким и способным точно отразить отношения его с объектом или партнером.

Упражнение 1. Пары актеров сближаются, глядя друг на друга. Они должны остановиться в тот момент, когда почувствуют, что уже входят в «шар» другого. Сохраняя пары, один остается неподвижным, а другой подходит к нему и останавливается, когда почувствует «шар».

Упражнение 2. Актеры ходят по всему пространству, как хотят, но учитывают (уважая) «шар» каждого.

Упражнение 3. Актеры выстраиваются в две линии напротив друг друга. Они сближаются, затем бегут навстречу и резко останавливаются, не нарушая «шара» другого.

ТРЕТИЙ ЦИКЛ: *Сценическое пространство*

«Чтобы совершить творческое открытие, необходимо оставить пространство сцены голым» (Жан Кокто).

Сцена — это пространство, которое может расширяться в зависимости от событий, происходящих на ней.

Нет ничего такого, чего бы не знала сцена, так как театр оживает в речи и движении, а речь и движение могут выражать что угодно. На сцене все может произойти. Но это пространство специальное, и актер обязан верить ему, так как язык, который он использует, это условный язык театра.

Упражнение 1. Актер один на сцене (длина 3 м, ширина 2 м, высота 1 м) заполняет собой все пространство так, чтобы мы забыли, что это сцена. В этой работе следует избегать подмигиваний, заигрываний с залом, иллюстративных жестов. Надо войти в пространство сцены, будучи «нейтральным», затем постепенно открыть для себя перспективу сцены, ее протяженность в длину и высоту.

Можно сразу же заметить, что большая сцена вызовет удлинение движений и устремление взгляда вдаль. Проход по диагонали также даст это ощущение огромной сцены.

Упражнение 2. Два актера на сцене: они прогуливаются по лесу, теряя друг друга, ища и находя снова, пространство двоих на сцене ставит их в ситуацию условности игры, которая никак не может быть реальной. Надо использовать тело партнера, как повод для игры: пролезать между ног, расстилать руки, как ветви деревьев, и т. д.

Взгляд может создавать различные уровни верха-низа. Необходимо быть предельно бдительным к предложениям партнера и принимать эстафету игры.

Также следует менять ритмы игры.

5-я сессия. Чувство ансамбля

Все человеческие проявления находятся в зависимости от контекста событий. Точно так же выразительные возможности актера укладываются в его способность вступать в отношения с пространством, с окружающими его людьми; и эта работа с пространством постепенно включает его в неизбежность контакта с группой. Удержание необходимого ритма, индивидуального творческого порыва, обживание сцены уже являются для актера составляющими чувства ансамбля.

Группа — носитель «коллективной энергии», но она и управляющий. Она требует глубокой отдачи, широкого контакта, открытости, повиновения всему, что будет происходить до того момента, как что-либо зафиксировано.

Театр — это место собственного присутствия, но еще и существования ансамбля.

Быть самим собой, но в то же время найти свое особое место среди других, быть все время готовым; тело — это еще и фактор поведения, материал для создания роли.

Вот почему первое дело — начать работать без внутренних препятствий, без сопротивления, т. е. без отказа получать и отдавать. Иметь свое точное место в ансамбле и мягко отстаивать его. Цель этой работы — открыть третий фактор: не себя, не других, а групповую активность.

Профессия актера заключается еще и в умении оставаться одному на сцене.

Чем больше актеры оттачивают свою чувствительность и технику проживания роли, тем больше они становятся зависимыми от других, которые существуют не столько для поддержания игры, сколько для вдохновения ее. Благодаря решимости каждого участника выступать в контакте с другими, группа в целом совершает первый шаг к сплоченности, к чувству ансамбля.

Упражнение 1. Выбрать песню, которую знают все, и начать петь ее, собирая голоса с тем, чтобы почувствовать унисон; затем усиливать тон, убыстрять темп, никогда не теряя единства, достигнуть максимума энергии и ликования. Возвращение к первоначальному этапу «мурлыканья».

Упражнение 2. Актеры образуют круг и берутся за плечи соседей руками. Ведущий определяет одного участника, который дает энергетический импульс, а тот должен запустить его в круг по часовой стрелке. Когда движение импульса вернется в точку отправления, поменять направление его движения.

Упражнение 3. Круг. Выполняя движение, точно единый организм, актеры направляют энергию в центр, выбрасывая вперед руку и произнося: «Дай!» Постепенно увеличивать ритм звучания ансамбля. После того, как все почувствовали, что значит «дай», они делают движение руками из круга со словами «Возьми!». Делать с медленным увеличением ритма.

Упражнение 4. Актеры садятся в один ряд, затем встают, как один человек, и пересаживаются одновременно на место соседа, а тот, кто был первым в ряду, обегает ряд и садится на место последнего.

Варианты темпа: 10, 8, 5, 3, 1 (в условных единицах), — сохранять при этом текучесть движения.

Упражнение 5. Актеры, сидя на стульях, встают одновременно и переставляют стулья без шума на 1 м вперед: если хотя бы один произвел шум, все повторяют упражнение.

Это упражнение устанавливает чувствительность и ответственность актеров за работу группы.

Упражнение 6. Актеры выстраиваются во фронтальную линию, держась за плечи или за талию с тем, чтобы лучше почувствовать микродвижения тела каждого. Без хлопка и подсказки они вместе делают один шаг вперед, как один человек. Вслед за этим они встают в круг, хорошо очерченный (без сцепки), и делают вместе один шаг вперед, не сговариваясь о начале движения, без условного сигнала. Затем, сохраняя круг, актеры повторяют предыдущее движение с теми же условиями, но на этот раз вообразив, что чувство опасности пронизывает всех участников.

Необходимо время, чтобы ощутить контакт с каждым участником; в данном случае будет чувство опасности. Сначала необходимо глубоко проникнуться им: если кто-то почувствует заранее исходящую от другого опасность или ощущение незащищенности, он отреагирует более внимательно, и его тело в тревоге не будет напряженным.

Вариант:

Актеры стоят в круге и делают те же самые упражнения в тех же самых условиях, но теперь они действуют с ощущением радости, исходящей от партнеров.

Радовать других — это довольно сложная задача, и нужно проверить на самом деле эффективность воздействия на других, надо почувствовать эту радость, без учета своих индивидуальных пристрастий.

Упражнение 7. Актеры стоят в круге неподвижно и представляют, что перед ними лежит «энергетическое кольцо», образованное их ногами.

Они закрывают глаза, представляя это кольцо, и по хлопку ведущего начинают поднимать кольцо вверх все выше и выше. Поскольку они прочувствовали его мысленно, то могут представить, что руки становятся все длиннее, поднимая кольцо еще выше. После чего наступает расслабление.

Это упражнение можно повторить несколько раз до того момента, пока актерам не нужна уже будет команда ведущего для подъема кольца. Такое может быть достигнуто группой, если каждый отбросит собственные амбиции и обеспечит коллективный контакт.

Упражнение 8. Стоя в круге на сцене, руки скрещены и касаются ладонями партнеров, стоящих по обе стороны, точно жемчужины в ожерелье, которое соединяет всех участников на уровне рук и ключиц. Ощущение соседа должно быть точным. Когда чувство партнера налажено, группа опускается на колени, сохраняя форму «ожерелья». Ведущий по своему усмотрению выбирает актера — жемчужину, которая выпадает из ожерелья, обрывая нить, остальные «жемчужины» естественно рассыпаются.

Это упражнение является прекрасной тренировкой коллективного внимания.

Упражнение 9. Стоя в круге на сцене, поднять руки вверх и повернуть ладони так, будто они поддерживают потолок. Представьте, что вся группа, как один человек, поднимает руки без чьего-либо сигнала для начала. Вообразите, что потолок опускается и опирается на руки, которые удерживают его в течение минуты. По хлопку режиссера потолок снова медленно поднимается наверх, и все чувствуют это напряжение в теле друг друга, которое не расслабляется до самого конца. В чем и состоит единение группы.

В этом упражнении выполняется точное действие, которое должно быть обеспечено энергией всего тела, чтобы почувствовать потолок; преодолевается конфликт между тяжестью потолка и сопротивлением группы, именно это заставляет актеров разрешить конфликт (находится единая координата для движения и перемещения всех, а также общее усилие для удержания тяжести потолка в течение минуты).

Упражнение 10. Актеры располагаются в двух линиях напротив друг друга по бокам сцены: они выбирают место на противоположной линии под углом (по косой) и начинают сближаться к центру. Необходимо сохранять линию прямой. Не обязательно делать это всем одновременно. Без остановки, но меняя темп, продолжить упражнение.

Упражнение 11. Актеры выстраиваются в две шеренги, как в предыдущем упражнении; каждый ищет свою трассу для перехода по площадке: можно увеличивать или замедлять темп, чтобы избежать столкновений, но не возвращаться на свое место. Переходить от ходьбы на бег.

Пять последующих упражнений предложены были М. Чеховым. Первый раз он использовал их в группе актеров Государственного театра Литвы в 1932 г. Они были восстановлены Натальей Зверевой, которая, в свою очередь, взяла их у М. Кнебель, одной из последних учениц Станиславского. Напомним, что базой для этих упражнений, сочиненных М. Чеховым, послужила эвритмия Р. Штайнера, с которой великий актер познакомился в 1915-1916 гг., будучи в Европе.

Упражнение 12. Группа актеров (5 человек). Один из них выходит на центр и делает жест, не особенно сложный, все остальные один за другим достраивают композицию каждый своим жестом, создавая тем самым гармоничную ансамблевую композицию.

М. Чехов говорил по поводу этого упражнения, что композиция движения группы должна быть гармонизирована с пространством.

Упражнение 13. Актеры должны создать симметричную фигуру в предложенном им пространстве, не договариваясь заранее. Для этого они медленно перемещаются в пространстве, не прерывая связи друг с другом. Как только они почувствуют эту симметричную форму, они должны остановиться

одновременно для финальной точки. Это значит, они будут уверены, что гармония формы возникла. Если хотя бы один актер не поверит, что он создал нечто гармоничное, публика не поверит тоже.

Упражнение 14. Актеры группируются в центре площадки, один из них является центром группы. Затем они разделяются и создают единую композицию, занимая все пространство сцены (ощущая его), и делают это в соответствии с музыкальной темой, предложенной им ведущим.

Не обязательно, чтобы центр был именно в геометрическом центре площадки. Возможно, центр будет там, куда устремится внимание всех участников. Необходимо знать, все ли пространство заполнено каждой фигурой в отдельности, равно как и всей композицией на площадке.

Упражнение 15. Актеры образуют три линии. Каждая линия представляет собой единое тело со своим ведущим. Этот последний, формируя линию (тело группы), должен получить доверие остальных и чувствовать, что происходит позади него, как если бы это была часть его самого.

Три линии начинают движение в ритме шага. Ведущие с помощью движений группы рисуют форму на площадке, не нарушая отношений с другими линиями. Как только группа почувствует, что трасса (форма) завершена, она останавливается не сговариваясь.

Упражнение 16. Один актер поднимается на сцену и вдохновленный музыкой, предлагает несколько фигур. Второй актер присоединяется к первому, они создают единую композицию, поскольку второй принимает предложенную форму первого, его состояние души, способ продолжения темы. Вслед за вторым должен быстро выйти следующий участник и включиться в сформированную группу, не нарушая ее композиции. Эта работа требует от актера быстроты реакции и способности к сиюминутному восприятию и ориентации в пространстве.

Вариант 1:

Условия таковы: участники делятся на две группы, каждая имеет свой цвет; одна — черный, другая — красный. Как прежде, следует движениями тела сформировать композицию, но при этом чувствовать и учитывать заданный цвет. В конечном счете тело-фигура должно добиться гармонии цветов в общей композиции.

Ожидая своего выхода, каждый участник должен осмотреть композицию фигур, соответствующих одному цвету. Таким образом, он может мысленно себя поставить туда или сюда. Участники выбирают по усмотрению то красный цвет, то черный.

Вариант 2:

«Черные» участники одновременно выходят и создают композицию по условиям, как и раньше, «красные» создают свою. Затем обе группы слива-

ются, но так, чтобы не разрушить композицию «черных» или «красных», каждый сохраняя свой цвет.

Актеры должны почувствовать своим телом черный и красный цвет.

6-я сессия. Актеры его отношения с партнером

Посмотрите на кукловода, который оживляет свою куклу на наших глазах. На его лице, в глазах, во всем теле до кончиков пальцев — сила, интенсивность! Во взаимодействии актеров трудно себе представить проявление такой же силы: есть чистота, напоминающая нам о видимости, хотя и прекрасной, но видимости.

Колет Файард

Не твое дело — играть короля, твой партнер должен сыграть тебя королем.

Тьерри Дебру, актер

А. Общение, энергетическое равновесие

Уровень игры и живой обмен между партнерами очень важны в театре. Эти отношения представляют собой органический процесс, который требует от актера полной отдачи. Обоюдное общение должно быть постоянно активным. Нельзя забывать, что, благодаря взаимному обмену между партнерами, формируется драматический конфликт.

Упражнение 1. Актеры перемещаются в пространстве сцены, затем, каждый по своему усмотрению, останавливается и наблюдает за кем-нибудь.

— актеры продолжают двигаться, но теперь каждый актер устанавливает взглядом контакт с наибольшим количеством партнеров.

Упражнение 2. Находясь в круге, актеры передают воображаемый огненный шар из рук в руки. Передача чего-нибудь: либо текста, либо ощущения, либо действия, — это передача с максимальной концентрацией внимания, подготовкой и оправданием. «Что бы стало с шаром, если бы меня здесь не было? Я рискую тем, что шар может или потеряться, или разбить другой предмет...» А если это текст или действие?

Упражнение 3. Актеры посылают шар, но каждый посылает вместе с ним одному из партнеров признание в любви. Шар — это его слова.

Упражнение 4. Актеры стоят в двух линиях друг против друга. Они бросают воображаемый мяч: первый — второму напротив, второй — третьему

по диагонали напротив, третий — четвертому и т. д. Бросающий мяч говорит: «Возьми», а принимающий — «Спасибо». Слова посылаются вместе с броском-принятием мяча. Преимущество этого упражнения в том, что мы одновременно тренируем контакт с партнером (импульс), голос и тело.

Упражнение 5. Актеры обмениваются энергетическими импульсами (пассами).

Каждый посылает импульс какой-нибудь частью тела, принимающий реагирует той же частью тела, которой импульс был отправлен: локтем, шеей, коленом, головой; затем кто-то может задержать импульс, проведя его внутри себя по всему телу, и вновь отправить партнеру.

Важно во время передачи энергии не торопиться, хорошо ощутить этот импульс в своем теле.

Упражнение 6. Два актера в паре касаются разными частями тела: то лбами, то плечами, то ягодицами. Все тело должно быть подключено к этой работе, партнеры не соперничают. Никто не стремится победить: движение одного должно стимулировать динамику движения другого и наоборот.

Вариант 1:

Стоя спинами, не теряя равновесия и не помогая себе руками, два актера садятся и встают вместе.

Вариант 2:

Стоя друг против друга на расстоянии вытянутых рук, актеры поочередно садятся и встают, поддерживаемые за руки партнером, который удерживает первого в равновесии; затем партнеры меняются ролями, таким образом, первоначальное действие плавно переходит в его продолжение. Это упражнение можно усложнить, если делать его вчетвером, взявшись за руки и не сходя с места. Можно только отклоняться вперед-назад, вправо-влево, не сговариваясь, удерживая друг друга в равновесии. В конце можно подняться всем вместе.

Упражнение 7. Распределившись по парам, актеры встают друг против друга на расстоянии трех метров и представляют себя на качелях в детском саду; они играют, раскачиваясь, сохраняя равные усилия того, кто поднимается вверх, и того, кто опускается вниз; работать надо в одном ритме.

Упражнение 8. Два актера берутся за руки, стоя на одной ноге друг против друга и удерживая равновесие одной рукой; затем меняют ноги и руки (с правой на левую) и продолжают удерживать себя и партнера в равновесии.

Упражнение 9. Актеры формируют один большой круг. Начинают свободно размахивать одной рукой, как хлыстом, наблюдая за тем, у кого движения получаются более пластично и выразительно. То же самое с махами ногами.

— разделиться на пары: у одного работает рука, у другого — нога; движениями построить диалог таким образом, чтобы выразить, что вам в партнере «не нравится», причем очень конкретное. Все это с помощью рук и ног. Использовать разнообразные ритмы. И никаких обычных, иллюстративных движений.

Упражнение 10. Два актера, стоя друг против друга, отходят на четыре шага и поворачиваются спинами, затем снова сходятся спинами. Это упражнение демонстрирует, как следует сохранять взаимодействие с партнером, оставаясь как бы «привязанным» к нему, когда поворачиваются спинами и сближаются.

С другой стороны, можно заметить, что упражнение выполняется удачно тогда, когда действия совершаются в медленном темпе и общем ритме.

Упражнение 11. Сцена представляет собой посадочную площадку с множеством препятствий (предметов). Один из актеров неподвижен и своим голосом направляет движение партнера, у которого закрыты глаза. Если «летчик» заденет хотя бы один объект, его самолет разобьется. Это упражнение тренирует в актерах ответственность за их поступки, общее чувство чрезвычайной ситуации. Можно усложнить его, если выпустить на площадку несколько «операторов» и «летчиков».

Упражнение 12. Актеры в парах: один руководит, другой выполняет. Руководитель ладонью рисует формы, которые партнер тут же воспроизводит, подчиняясь ведущему, держащему открытую ладонь вытянутой руки на расстоянии 20 см от его лица, как гипнотизеру. Затем партнеры меняются ролями.

Вариант:

то же упражнение, но на этот раз руководитель «гипнотизирует» двух партнеров одновременно, двумя руками.

Упражнение 13. Актеры в парах: один — «слепой», другой — «глухонемой». Касаясь друг друга указательными пальцами, «глухонемой» водит «слепого» по площадке, открывая ему мир предметов и людей, но так, чтобы «слепой» не столкнулся с ними.

Упражнение преследует две цели: первая — все время находиться в физическом контакте с партнером, вторая — передавать ему сигналы через ощущения формы различных объектов и препятствий; именно «зрячий» берет на себя инициативу включить «слепого» в процесс. Если наблюдать со стороны, то упражнение вызывает интерес и ощущение подлинного присутствия обоих актеров, если они сосредоточены и находятся в постоянном контакте.

Вариант:

Парами, один — «слепой», другой «глухонемой», стоящий спиной к первому, — начать прогуливаться по залу.

Упражнение 14. Два актера, контактирующие ладонями обеих рук, начинают двигаться по залу, позволяя поочередно себя вести. Использование двух рук усложняет движение. Необходимо научиться распознавать пределы возможности движений партнера, чтобы не нарушать равновесия и не создавать невыполнимые ситуации.

Упражнение 15. Актеры находятся все на сцене и по хлопку начинают циркулировать в разных направлениях, встречаясь друг с другом в разных комбинациях. Все должно совершаться как единое движение без страха и суеты. Не говоря ни слова, не смеясь и не улыбаясь, не ища особого способа привлечения внимания, отдаваясь полностью случайной встрече в данном месте; не стремиться показать намерение, без опасений — просто встретиться.

Вариант:

то же самое упражнение, но на этот раз актеры пытаются на самом деле устроить встречу, то есть каждый отводит определенное время, чтобы начать реагировать на того или иного партнера; у каждого возникает множество условных выражений (приспособлений) в этой чистой встрече.

Упражнение 16. Распределившись по парам, актеры начинают двигаться по всей площадке и в какой-то момент встречают другого партнера, выбор его возникает на основе личной симпатии. Когда происходит встреча новых партнеров, нужно звуком передать отношение, которое в вас вызывает партнер; затем вы закрываете глаза, но продолжаете звучать, запечатлевая в памяти образ нового партнера.

Вариант:

Один из партнеров исполняет роль «слепого» и пытается найти своего партнера по голосу. В отличие от «зрячих» «слепые» двигаются молча и осторожно, пытаясь по голосу сориентироваться в пространстве. Актер-проводник, двигаясь по площадке, старается постоянно и равномерно издавать звук, который является единственным средством общения со «слепым».

Эта работа развивает внимание к партнеру, поскольку она осуществляется в постоянном контакте с ним, не касаясь его, не отвлекаясь на других, которые также включены в передачу звука; изучение пространства не должно, быть пассивным, необходимо активно использовать верх — низ, центр и укромные места, которые «слепой» может трогать, ощущать их запах, тепло.

Цель заключается в том, чтобы дать почувствовать «слепому» разные образы выбранных мест, разные аспекты пространства. Постоянное звучание проводника лишь помогает «слепому» сформировать верное представление о пространстве внутри себя.

Упражнение 17. Распределившись по парам, актеры расходятся на небольшое расстояние с тем, чтобы все время ощущать присутствие другого;

следует внимательно рассмотреть партнера и найти в нем что-то, что вызывает симпатию, затем озвучить это отношение; после того, как связь установлена, партнеры обмениваются хлопками:

- левая ладонь одного ударяет в левую ладонь другого;
- то же с правой ладонью;
- затем перекрестные хлопки;
- начать хлопки с правой ладони и т. д.

Вариант:

Партнеры пристально всматриваются друг в друга, но теперь они ищут то, что вызывает в них неприятие партнера; они озвучивают свое отношение к партнеру, а затем начинают обмениваться хлопками (как и в Упражнении 17), но с другим отношением.

Заметим, что ритм хлопков во втором случае возрастает, как бы выражая степень опасности, вызванной контактом: внимание обостряется, а конфликт заставляет партнеров быть более активными.

Упражнение 18. Актеры рассаживаются на стульях так, чтобы видеть друг друга, и берут в руки воображаемую чашку с кофе, изучают ее форму, цвет, находят как можно больше деталей, словно желая запомнить ее на будущее. Вдыхая аромат кофе, все начинают пить воображаемый напиток. Затем актеры представляют, что они находятся в кафе на открытом воздухе; звучит танцевальная музыка, актеры начинают вспоминать... Вспоминайте честно, продолжая пить кофе, слушайте музыку внутри себя. У вас возникает желание танцевать, но для этого нужен партнер, у которого тот же самый ритм музыки, как и у вас. Осматриваясь, найдите себе партнера, отставьте чашку и идите навстречу друг другу, танцуйте.

Упражнение 19. Два актера стоят друг за другом; сзади стоящий начинает делать несложное движение какой-то частью тела, впереди стоящий должен повторить это движение, когда оно закончится.

Упражнение 20. Два актера сидят на разных концах площадки. Без постороннего сигнала они одновременно должны встать, подойти друг к другу и... решить, либо дать руку в приветствии, либо разойтись.

Это упражнение развивает внимание актера к микродвижениям партнера, отучает от небрежности в момент начала совместного действия, приучает к самостоятельности принятия решения. Иногда актеры нарушают условия игры, начиная применять приемы хитрости, наигрыша; нужно, чтобы они как можно скорее избавились от этого.

Упражнение 21. Два актера находятся на разных концах площадки и стремятся сказать друг другу «Здравствуй». Первый, назначенный ведущим, начинает произносить слово с определенным смыслом, второй внимательно

слушает и должен ответить точно в соответствии с переданным ему смыслом. По окончании упражнения стоит обсудить, насколько верно был услышан смысл слова и дан ответ. Сложность заключается в том, чтобы уловить мельчайшие оттенки передаваемой информации от передающего к принимающему

Упражнение 22. Актеры делятся на две группы, становясь в пары друг против друга, глядя в глаза и совершают «негласный договор» между собой; после чего один мысленно задумывает действие, которое должен совершить другой, и выражает это скромным жестом, второй должен выполнить это действие; однако, если действие понято неверно, первый должен уточнить передаваемую информацию. «Подсказка» должна прийти от «излучения» воли: на сцене всегда кто-то чего-то добивается от партнера, в данном случае микрожест предложен для создания максимального напряжения в душе партнера; в то же время прилив энергии должен быть сосредоточен в малом жесте, чтобы избежать бесполезной траты энергии.

Невербальная связь так же важна, как и словесное общение.

Упражнение 23. Актеры сидят на стульях в круге. Один из актеров дает сигнал выйти в центр другому, используя жест, насыщенный волей и энергией. Получивший сигнал в точности выполняет то действие, которое было предложено. Ответное действие будет точным и живым, если поле отношений будет «заряжено», а не замкнуто на одном из партнеров; отвечающий должен зависеть от задающего.

Упражнение 24. Актеры встают в две шеренги друг против друга, при этом плотно прижимаясь плечом к партнеру в своей шеренге. Актеры одной линии делают вместе шаг навстречу другой линии и наклоняют вперед головы (без устного договора и без внешнего сигнала), затем они отступают назад и поднимают головы в то время, как вторая линия повторяет то же движение, точно связана нитями с первой шеренгой. Упражнение повторяется несколько раз с изменением темпа и ритма, чтобы выработать в актерах чувство «коллективного ритма».

Упражнение 25. То же самое расположение групп. Только теперь каждый актер находится напротив своего партнера и пытается послать ему какую-либо фразу, а второй должен ее услышать, несмотря на шум, возникающий от одновременной передачи фраз. Затем происходит обмен группы инициаторов и «получателей».

Вариант 1:

То же, но шепотом.

Вариант 2:

То же, но с родившимся в момент передачи фразы жестом; при этом жест должен выражать смысл, а не иллюстрировать его.

Упражнение 26. Актеры находятся в двух линиях, партнеры смотрят глаза в глаза. Один посылает звук, выражающий пожелание партнеру что-то сделать; в ответ партнер посылает свой звук, означающий исполнение действия, хотя бы на уровне звука, если не физически. Затем наступает очередь второго начинать и первого отвечать, после чего диалог продолжается. Наконец, можно выполнить то пожелание, которое было в начале, чтобы удостовериться, насколько точно была понята переданная информация.

Упражнение 27. Актеры делятся на две группы и встают друг против друга на расстоянии четырех метров, чтобы одновременно видеть всех. Первый совершает жест по направлению к стоящему напротив партнеру, тот повторяет, но добавляет что-то от себя и посылает следующему — соседу, стоящему в противоположной шеренге, тот делает то же самое, увеличивая тем самым число жестов. Последний, совершая все переданные ему жесты, должен создать впечатление, что он получил их от одного человека, то есть связать их для себя в одну логичную цепочку.

Данное упражнение требует от актеров предельного внимания к малейшим изменениям (искажениям) жеста и симметрии при его передаче. Оно напоминает упражнение «зеркало» (см. Упражнение 35), но усложнено передачей в группе и по диагонали.

Нельзя механически повторять предложенный жест, надо внутренне присваивать его и оправдывать для себя своим собственным намерением, даже если времени на обдумывание очень мало.

Упражнение 28. Стоя друг против друга, актер «А» делает жест, «Б» принимает его, но с определенным отношением, то с удовольствием, то с насмешкой. После чего партнеры меняются ролями, передавая жесты то с восхищением, то шутя. По окончании упражнения можно обсудить и выяснить, какое качество было передано в жесте. Если качество жеста было выражено недостаточно четко, актер его повторяет. Лица при этом должны оставаться невозмутимыми, без явного выражения. Жесты нужно повторять точно по качеству и в заданном ритме.

Упражнение 29. Два актера стоят друг против друга, один совершает произвольный жест, не думая об идее совершаемого действия; второй должен совершить жест, взаимодополняющий жест первого, после чего первый дополняет второго и т. д. Оба актера повторяют цепочку действий 2-3 раза, добиваясь точности и конкретности по отношению к тому, что было изначально предложено. Ансамбль выполняет действия молча, и в какой-то момент партнеры меняются ролями.

Это упражнение требует от партнеров чуткости и спонтанности, равно как и безмолвного согласия друг с другом, чтобы один не предлагал что-то,

заранее придуманное, чем бы вызывал отторжение у другого, а второй должен принять жест «чистым», необработанным, чтобы он стал некой проблемой для решения.

Упражнение 30. Два актера свободно двигаются по всей площадке; по хлопку ведущего «стоп» они останавливаются в той позе, в которой оказались в тот момент; они смотрят друг на друга и ищут способ логично соединить обе позы, как им подсказывает чувство и воображение. Когда они находят решение, то завершают действие одновременно, подчиняясь импульсу партнера.

Упражнение 31. Два актера в парах сидят на полу, глядя в глаза друг другу. Один из них представляет, как другой начинает стареть на его глазах. «Стареющий» должен быть внимательным к тому, что транслирует первый, а первый, в свою очередь, точно должен знать, как бы выглядел партнер через 30 лет. После завершения действия оба партнера одновременно озвучивают возраст. Но не стоит торопиться с решением!

Упражнение интересно само по себе, поскольку актеры, представляя «старость» партнера, внутренне сами начинают «стареть». Это происходит незаметно и бессознательно для обоих партнеров.

Вариант:

Второй этап упражнения — актеры представляют себя «молодеющими», например, в возрасте 3-4 лет. И также озвучивают возраст по окончании.

Упражнение 32. Два актера сидят друг против друга:

—один начинает сочинять события пьесы настолько подробно, чтобы партнер на самом деле был удивлен. Но все детали этой пьесы первый произносит с выдвинутой вперед челюстью;

—второй может включиться в сочинение, одобряя его или возражая, но также произнося текст с выдвинутой вперед нижней челюстью.

Можно изменить условия игры: «А» рассказывает историю «Б» на «тарабарском языке», делая маленькие глазки, а «Б» при этом слушает с «вытаращенными» глазами и смешно реагирует на рассказ.

—или «Б» принимает все, что ему рассказывает «А», но всякий раз, когда в истории возникает шутка, он реагирует с «печальным лицом».

—или «А» рассказывает историю с «задвинутой» челюстью, «Б» слушает его с большим интересом.

Выполняется задача сохранить контакт с партнером, независимо от смены условий, не ослабляя конкретную задачу сочинения рассказа, то есть с опорой на текст. «Выдвинутая» челюсть заставляет актера не замыкаться на самом себе, а активнее выражать то, о чем он говорит.

Конкретное высказывание и физическое препятствие (выдвинутая челюсть) играют роль двойного барьера; с другой стороны, препятствия акти-

визируют и выявляют новые качества актера, хотя ими не надо злоупотреблять (наигрывать), их нужно направлять на взаимодействие с партнером.

Упражнение 33. Актеры в парах пытаются удержать концы одной палки на уровне их животов так, чтобы она не упала; они перемещаются в пространстве, не теряя внимания и не роняя палку. Следует менять направление движений того, кто идет вперед и кто пятится.

Интерес наступает именно тогда, когда меняется направление движений наступающего и отступающего: партнер отступающий вначале должен чуть-чуть наступать, чтобы не уронить палку и вообще избегать резких движений, которые бы могли вызвать у партнера болезненные ощущения. Интерес возникает еще и оттого, что партнеры очень чутко начинают реагировать на любые изменения, а значит, постоянно сохранять контакт. Вот почему необходим острый скрецающийся взгляд обоих партнеров.

Вариант 1:

Палка на этот раз располагается сбоку, на уровне «бассейна». Актеры ходят так, чтобы не уронить палку, меняя ритм, наступая и отступая, постоянно сохраняя максимум легкости.

Вариант 2:

В парах, на этот раз с двумя палками, упирающимися в ладони рук, начать передвигаться так, чтобы избежать напряжения тела в любых позициях. В этом случае партнеры могут быть одновременно и «лидером», и «воспринимающим», например, один конец палки давит один партнер, а другой конец — другой. Развивая это упражнение, можно объединяться по 3, 4, 5 и т. д. человек.

Упражнение 34. Стоя в круге, всем вместе держать натянутую легкую ткань. Затем медленными движениями менять и развивать движения ткани, перемещаясь с ней по площадке, сохраняя ее натянутой. Следует внимательно прислушиваться к движениям остальных, не давая себя обезвоить и лишиться права на собственное предложение.

Упражнение 35. Два актера стоят лицом к лицу (выбор идет с учетом роста каждого). Один — смотрящийся «А», другой — отражение в зеркале «Б». Первый начинает медленные движения разных частей тела, второй повторяет почти синхронно эти движения. Можно предложить различные условия:

—«А» подходит к зеркалу и не узнает себя;

—«А» очень старый и уставший, сегодня вечером он принимает гостей и готовит себя к приему;

—«А» — ребенок, который видит себя в зеркале первый раз. Затем актеры меняются ролями.

Это упражнение должно вызвать множество ощущений у партнера. Тот, кто является зеркалом, должен отражать состояние, ритм, все нюансы жизни партнера; внимание его должно быть настолько пристальным, чтобы иметь возможность предугадывать действия партнера.

Упражнение провоцирует конфликт между партнерами, которые должны быть предельно точны в своих движениях; этот конфликт касается желания знать, что же отражается в зеркале, и страха перед необходимостью точно отражать, но это и придает общению партнеров необходимую остроту, свежесть и энергию восприятия.

Упражнение 36. Два актера стоят спинами друг к другу, как сиамские близнецы. Свободны только руки, ноги и головы. В таком положении они начинают двигаться, чувствуя не только направление, но и темп, ритм, энергию движения. Они должны найти ситуацию, в которой была бы необходимость действовать таким образом: например, участие в концерте, где один поет, а другой играет на гитаре. В распоряжении актеров есть любые предметы. Конфликт (а значит, и объекты внимания) постоянно присутствует между партнерами, несмотря на выполнение одной общей задачи, как одно «целое».

Согласие между ними должно быть достигнуто на деле, а не на словах; конфликт должен развиваться, но при этом каждый свободен в своем выборе, в импровизации.

Упражнение 37. Актеры сидят в круге, у них в руках чистые листы и карандаши. Каждый начинает рисовать что-то импровизированное; по хлопку ведущего актеры передают свои листы соседу справа, который должен продолжить рисунок первого.

Таким образом, рисунки проходят через руки всех участников до тех пор, пока не окажутся в руках своего «создателя». Ведущий сам решает, сколько времени дать на каждую смену «художника». Актеры не должны прерывать работу до сигнала ведущего о передаче.

Это упражнение заставляет актера войти в «творческое поле» своего предшественника с тем, чтобы продолжить творческий процесс партнера, добавить свое, а в целом — быть ответственным за все, что совершает группа.

Б. Отношение к партнеру, полемическое равновесие

Последующие упражнения ставят практическую игру актеров в зависимость от кульминации отношений, где высокое эмоциональное напряжение сопряжено с актом борьбы партнеров.

Упражнение 1. Два актера располагаются на противоположных концах площадки, глядя друг на друга. Момент напряжения нарастает, и они без

сигнала со стороны начинают идти навстречу друг другу каждый в своем ритме, как если бы они сходились по узкому мосту (шириной в 50 см) будучи врагами. Сойдясь и почти касаясь друг друга (но без ложной драматизации), они смотрят друг на друга (но без явной агрессии) и проходят мимо каждый в свою сторону. Упражнение выполняется с ощущением огромного напряжения перед встречей и полного расслабления после.

Упражнение 2. Два актера, «потерявших память», представляют себе, что находятся на двух сторонах дороги, и начинают идти навстречу друг другу по переходу. В момент встречи «память возвращается к ним» и они вспоминают в партнере старого знакомого, который вызывает отношение восторга или неприятия. Когда они разойдутся, каждый может оценить того, кого он узнал при встрече.

Упражнение 3. Актер и актриса находятся на разных сторонах дороги и собираются ее пересечь по переходу. Эта пара рассталась несколько лет назад и теперь, при встрече, каждый из них должен решить для себя, возобновить ли снова контакт или разорвать окончательно из-за гордости. Они пересекают улицу без всяких видимых жестов и выражений лица, но публика должна точно уловить, хотят они остановиться или нет. Переход должен быть органичным без излишней драматизации, взаимоотношения партнеров должны быть эмоционально наполнены.

Трудно передать целую историю отношений в одном движении. Вот почему актеры не должны демонстрировать и объяснять свои действия на 100%, совершая переход. Они добиваются того, чтобы момент встречи стал для них кульминационным в простом переходе через дорогу. Кульминация должна развиваться до сгустка идей, чувств, воспоминаний и т. д., которые изменяют дыхание, внутреннюю вибрацию тела под воздействием «памяти тела» (термин Гротовского), и все свершится без лишней драматизации.

Упражнение 4. Два актера идут навстречу друг другу и думают, что никогда не встречались. При столкновении у каждого пробегает мысль: «Где-то я его видел», — и с этой мыслью они расходятся, сохраняя напряжение, возникшее от взгляда и мысли. В этом случае кульминация возникает после столкновения взглядами партнеров.

Упражнение 5. Две актрисы встречаются на улице. Одна когда-то была женой нынешнего супруга второй. Однако через какое-то время муж вернулся к первой жене. Обе знают о сложностях отношений и смотрят друг на Друга с противоречивыми чувствами. После встречи они расходятся, успокаивая себя и отгоняя чувства, возникшие в момент столкновения. Походка нормализуется, дыхание восстанавливается в соответствии с пережитыми от столкновения чувствами.

В дальнейшем партнерши должны сохранять ту же степень энергетического напряжения в словах, которая возникла без слов. Даже в «бронне», которую представляет наше тело, всегда есть власть одного «я» и слабость другого «я»; каждый из нас является собой «формулу» скрытых внутренних противоречий.

Каждый актер должен четко осознавать — «это моя сила» или «это моя слабость», чтобы уметь наполнять роль силой или слабостью, но всегда с одинаковой степенью энергетического напряжения.

Упражнение 6. Упираясь друг в друга руками, актеры начинают произносить любой текст, при этом всякий раз меняя положение физического равновесия. Текст при этом не должен терять своей энергии при любом положении тела партнеров и содействовать восстановлению физического равновесия. Вспомним известную сцену «удушения Дездемоны» из пьесы Шекспира «Отелло». Партнеры должны находиться в постоянной физической схватке и измененном балансе тела, но слова, заряженные энергией, произносятся легко и без напряжения. Фальшивые физические действия могут неизбежно сказаться на произнесении слов, вот почему необходимо каждую секунду находить манки к продолжению физической схватки (желанию задушить), чтобы обеспечивать реальным энергетическим наполнением произносимые слова. Это также необходимо и для осуществления контроля, чтобы «не задушить» партнершу по-настоящему.

Упражнение 7. Актер и актриса берутся за руки и начинают совершать скручивающие движения, теряя при этом равновесие. По хлопку «стоп» они останавливают движение и начинают произносить текст, несмотря на «шаткое» равновесие. Момент произнесения текста и будет кульминацией отношений, поскольку напряжение в этом случае будет доведено до максимума.

Упражнение 8. Актриса ложится животом на пол, а актер берет ее за ноги; пытаясь вырваться, она ползет вперед, но партнер тянет ее назад. В какой-то момент по сигналу «стоп» движение останавливается, и актриса начинает произносить текст, возобновляя с той же энергией попытку вырваться. Возникает мускульное напряжение актеров, отражающее драматическую ситуацию; там, где есть сопротивление тела, всегда рождается идея и способы ее обработки.

Упражнение 9. Актриса лежит на спине на полу и делает «свечу», держась руками за стопы стоящего сзади партнера. В свою очередь партнер удерживает ноги партнерши в своих руках и раскачивает ее, как в люльке. Актриса произносит текст, несмотря на «неудобство» положения своего тела. Тело ограничивается своим объемом, но голос — это «тело», выходящее за свои границы, к тому же тело и голос могут одновременно выражать разные содержания.

Упражнение 10. Два актера лоб в лоб начинают упираться друг в друга, меняя при этом положение равновесия. Они произносят текст, пытаясь восстановить равновесие.

Упражнение 11. Два актера, лежа на животе и держась за локти друг друга, пытаются приподнять грудь и при этом произносят текст, глядя в глаза друг другу. Или сидя и взявшись за руки, они начинают перетягивать друг друга попеременно на свою сторону, одновременно произнося текст соответственно измененному положению центра тяжести.

Упражнение 12. Два актера, стоя на одной ноге, другими «зацепляются», поднимая их вверх и удерживая тела в равновесии. Парный баланс сопровождается произнесением текста.

Упражнение 13. Два актера, лежа на полу на разных концах площадки, начинают катиться навстречу друг другу, причем произнося текст лишь в момент движения. Когда они коснутся друг друга, то начинают катиться в обратном направлении и также произносить текст.

Упражнение 14. Актер на «четвереньках», актриса стоит у него на спине. Начинают двигаться, а актриса произносит текст, не падая при этом. Актер отвечает лишь в момент, когда получит от тела импульс к ответу.

Вариант 1:

Актриса в позе «тележки» (движется на руках, а ноги держит партнер) начинает перемещаться по площадке, произнося при этом текст. Партнер в свою очередь посылает импульсы для перемены направления движения «тележки». Все эти упражнения призваны разбудить «память тела», заставить при этом поддерживать ход своих мыслей с помощью тела. Надо вернуть актеру веру в свое тело, с помощью которого он и будет реализовывать творческие идеи в создании роли. Находясь в постоянном диалоге, партнеры совершают обмен не только физически, словесно, но и энергетически. Они учатся собирать энергию из пространства, предметов, партнеров, переводить ее во внутреннюю потенциальную энергию, направленную затем во внешнее выражение (телесное или словесное).

В этот же раздел могут быть включены и упражнения Р. Штайнера, которые по праву принадлежат искусству эвритмии («говорящий жест»), например:

—«Я», каждый актер делает несколько шагов вперед, четко осознавая при этом, где находится его собственный центр, а где — периферия.

—«Ты», два актера движутся навстречу друг другу, но в момент встречи совершают обход спинами, точно осознавая, что теперь их двое.

—«Мы», группа актеров движется в пространстве, где каждый актер занимает свое место, не мешая другому и не сталкиваясь с остальными.

В момент синхронной остановки вся группа вдруг четко осознает, что каждое «Я» актера составляет одно целое со всеми — «Мы». Эти упражнения являются в то же время и тренировкой пространственного восприятия актером сценических форм : квадрата, круга, спирали, восьмерки, диагонали и т. д. Практика подсказывает, что современные актеры готовы включать в свою работу и упражнения по освоению «архитипических жестов» гласных-согласных звуков, базовой основой которых являются космические формы и вибрации (см. подробнее в *Приложении 5*).

7-я сессия. Принципы работы с предметом

ПЕРВЫЙ ЦИКЛ: «Игра с палкой» на основе «биомеханической» системы

Вс. Э. Мейерхольда и техники «экспрессивных движений»

«Биомеханической» системе Вс. Э. Мейерхольда можно было бы отвести целое исследование, поскольку на сегодняшний день это единственный метод, возникший в русском театре начала XX в., который признан и практикуется в европейских театральных школах, а значит, в контексте данного исследования профессиональной подготовки актера будущего Евразийского театра мог бы занять известное место.

Однако мы лишь сошлемся на западные источники «биомеханики» Вс. Э. Мейерхольда (на языке оригиналов) и на основные принципы метода.

—*Duchenne G. Mecanisme de la phisionomie de l'expression des passio*"

Paris, 1862.

—*Jaques-Dalcroze E. Schulers Rudolf Bode. 1933.*

I

—*Bode R. Ausdruckgymnastik mit 150 Übungen und 16 Bildtafeln. VuncheBs*

Beck, 1922.

—*Noverre J.-G. Les lettres sur la danse. Lion, 1760.*

—*Laban R. V. Kinetografie-Labanotation einfuhrung in die grundbegriff del*

Bewegungs- und tanzschrift. Florian Noetzel GMBH, 1995.

Впервые термин «биомеханика» был использован Гюльлемом Дюшенном в XIX в., а «биомеханические упражнения» — разработаны в школе Рудольфа Бодэ в конце XIX — начале XX в. Вс. Э. Мейерхольд, вслед за Новерром, исходит из законов анатомии тела и принципов его функционирования: «Если актер не знает анатомии, то никакая самая глубокая разработка психологии не сможет его спасти: он очень быстро ломает руку или ногу»²³⁹-

²³⁹ *Noverre J.-G. Les lettres sur la danse. Lion, 1760. P.130-131.*

Рудольф Бодэ, исследуя «биомеханику» движений человека, разработал систему упражнений, в которую входили такие разделы, как:

- расслабление тела (в разных положениях),
- вращательные движения рук, ног, корпуса,
- горизонтальные движения,
- падающие движения,
- ходьба, бег, подскоки, закрытые и открытые прыжки,
- волновые движения рук и тела,
- медленные, тянущиеся движения,
- подъемы и спуски,
- удары телом (частями тела) по горизонтали и по диагонали,
- рассекающие пространство движения и пр.

Вслед за Рудольфом фон Лабаном, разработавшим «кинетографику» для танцоров, где с помощью системы знаков записывались на бумаге не только движения различных частей тела танцора, но и перемещения его в пространстве, а также одиночные, парные и групповые композиции²⁴⁰, Рудольф Бодэ создал рисунки и ритмические «значки» для различных движений человека/гимнаста под музыку и без нее²⁴¹.

Важно и то, что в комментариях к «рисункам» Р. Бодэ дает точное описание сил напряжения и расслабления, которые уравнивают друг друга в различных измененных положениях тела и не только при физическом движении, но и в моменты психологических реакций (испуга, гнева, любопытства). Многие из этих упражнений нам хорошо знакомы по «биомеханике» Мейерхольда, выполненной и записанной М. Корневым в 1922 г.²⁴²: «прыжок в стойку», «падение», «стрельба из лука», «бросок камня» и др.

Каковы же основные принципы «биомеханики» артиста, разработанные в конце XIX в. в основном для «школы гармонического развития человека» и школы модерн-танца, дополненные и расширенные Вс. Э. Мейерхольдом?

1. Принцип биологического «тела-машины»: актер является одновременно и машиной, и машинистом, — а основой всех процессов становится рефлекторная возбудимость актера.

2. Принцип опоры: удержание тела в устойчивом положении.

3. Принцип равновесия, баланса частей тела по отношению к центру тяжести в статическом положении и в динамике.

²⁴⁰См.: *Laban R. V.* Kinetografie-Labanotation einfuehrung in die grundbegriff der .J.Bewegungs- und tanzschrift. Florian Noetzel GMBH, 1995

²⁴¹См.: *Bode R.* Musik und Bewegung. Berlin, 1942.

²⁴²См.: ЦГАЛИ, архив Вс. Э. Мейерхольда. Ед. хр. 963, 998, 740, 1338.

4. Принцип экономии энергии движения, т. е. сознательное регулирование процессами энергетического обмена с пространством и партнером.

5. Ритмическая организация движений и речи (стаккато-легато, дактиль, пауза, дыхание, звук).

6. Принципы движения: начало — конец, намерение — равновесие (отказ) — выполнение, торможение, фиксация, координация, чет-нечет, экономия, включенность в движение всего тела (двигается кончик носа — работает все тело). Если быть точными, то в известных записях М. Коренева таких принципов насчитывается около сорока двух. Наиболее важные из них — выше указанные принципы.

Из всех известных нам упражнений по «биомеханике» Вс. Э. Мейерхольда мы остановимся на «игре с палкой» именно потому, что с ней связана наша разработка одного из разделов профессиональной подготовки актеров.

В лекциях Е. Грозовского в 1997-1998 гг. в Париже великий мастер не раз отмечал, что использовал упражнения из классической йоги в работе Театра-Лаборатории 1959-1962 гг. только потому, что не знал другой методики. И добавлял: «Возможно, теперь я бы включил в тренинг актера методы восточных единоборств, так как именно это искусство создает условия максимальной концентрации биологических сил человека в экстремальные моменты боя» (перевод аудиозаписи лекций М. Александровской — из личного архива).

Под искусством восточных единоборств подразумеваются не только «рукопашные бои» или «спарринги», говоря современным языком, но и бои с использованием простейших орудий: палки, булавы, шеста, копья и пр. На Востоке палка использовалась как орудие самозащиты монахами, паломниками, аграриями.

Постепенно создавались приемы, принципы и техника боя с применением палки.

В Европе палка начала использоваться как орудие дуэли в XIV в. (в период средневековья), но уже в XII в. появляются иконы с изображением св. Георгия Победоносца, пронзающего копьем дракона. Нам интересен факт владения палкой с нескольких позиций: во-первых, с точки зрения подготовки тела к бою, т. е. поведению в экстремальной ситуации «здесь и сейчас»; во-вторых, с точки зрения мобилизации физических и духовных сил для преодоления сопротивления не только противника, но и своих личных страхов; в-третьих, с точки зрения сиюминутной трансформации под воздействием непредсказуемых условий, когда ситуация меняется: ты то в «роли нападающего», то в «роли защитника».

Как говорят учителя школы «меча-дао тайцзи родичей Ляня и Жана»: «Внутреннее усилие должно отдавать указания внешней форме. Руки, глаза

и методы перемещения должны быть полностью согласованы между собой; отсюда достигается то, что внутренние три координации (*мысль, энергия-ци, сила-ли, сущность-цин, энергия-ци, дух-шэнь*) и внешние три координации (координация кистей рук и стоп, координация локтей и коленей, координация плеч и бедер) на высоком уровне соединяются в единое целое»²⁴³.

Поскольку Вс. Э. Мейерхольд творчески подходил к созданию «биомеханической» системы актера, он не мог оставить в стороне столь уникальный метод тренировки актера и включил «игру с палкой» в свою «биомеханику». Однако, кроме «баланса с палкой», «бросков» и «вращений», история не оставила нам других упражнений с палкой. Возможно, применение в качестве тренировочного материала для актеров «боя на палках» было делом будущих разработок великого мастера?

Итак, «игра с палкой» может стать одним из разделов профессиональной подготовки актеров будущего Евразийского театра, если, конечно, ее организовать в соответствии с «конкретными техническими принципами и приемами» исключительно в целях подготовки актера к творчеству.

Почти все принципы «биомеханики» Мейерхольда можно объяснить на примере работы с палкой, которая может быть использована не только как оружие, но и как «помощник» в преодолении собственных блокировок физического и психологического происхождения. А самое главное — палка как нейтральный и в то же время вполне конкретный предмет может создать ту необходимую сценическую условность, в которой актер мог бы проявить себя биологически целостно, адекватно и творчески, в соответствии с принципом «экстраобыденного» существования актера в условиях сцены (термин введен Э. Барбой).

А. Баланс с палкой

Упражнение 1. Возьмите хорошо отполированную палку из прочного дерева диаметром 2,5 см, длиной приблизительно до уровня центра вашей груди и положите ее на пол.

Первые два принципа «присутствия» и «центра тяжести», которые следует извлечь из положения палки, уже налицо:

1. палка просто лежит на полу, ничего не демонстрируя, она «присутствует»;

2. она лежит неподвижно под воздействием силы тяжести, которая уравновешена по горизонтали и вертикали под воздействием силы притяжения Земли.

Третий принцип «дыхания» не совсем очевиден, но его можно предугадать, если включить творческое воображение:

3. палка «дышит» и сохраняет свою «сущность», потому что, даже будучи частью дерева, она сохраняет все его качества.

Попробуйте лечь на пол и принять «позу» палки, т. е. полностью расслабиться и отдать всю тяжесть вашего тела земле (если это не удастся, вернитесь еще раз к разделу «Релаксация»). Дышите спокойно, ровно всеми частями тела, равномерно распределяя вдох и выдох от макушки головы до кончиков пальцев ног. Ваше внимание полностью сосредоточено на дыхании и вашем теле, поэтому никакие посторонние звуки, мысли не оказывают на вас никакого воздействия. Вы присутствуете «здесь и сейчас». Палка как хороший наблюдатель и «имитатор» может подсказать вам, в какой момент вы выключились из «присутствия» и превратились в «исполнителя». На первый взгляд упражнение кажется очень простым, но, проведя таким образом под «надзором» палки 10-15 минут, вы вдруг ощутите себя совершенно в другом физическом и ментальном состоянии, которое на языке йогов называют «пустотой», «позой трупа» — «шивасаной».

Это состояние между бодрствованием и сном психологи назвали третьим состоянием жизни человека — «бдением», полусном или «бдительностью».

Если вы затем начнете медленно подниматься, то может закружиться голова, и вы попытаетесь реально поискать точку опоры, чтобы не упасть.

Вы начнете реально следовать принципам «биомеханики» — *принципу опоры и равновесия (баланса)*. *Равновесие, как пишут в учебниках по биомеханике, — способность человека сохранять устойчивое положение тела, то есть равное распределение веса тела (его частей) относительно центра опоры (центра тяжести)*.

Попробуйте вставать медленно, чтобы каждую секунду наблюдать «внутренним зрением», как меняется положение центра тяжести вашего тела. Вы даже сможете установить точную позицию тела, когда оно окажется в предельном напряжении, с этого момента вы почувствуете два возможных продолжения движения: либо упасть, либо встать. Этот момент «зависания энергии» Э. Барба назвал норвежским словом «сатц», что означает формальную остановку движения, но реально — продолжение течения энергии и даже ее усиление.

Упражнение 2. Вы благополучно встали, но тут же начали ощущать силы вращения (ввиду наличия суставов-рычагов отдельных частей вашего тела), которые, если увеличить их мощность, могли бы снова уронить вас на землю. Но, благодаря правильной осанке: вертикальному положению тела (ср. с палкой) с уравновешенными силами гравитации, — вы можете сохранять

это положение довольно долгое время. Если осанка не верная (сколиозная), то устойчивости тела необходимо добиваться дополнительными мышечными напряжениями, а значит, лишними энергетическими затратами. Таким образом, сознательное рациональное управление фиксирующими мышечными усилиями позволяет, в частности, оперативно изменять конфигурацию позы, сохраняя заданный вектор опорности, — поза становится пластичной, но опорной.

Упражнения «баланс с палкой» помогают выработать правильную осанку и уравновесить тело актера как в статическом, так и динамическом положениях.

Упражнение 3. Проводится серия упражнений «баланса с палкой», т. е.

цержания палки в вертикальном положении:

- на ладони правой и левой руки,
- на каждом пальце каждой руки и на запястье,
- на локте правой и левой руки,
- на плече,
- на лбу,
- на пальце правой и левой ноги,
- на колене, правом и левом,
- на груди,
- на носу.

Проследите, как перемещается центр тяжести. Показателями уравновешенности всех сил, действующих на вас и палку, являются: спокойное, устойчивое положение тела, отсутствие лишних «зажимов», упругость слегка согнутых коленей («как на рессорах» — термин В. Э. Мейерхольда), ровное спокойное дыхание и почти неподвижное положение палки.

Сначала «баланс с палкой» выполняется со свободным дыханием, затем — с точным регулированием вдоха и выдоха.

Более сложные упражнения на баланс с палкой предполагают перемещение тела в пространстве с изменением направлений движений и скорости; приседания и баланс с палкой в положении сидя, лежа; повороты в различных направлениях, сочетание движений с произнесением звуков, фраз, различных текстов.

Упражнение 4. «Передача баланса». После проведенной серии упражнений баланса с палкой в статике и динамике каждому из актеров предлагается установить контакт с одним из партнеров во время перемещения группы в пространстве. Для этого нет необходимости делать остановки и договариваться словесно, достаточно установить контакт «взглядом» и сделать свой выбор партнера. Теперь уже два актера перемещаются по площадке таким

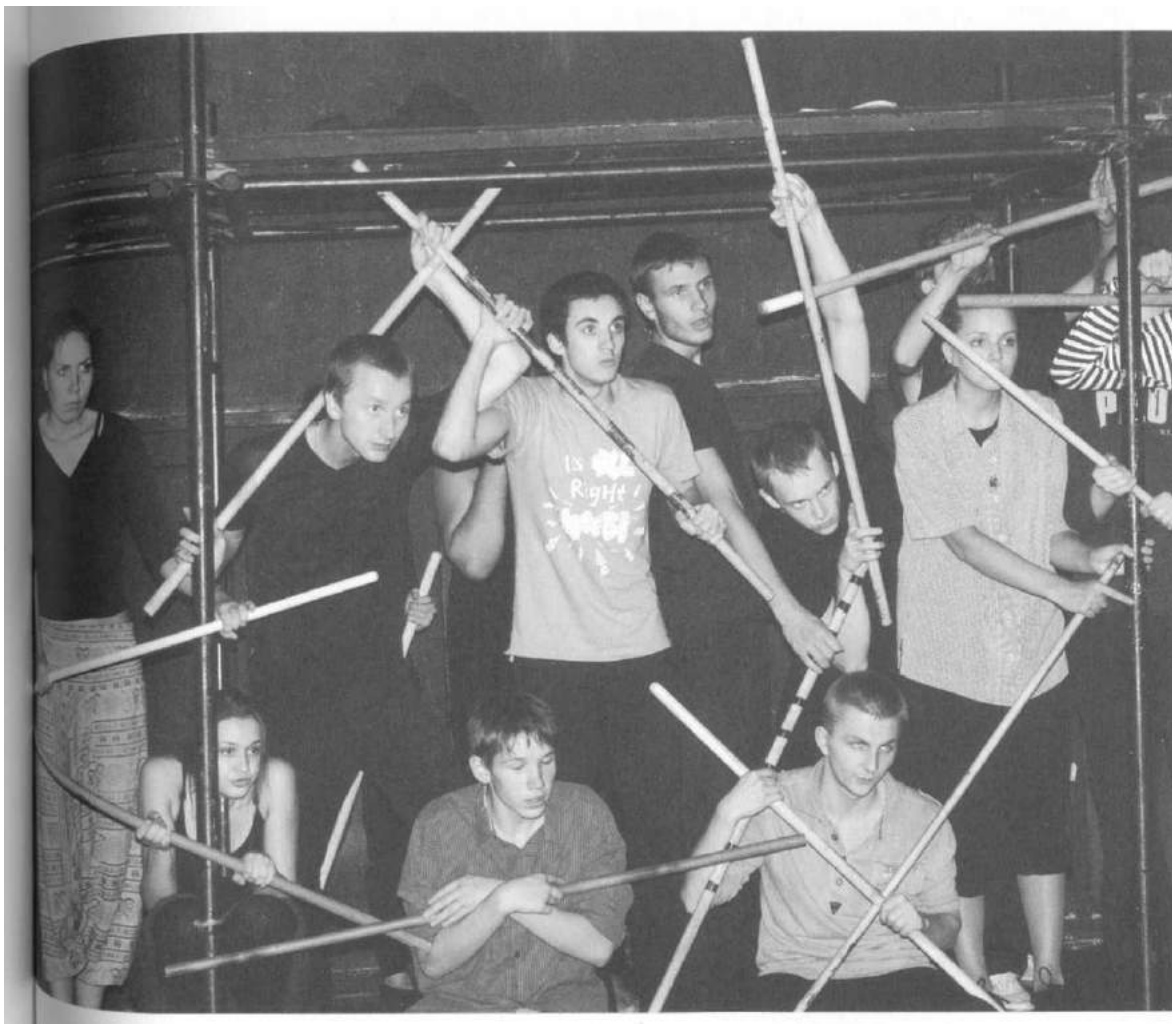
образом, чтобы «уловить момент», когда можно путем броска палки, находящейся в вертикальном положении, передать ее партнеру (сначала актеры работают с одной палкой, но, при известной доли искусности, можно добиться обмена и двумя палками). В предыдущих разделах мы говорили о необходимости установления «энергетического баланса» в общении с партнером. Как показала практика, только в упражнениях с «обменом палкой» можно реально добиться этого эффекта, а главное — получить «идеального контролера — палку», которая, как известно, при любом нарушении баланса падает.

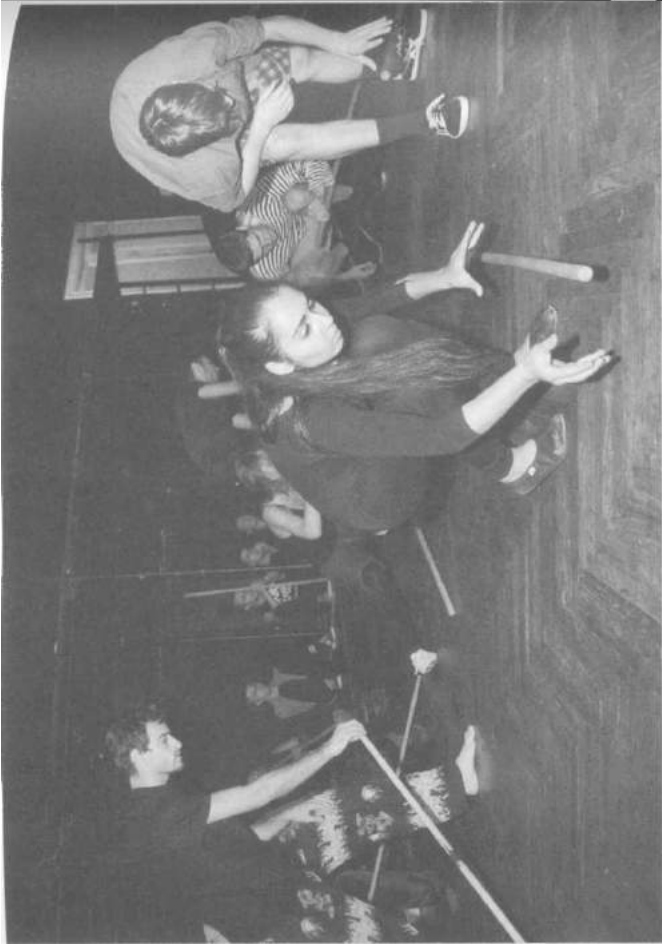
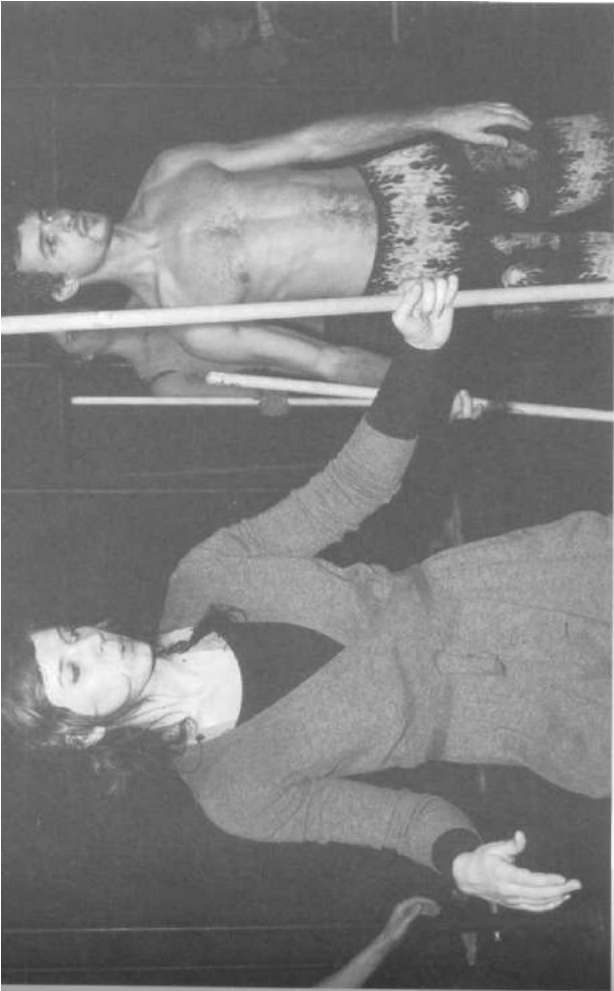
Упражнение 5. «Диалог». Успешно освоив предыдущее упражнение, можно переходить к более сложным заданиям, например диалогу с партнером в момент передачи палки: начиная с отдельных звуков и слов и заканчивая короткими диалогами из драматических сцен. Например, партнеры обмениваются звуками: «миу-миэ-миа-мио-мии-миы», а затем словами: «возьми - спасибо». Тренер контролирует не только точность передачи баланса, но и четкость произносимых звуков с опорой на нижне-брюшное дыхание, на ритм, на соотношение скорости перемещения в пространстве и моментов остановки, а точнее, пристройки партнеров друг к другу. Предварительного разбора текста диалога не проводится, поскольку сама ситуация, ритм, дыхание, азарт игры подскажут и смысл диалога, и его тональность, и его напряженность, и качество звучания, и структуру (порядок) произносимых слов. Сосредоточенность на процессе передачи палки, имеющем массу препятствий и трудностей, лишает актеров возможности «красить» текст, «болтать», говорить тогда, когда ни тело, ни импульс (желание), ни мысль еще не готовы к высказыванию.

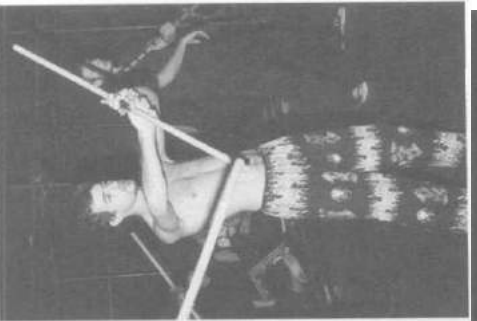
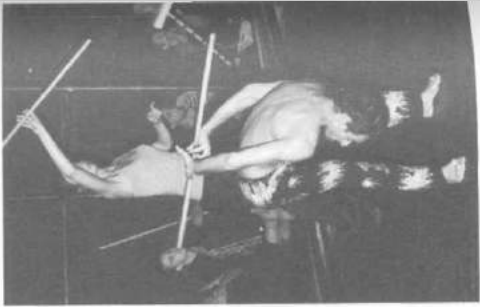
Упражнение 6. «Волшебная палочка». Баланс с палкой дает возможность актеру вплотную приблизиться к творческим моментам, которые так важны в любом тренинге.

Сосредоточьте внимание на конце палки, продолжая двигаться по площадке. В какой-то момент «волшебная палочка» начнет превращаться в некий объект, с которым бы вам хотелось познакомиться и поиграть. Не торопитесь придумывать «оправдания» для палки: ружье, сачок, удочка, ракетка. Пусть ваше воображение включится в тот момент, когда вдруг возникнет импульс: от ритма, от места положения на площадке, от скорости движения, от столкновения с партнером, — вот тогда мгновенно откликнется все ваше тело, мысли, чувства. Поиграйте с новым качеством палки, которое подскажет вам ваше воображение, но не стройте ни сюжетов, ни логических цепочек действий. Просто отследите вашу реакцию на новый предмет, ваше отношение, эмоциональный отклик. Может быть, у вас в руках оказался шее?

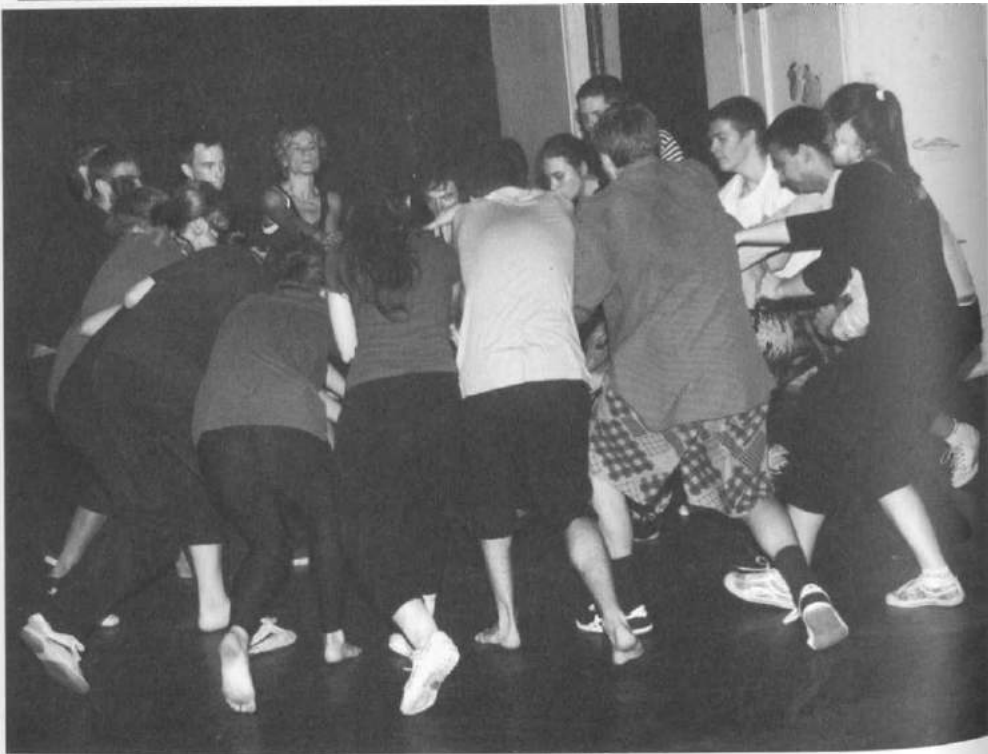
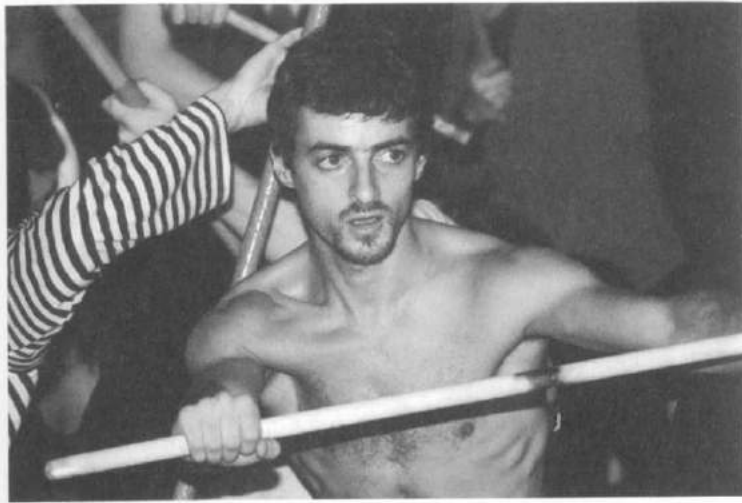
Упражнения с палкой
На основе «биомеханики» Вс. Э. Мейерхольда
и техники «экспрессивных движений»
студенты СПбГАТИ. 2010 г.











и вы готовитесь к прыжку на очень большую высоту. Не важно, что сам прыжок останется «за кадром». Впрочем, можно и с прыжком, но тогда в момент «полета» должно произойти новое превращение «волшебной палочки» для совершения «победоносного приземления».

Возможно, вы держите на ладони «хрустальную колбу» с опасным химическим раствором и пытаетесь ее пронести так, чтобы никто ее нечаянно не задел, не уронил, не стукнул по ней.

Упражнение 7. «Песня». Сохраняя баланс палки на ладони правой или левой руки, начните петь (сначала про себя, затем негромко вслух). Меняйте движения: ускоряйте их, замедляйте, ходите зигзагами, подпрыгивайте, останавливайтесь и садитесь на пол, — но песня продолжает звучать непрерывно. Пытайтесь сохранить ровное дыхание и звук даже в самых рискованных и неудобных положениях. Следите за тем, чтобы опора и постоянно меняющийся свое положение центр тяжести вам помогали удерживать непрерывное дыхание, а звук ровно выводился на периферию — конец палки, несмотря на то, что голова и подбородок направлены все время вверх.

В дальнейшем вы можете расширить область применения «баланса с палкой», усложняя движения и отношения как с партнером, так и в группе, проводя целые сессии упражнений по импровизации.

Б. Бросок палки

Упражнение 1. Встаньте прямо, колени слегка согнуты (поза «наездника»), палку держите в правой руке посередине перед собой. Это установочное упражнение, где точно определяются следующие условия:

— «стойка» — состояние «готовности», в соответствии с положением центра тяжести, которое легко можно проверить, если вы начнете перемещать его вправо и влево, при этом сохраняя палку в горизонтальном положении неподвижно; затем остановитесь в «стойке».

— «отказ» (термин Вс. Э. Мейерхольда), означающий совершение движения в направлении, противоположном тому, в котором будет осуществляться дальнейшее действие, своеобразное «ослабление мышц перед совершением работы».

— «импульс» (момент рождения целостной реакции всего организма на желание совершить движение).

— «дактиль» (термин Вс. Э. Мейерхольда), означающий ритмическую организацию движения в трехдольном размере по принципу построения силлабо-тонического стиха с акцентом на первый слог, известную со времен «Илиады» и «Одиссеи» Гомера.

— «фиксированное дыхание»: вдох носом, вбирание энергии Ци из центра ниже-брюшной полости живота и выдох в процессе полета палки (до момента, когда она снова окажется у вас в руке).

Если следовать всем этим условиям, то бросок палки не будет каким-то случайным актом «ловли» палки, а превратится в обучающее базовое упражнение для актера, где важны не столько ловкость, скорость и азарт, сколько расчетливость, точность выполнения, координация движения, дыхания и звука, покой и экономия энергетических ресурсов.

В установочном упражнении необходимо реально уловить тот момент, когда выпущенная из рук палка падает, а вы подхватываете ее почти у земли, т. е. в самый критический момент. Именно в этот момент рождается импульс действия: из максимального расслабления (легкости при ослаблении мышц, когда отпустили палку, т. е. совершили отказ) пришли к полной мобилизации организма (тяжести) — поймали палку, потому что «надо было поймать, а не дать ей упасть», и снова пришли в состояние «готовности».

Критерием точности выполнения этого и следующих упражнений является ощущение гармоничности и свободы в совершении сложнейших движений, исчезновение страха и раздражения оттого, что не получается, обретение уверенности в слаженности работы всего организма.

Упражнение 2. «Бросок палки» (в 1,2, 3 и т. д. оборота). Все дальнейшие броски палки совершаются перед собой и отличаются лишь количеством оборотов в воздухе, сохраняя установленные принципы: стойки, отказа, импульса, дыхания, ритма. Количество оборотов палки автоматически влияет как на изменение импульса-энергии, так и на дыхание и на координацию всех частей тела. Если сочетать броски в 3 оборота и 1, например, то вы заметите реальные изменения в положении центра тяжести (присед будет более глубоким), в «зарядке энергией на вдохе», в длительности выдоха и т. д.

Упражнение 3. «Звучащая палка». В момент подготовки к броску делается вдох через нос, а в процессе полета палки — выдох. Важно контролировать количество набранного воздуха и выдыхаемого. В момент «ловли палки» вы должны завершить выдох таким образом, чтобы при приседе не оставалось ни грамма воздуха в ниже-брюшной полости живота. Тренер контролирует этот момент «полного выдоха» и при необходимости дает свои комментарии.

Как только будет налажена «дыхательная система», к движению палки можно подключать звук. Первые опыты показывают, что актеры стремятся выкрикнуть звукосочетание или слово вслед за летящей палкой, а не мягко вывести звук, «положить его на палку» и провести кантиленно (плавно) до момента возвращения палки в руку, т. е. вывести звук на периферию без лишнего напряжения голосовых связок.

Следует начинать со звуко сочетаний: «ма-мэ-ми-мо-му-мы», — чтобы, каждый раз формируя звук «м», точно улавливать опору дыхания и звучания в точке «ци». Заметим, что подключение звука к броску палки — не цель, а средство выработки навыков «концентрации энергии импульса» (в Центре) и «распределения энергии» (на Периферии); поиска точного перехода «тяжести» в «легкость» и наоборот. Сочетание технического момента исполнения (выразительности) с органическими процессами, протекающими в целостной биологической системе актера в «экстраобыденных» условиях («биос» и «экстраобыденное» — термины Э. Барбы) — такова цель этих упражнений.

«Озвученный бросок палки» предполагает «звучание» всех зон тела: спины, боков, верха и низа, — словно вы находитесь в «звуковом коконе», палка только помогает вывести звук на предельно дальнее расстояние от «кокона».

Упражнение 4. «Монолог». Вершиной сольного упражнения «бросок палки» может стать композиция на основе выбранного стихотворного или литературного текста в сочетании с различным количеством оборотов палки «к себе» и «от себя». Актер сам решает, в каком ритме, темпе, напряжении, громкости и регистре звучания совершать броски палки и звучание так, чтобы текст-звук был полностью «выведен на палку» и к тому же имел смысловое развитие, а не механическое повторение слов.

Это же упражнение можно усложнить за счет перемещения в пространстве с учетом присутствия других исполнителей, движущихся в своих соб-гвенных «режимах».

Упражнение 5. «Хор». Можно также создать импровизированный «хор» из индивидуальных монологов по принципу: переключки — «эха», оппозиции — «диалога», слияния — «организованной какофонии», единичного высказывания — «монолога» на фоне тихого звучания остальных и т. д. Подобные творческие задания, как правило, вызывают большой интерес, однако тренирующий эффект этих импровизаций заключается в точности и слаженности выполнения основных технических условий.

«Бросок палки», а точнее — передача палки в броске, как упражнение может быть использовано в работе с партнером и в группе. Он может стать и методом работы над драматическими сценами: диалогами, ансамблевыми сценами, импровизированными пантомимическими композициями и т. д.

Такой метод был использован автором в работе над пьесами У. Шекспира, Б. Брехта, Г. Маркеса, Г. Лорки, М. Цветаевой, Э. Бонда (2001-2010 гг. в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства и театральной школе Лозанны, Швейцария). Оставляем право за читателем последовать такому методу работы над спектаклем.

В. Вращение палки

Вращение палки — одно из наиболее сложных координационных упражнений, поскольку оно основывается на преодолении сопротивления «торсионных полей», характерных для любого живого организма. Не останавливаясь на теоретическом обосновании «торсионных полей», скажем, что вращение палки позволяет актеру добиться слаженности работы не только на физическом, но и на психологическом уровне, поскольку само движение вращения (по спирали) активизирует все центры (чакры) человека, а значит, и высшие его уровни, связанные с ментальностью и сверхчувствительностью. В свое время К. С. Станиславский «робко намекнул» на искусство вращения восточных дервишей (см. «Записные книжки». М., 1986), не настаивая на том, чтобы актер включил в свой «тренинг и муштру» этот вид упражнений. Как показывает практика, вращательные движения — путь не только к тренировке вестибулярного аппарата, но и «возгонки энергии» перехода на качественно иной уровень сознания, близкий к гипнотическому, творческому, «состоянию воина» (К. Кастанеда). Сознательное овладение механизмами вращения позволяет актеру «видеть» не только глазами, но всеми частями тела.

Небольшой эксперимент: поставьте по окружности пять стульев и попросите актеров пройти «зигзагом», обходя каждый стул. Сделайте это сначала с открытыми глазами, затем — с закрытыми глазами. Большинство актеров не справятся с этим заданием с первого раза. Вернитесь к этому эксперименту-упражнению после нескольких серий вращений палкой и сравните результаты.

Упражнение 1. Вращение палки между пальцами правой и левой руки. Необходимо постоянно создавать «вилку» из трех пальцев для продолжения вращения. Никаких других рекомендаций нет, так как каждый актер должен приспособить свое тело и пальцы рук к этому движению и практиковать его каждый день.

Упражнение 2. Вращение палки «через кисть». Для успешного выполнения этого упражнения необходимо вначале «разогреть» запястье правой и левой рук с помощью палки.

Возьмите палку за середину, а другой рукой обхватите запястье руки, вращающей палку (для страховки от выкручивания), и начните сначала медленно, а затем все быстрее вращать палку в горизонтальной плоскости. Затем начните менять плоскости вращения: справа и слева. После чего зажмите палку с одного конца (15 см от начала) и проведите «вольтижировку» справа и слева, «на себя» и «от себя».

Наконец, меняйте положение палки через вращение справа и слева с «захватом» над лопаткой правой и левой руки. Делайте эти «разогревающие упражнения» с дыханием: *вдох* перед началом движения, *выдох* — в процессе движения.

Вращение палки через кисть правой руки заканчивается переносом ее в левую руку и переносом центра тяжести с правой ноги на левую ногу. Переход должен быть согласован с вдохом и выдохом и с совершаемым движением. Такой подход позволяет включить в действие все части тела, а не только кисти рук и к тому же обеспечивает прохождение импульса от нижней части «бассейна» и ног, через все тело, к верхним конечностям. Можно продолжать вращение палки то в левой, то в правой руке, но при этом четко фиксировать момент рождения импульса из «тяжести» то правой, то левой стороны.

Упражнение 3. Вращение-бросок палки через правую и левую кисти рук.

Вы держите палку в левой руке (15 см от конца) и, следуя закону маятника (раскачивание вправо и влево без особых усилий), перебрасываете палку через левую кисть и ловите той же рукой после полного оборота палки. Затем то же движение совершается правой рукой.

В итоге вы объединяете вращение палки через кисть (№ 1) и вращение-бросок палки через кисть (№ 2) таким образом, чтобы оба вращения объединились в один бесконечный поток вращений (не забывайте при смене рук переносить центр тяжести, исходя из рождения каждый раз нового импульса, вдоха, а позднее — и звука).

Упражнение 4. «Слепой». Сохраняя принцип и ритм вращения палки с переносом центра тяжести влево и вправо, закройте глаза и попробуйте совершать действия «вслепую». Если все условия упражнения соблюдены, если вдох и выдох отрегулированы, а движения тела и рук скоординированы с вращением палки, то вы легко выполните это задание. Проверьте это, начав издавать звук «ммммм», непрерывно вместе с движением палки. Звук будет ровный, резонирующий во всех частях вашего тела и даже вокруг вас. Перемещайтесь по площадке (сначала 1-2 участника, затем 5-6) так, как если бы вы «ощупывали» вращательными движениями палки пространство перед вами. При «случайной аварии» не выключайтесь, откройте глаза, сориентируйтесь и продолжайте движение с открытыми глазами.

Упражнение 5. «Перпетуум-мобиле». После освоения вращения палки во всех плоскостях, с переменной правой и левой рук, с переходами по площадке, перейдите к импровизации в заданном пространстве. Делайте переходы, остановки, смены направлений, изменение скорости (от ходьбы до бега), при этом никогда не останавливая вращение палки.

При встрече с партнерами попытайтесь их «обойти» так, чтобы не задеть своей палкой другого и не прерывать своего собственного действия. Представьте себе, что вы и палка в целом составляете «корабль», рассекающий пучину вод. Но не изображайте движение вёсел или чего-то бытового, это уведет вас в ненужное заигрывание с предметом, пространством и остальными участниками. Исполняйте упражнение «чисто», точно, с постоянным изменением направления движения, рождением нового импульса-дыхания и переходом в новое качество: ощущение текучести, полетности, скачек, погружений в воду, восхождений в гору — но *без «имитации»* этих качеств.

Упражнение 6. «Хор». Вращение с палкой можно совершать и в ситуации с произнесением текста при условии, если текст адекватен и точно скоординирован с движениями вращения и перемещением в пространстве. Добейтесь сначала внятного высказывания (монолога или стихотворения), а затем попытайтесь построить «хор» по принципу, о котором мы говорили выше. Постоянное вращение палки поможет вам «продвигать» высказывание вперед и чутко реагировать на предложения, исходящие от других участников.

«Хор» может состоять из одного общего текста, который произносится каждым актером, по 1-2 реплике «на подхвате», с сохранением генеральной линии высказывания, ни на минуту не останавливая вращение палки.

В импровизациях можно использовать сочетание различных структур движения: одни вращают палку над головой, другие — за спиной, третьи — перед собой; и «смысловые» структуры: одна группа выражает солидарность со своим «шефом», другая составляет оппозицию, третья — сохраняет нейтралитет.

Упражнение 7. Наконец, можно использовать различные формы пространства: круг, диагональ, квадрат, 2-3 круга, 2-3 линии, «крест», «организованный хаос» и т. д. Подробно о формах пространства можно познакомиться по учебнику «Эвритмии» Р. Штайнера или на практических занятиях с эвритмистами антропософских школ²⁴⁴.

Подобные импровизации могут стать материалом и даже фундаментом будущих спектаклей как на литературно-драматической основе, так и для пластических композиций.

Упражнение 8. Комбинированные движения палки. В серию упражнений включены все виды движения палки: баланс, бросок, вращение, переда-

²⁴⁴ *Steiner R.* Allgemeine Menschenkunde als Grundlage der Pädagogik; *Steiner R.* i#>^{er} Eurythmische Kunst. Dornach: Verlag Freies Geistesleben, 1989.

ча-обмен. Например, все начинают двигаться в своих ритмах и со своим способом движения палки. В какой-то момент партнеры встречаются и устанавливают контакт, т. е. договариваются (без слов), каким способом они будут общаться. Выбираются броски палки: два актера начинают обмениваться бросками, при этом строго соблюдая условие рождения и трансформации импульса: из левой руки перехват палки в правую руку и «посыл» (термин Мейерхольда). Если проигнорировать это условие, то партнерам будет довольно трудно уловить момент «посыла» и принятия палки, особенно когда возникнет необходимость менять дистанцию между партнерами или делать полный оборот вокруг своей оси, прежде чем поймать палку. «Дактиль» (термин Мейерхольда) позволит точно следовать постоянно изменяющемуся темпу движения (и — раз — два) с рождением импульса на первом слоге. «Посыл» может осуществляться между двумя актерами в моменты, когда, находясь на большом расстоянии друг от друга, партнеры обмениваются бросками с учетом присутствия (полета палки) других участников групп. Мобилизация и концентрация энергии в такие моменты увеличивается многократно. Подключение звука и текста еще более усложняет задачу «общения». Руководитель группы должен все время следить за тем, чтобы текст не произносился механически (монотонно), а соответствовал как дистанции между партнерами, так и способу передачи палки. Контакт между партнерами, таким образом, осуществляется «здесь и сейчас», очень конкретно и без лишних «заигрываний» с партнером, без «окрашивания» слов, без включения чрезмерно сильных эмоций, мешающих как ясности высказывания, так и самому факту общения.

В диалог между двумя актерами может включиться и третий, и четвертый, и пятый. Все условия организации движения палки должны быть соблюдены, равно как и техника дыхания, рождения импульса и звука. Высказывание каждого должно быть услышано всеми, даже если обмен палками в этот момент происходит между двумя актерами. Вся группа должна находиться в постоянном движении и использовать максимально отведенное ей пространство. Материалами для групповых импровизаций могут стать как стихотворные тексты, так и монологи, и реплики массовых сцен, например: первая сцена из «Бури» Шекспира.

Целью подобных импровизаций является поиск реальных контактов с партнерами в данной Шекспиром ситуации, в данном пространстве, с заданным условием движения палки и ее передачи. Причем в моменты «молчания» актер не остается пассивным и бездеятельным, а ищет наиболее эффективный для себя выход на диалог. Примером может служить Фердинанд, который, несомненно, присутствует во время трагического шторма, но не

произносит ни одного слова. Его «молчаливое участие» должно быть обеспечено конкретными физическими действиями и в какой-то момент «прорваться» в крике, шепоте, песне и т. д.

Упражнение 9. Пластическая композиция с палками. В процессе импровизации составляются группы актеров: пары, тройки, четверки.

Руководитель импровизации задает различные темы: «сон, встреча, расставание, гроза, растение, чудовище» и т. д. Темы должны быть абстрактными, для того чтобы участники могли их конкретизировать в выразительных пластических формах с применением палок. Актеры продолжают двигаться, общаться в группе и постепенно воплощать заданную тему (по ассоциации) посредством изменения отношений к палке (вспомните упражнение «волшебная палочка»), путем комбинирования разных предметов палок и способов их движения.

Например, в новелле Д. Стейнбека «Рассказ об одной большой жемчужине» возникает персонаж — гигантский скорпион, спускающийся с потолка по веревке, на которой подвешен гамак с грудным ребенком. Группа актеров, импровизировавшая на тему «чудовище», создала из палок композицию «монстр на 5 лапах», передвигавшийся медленно, но уверенно, пожиравший на своем пути других «насекомых», которые тут же превращались в дополнительные конечности монстра, и к концу импровизации у него уже их было 25 (школа Тантюерри, Лозанна, Швейцария, 2005).

Другой эксперимент коллективной импровизации на тему «игра» был проведен в период работы над «Игроками» Н. В. Гоголя (2007). Актеры пробовали установить отношения между персонажами 1-й сцены: Ихаревым, Алексеем и Гаврюшкой.

Они медленно «прощупывали» друг друга, перебрасывая палки от одного к другому. Иногда вопрос-палка «летел» не к Алексею, который и должен был отвечать, а к Гаврюшке, который, как известно, в этом момент молчал. Гаврюшка сначала отправлял палку без ответа (текста), словно говоря: «Вопрос не по адресу».

Но постепенно, все азартнее включаясь в игру, он все чаще «задерживал» палку у себя (перехватывая ее из одной руки в другую), точно давал понять, что это он — хозяин, а не Ихарев, чем вводил в заблуждение и Алексея, и Ихарева. Затем палки были заменены другими предметами, но импровизация ситуации сохранила свою структуру, и актеры легко и живо «менялись ролями», пока в конце концов Ихарев не ставил всех на свои места. Актерам было интересно работать и с новыми предметами, которые порой летали как палки, а не передавались из рук в руки: шляпа, пальто, кофр, полотенце и пр. Тема «игры» обретала, с одной стороны, конкретные очертания, а с другой стороны, все больше превращалась в мистирию.

Предполагается целый цикл упражнений из раздела «Боевые искусства», в котором бой на палках занимает одно из основных мест. Но эта другая территория работы. Мы можем только предложить источники для ознакомления с «Французской палкой» и «Китайской школой боевых искусств — Шаолинь Худ Хар Пей»:

- http://www.batoncanne.com/rubrique.php3?id_rubrique=51

- http://www.saolim.org/taos_armes.html

В шаолиньской школе боя на палках «Ши-мэй-кан», например, вырабатываются такие навыки, как: овладение палкой таким образом, как если бы она была естественным продолжением тела; мобилизация и концентрация кинетической энергии, умение слушать «другого», сдержанность, прямота, сила, чувство времени и быстрота реакции как при нападении, так и при защите.

В контексте нашего исследования сравнение европейской школы «боя с палкой», известной уже с XI в., и восточной школы боевых искусств, насчитывающей тысячелетия, - могло бы дать новые идеи для профессиональной подготовки будущего актера Евразийского театра. Предоставим такую возможность нашим потенциальным читателям.

Итак, циклы упражнений с палкой помогают не только освоить механизмы и технические приемы работы с предметом, но позволяют расширить территорию обучения. Актеры овладевают законами «биомеханики» и четкой пластической структуры; дыхательно-звуковыми навыками; творческим общением с партнером и группой; методами освоения сценического пространства и времени «здесь и сейчас»; способами живого реагирования в жестких условиях в процессе импровизации на заданные темы или на материале литературы, драматургии и т. д.

ВТОРОЙ ЦИКЛ: *работа с предметами (стул, ткань)*

Общение с предметами отчасти уже было подготовлено в циклах упражнений «баланса с палкой», а значит, все принципы, на которых основывается работа с палкой, распространяются и на такие нейтральные предметы, как: мяч, стул, ткань, пальто, шляпа, обувь.

Эти предметы, с одной стороны, имеют конкретную форму и качество, а с другой стороны, сохраняют характер нейтральности, т. е. могут иметь множество значений и назначений, помимо их прямого использования. Остановимся на некоторых упражнениях работы со стулом.

Упражнение 1. «Один стул». Серия упражнений на расслабление в положении тела, сидя на стуле. Здесь важно точно сочетать движение тела с дыханием и звуком, резонирующим в позвоночнике, начиная от копчика и до макушки головы.

При вставании необходимо контролировать положение прямого позвоночника и улавливать моменты смены тяжести на легкость. В момент «отрыва» от стула четко контролируется «отказ», т. е. перед тем как встать, вы делаете усилие в направлении, противоположном вставанию.

Тот же принцип сохраняется, когда вы садитесь, особенно в момент «приземления», как говорил Вс. Э. Мейерхольд — «окончательного усаживания» на стул: можно или присесть, или передумать садиться, или «сделать вид», что садишься, или «промахнуться» и сесть мимо стула. Каждый раз положение центра тяжести вашего тела будет иным, а следовательно, энергетический импульс будет меняться.

Упражнение 2. «Два стула». Два актера берут два стула; один сидит на стуле и почему-то «не может встать», а второй ходит вокруг стула и почему-то «не может сесть». Ситуация «оппозиции» на лицо: двое не говорят друг другу ни слова, но активно развивают каждый свое действие и постепенно усиливают конфликт.

Не следует разрабатывать обстоятельства, отношения, логику поведения и текст. Ситуация противопоставления «тяжести» и «легкости» сама обеспечит выстраивание отношений. Мы называем такие упражнения «чистыми», т. е. не обремененными ни предлагаемыми обстоятельствами, ни ролевыми характеристиками. Потребуется только ограничение во времени, чтобы, например, на счет 10 выйти из «кризиса».

Упражнение 3. «Волна». Два актера сидят на двух стульях. Один начинает вставать, второй дожидается, когда первый встанет, после чего начинает вставать. Первый в этот момент снова садится. Актеры могут менять темп и ритм движений, сохраняя условие: когда один встает, другой — садится. Постепенно ситуация начнет развиваться в том или ином смысловом ключе. На пике «отношений» актеры могут позволить себе произнести по одному слову, которое родится в этот момент; эти слова станут «камертоном» состоявшегося бессловесного диалога. Если упражнение было сделано точно, то слова-реплики подойдут одно к другому, как две руки при пожатии. Упражнение можно стимулировать «лимитом» времени.

Упражнение 4. «Третий стул». Один актер выходит со своим стулом на площадку, занимает любое, удобное для него место и садится. Второй выносит свой стул и, в зависимости от позиции первого и своего собственного желания, занимает место на площадке, садится. Третий актер присоединяется к двум предыдущим, либо сохраняя «нейтралитет», либо присоединяясь к одному из двоих, чем явно нарушат равновесие. Далее отношения развиваются в зависимости от сложившейся «здесь и сейчас» ситуации. Может быть, двое хотят «уединиться», а другой им мешает. Заранее сюжеты не придумы-

ваются, актеры действуют в соответствии с тем, что им предлагает ситуация и их собственная воля в момент решения проблемы.

Упражнение 5. «Четыре стула». На площадке построен квадрат из 4 стульев (сначала все сиденья направлены в одну сторону — на зрителя, затем положение спинок стульев, т. е. ракурсы, можно менять). Четверо актеров занимают места по их собственному желанию. Предположим, что вначале все стулья заняты (хотя по желанию на один стул могут претендовать двое и даже трое). Руководитель группы начинает отсчет времени (до 25, например). В зависимости от положения «передних» и «задних» участников, а также от «правых» и «левых» во фронтальной композиции ситуация будет развиваться специфическим образом. Как правило, лидером становится актер, сидящий слева в переднем ряду, при условии, что все участники сидят на стульях в одинаковых позах. В противном случае начинают работать законы «психологического жеста» (ПЖ) М. Чехова и ситуация складывается иначе. На счет 25 ситуация между участниками импровизации должна так или иначе разрешиться. Первый этап упражнений проводится без слов. Когда будет достигнута «чистота» отношений, прозрачность и ясность ситуаций, непрерывность развития импровизированных действий, можно подключать слова, фразы и даже развернутые тексты.

Пример. Данное упражнение стало основой для работы над пьесой Дж. Байрона «Каин» (1999 г., Екатеринбург). После многочисленных «чистых» импровизаций (без распределения ролей) было решено «выбирать роли известных персонажей: Каина, Авеля, Иеговы и Люцифера. До этого каждым из актеров были разучены все тексты персонажей пьесы Байрона. В процессе импровизаций могло оказаться, что на площадке одновременно присутствуют два Иеговы и два Люцифера.

«Метафизический театр», к которому может быть причислена пьеса Байрона, исходит из так называемой позиционной борьбы (термин А. А. Васильева) — не по горизонтали (сюжету), а по вертикали (идее), то есть ситуация объединения персонажей в два и более возможна.

В спор включаются оба Иеговы, которые, кстати, не обязательно должны повторять один другого, и два Люцифера; конфликт может разрастаться до вселенских масштабов и даже завершиться угрозой «убийства». Ведь именно тема «убийства» является архетипом и метафизической основой истории «Каина».

Упражнение 6. «Стулья». Прочитав название упражнения, каждый непременно вспомнит одноименную пьесу Э. Ионеско. Впрочем, упражнение может стать хорошим «поводом» для работы над этой пьесой.

Группа актеров равномерно располагается по всей площадке (каждый актер занимает свой стул). Без всякого сигнала со стороны (не в группе)

актеры одновременно встают и переходят на другой стул, причем садятся одновременно. Затем скорость перемещения и дальность «дистанции» меняются, хотя правило «единства» сохраняется. Упражнение усложняется тогда, когда на один стул претендуют двое или трое. Все остальные становятся участниками данной ситуации и могут либо поддерживать одних, либо осуждать других, либо сохранять нейтралитет (не пассивность действия, а невмешательство). После разрешения конфликта тем или иным образом наступает общее «перемирие».

Далее это упражнение может перейти в импровизацию на тему: «улица», «метро», «пароход», «праздник» и т. д. И наконец, «стулья» могут стать основой импровизации на основе современной драматургии Э. Бонда, Э. Ионеско, С. Беккета, Х. Мюллера и др.

Упражнение 7. «Препятствия». Стулья располагаются хаотично в пространстве, создавая искусственные преграды для участников «эстафеты». Группа делится на две подгруппы, каждый актер которой должен пробежать свой маршрут, преодолев минимум 10 препятствий (счет ведут независимые судьи) и передав эстафету следующему участнику своей команды. Победителем становится команда, первой завершившая эстафету.

Упражнение усложняется, когда в эстафету включаются «слепые», которые должны преодолеть как минимум 5 препятствий и вернуться в точку отправления. Эстафета передается посредством темной непроницаемой повязки: от одного участника к другому.

В дальнейшем стулья могут быть заменены любыми другими предметами, а условия импровизации задаются определенной темой: «ночь», «спящий замок», «сказочная страна» и пр. Темы выбираются с максимальными возможностями рождения ассоциаций и фантастических условий, чтобы избежать одностороннего взгляда на ситуацию отдельных участников и всей группы.

В упражнениях со стульями устанавливаются некоторые принципы:

- принципы «одного», «двух», «трех», «четырёх», «коллектива» — они являются основополагающими универсальными принципами построения мира и потому имеют качество «чистоты», всеобщности;
- принцип «отдавать» и «принимать»;
- принцип «взаимовыгодного обмена»;
- принцип развития (поступательного движения, даже если действие совершается через «отказ»);
- принцип оппозиции (конфликта);
- принцип диффузии (использование всего пространства независимо от количества участников);
- принцип «отражения», постоянной смены «героев» и «наблюдателей»;

—принцип «лимита» времени;

—принцип трансформации: легкость — в тяжесть, пассив — в актив, защита — в нападение, реальное — в фантастическое.

Эти принципы распространяются и на упражнения с другими предметами: ткань, пальто, шляпа, обувь. Предметы становятся средством организации движений актеров, условиями возникновения особых форм контакта с партнерами, методами освоения пространства, опорными объектами в сценической игре, которая требует «превращений» реальных, даже бытовых вещей в «сверхреальные»; изменения качества существования и перехода из «обыденного» к «экстраобыденному».

Пример первый. В процессе работы над сценическим вариантом прозаического произведения Г. Г. Маркеса «Невероятная и печальная история о простодушной Эрендире и ее бессердечной бабушке» (Лозанна, 2008) актеры использовали ткань, которая в разные моменты играла новые «роли»: «огня», «покрывала», на котором возлежала Эрендира в ожидании очередного бабушкиного клиента, «звездного неба», под которым безмятежно спали влюбленные Эрендира и Улисс, «тента машины», в которой пытались скрыться от полиции Эрендира и Улисс, «полотнища траурного катафалка для бессердечной бабушки», «флага свободы», развевающегося в руках убегающей к морю Эрендиры.

Пример второй. В отдельных импровизациях на материале пьесы Э. Бонда «Истории о войне» («Les Histoires de la gaire» — на русский язык не переводилась) актеры, участники фантастической жизни после атомного взрыва, пытающиеся выжить в зараженном радиацией городе, встречают Незнакомца и обвиняют его в смерти своих земляков. Предметы: пальто, шляпы и обувь — единственные сохранившиеся вещи «цивилизации» — постоянно превращаются то в «трупов», то в «могильные холмы», то в средства «укрытия», то в «привидения», то в летящие «самолеты и бомбы». В один из моментов «запретной любви Незнакомца и Второго» (в пьесе нет имен) герои в знак любви обмениваются башмаками, а летящая «шляпа» дает слабую надежду на НЛО, способного спасти мир.

В работе с «нейтральными» предметами и палкой актеры учатся преодолевать факты инерции в восприятии как мира вещей, так и людей, выстраивать новые отношения «здесь и сейчас» в моменты непосредственного контакта с предметами, партнерами. Предметы помогают актерам не только фантазировать, но и оформлять свои фантазии в конкретные физические формы, приобретающие многозначность и символизм.

В лекциях 1997-1998 гг. в Париже Е. Гротовский подробно объяснил Цель использования предметов в театре. Он говорил, что «сценические

предметы обретают самостоятельную жизнь и становятся средством проявления особых сторон общения между людьми». Он привел пример из одного французского романа, где рассказывается история преступников, находящихся в тюрьме. «Один боксер признается, как он узнал, что любимая ему изменила. За это он ее убил. Каждый раз, когда она возвращалась домой, он наблюдал за тем, как она раздевается. Но в этот раз, притворившись спящим, он увидел, что платок ее грязный: он заметил это не по платку, так как было темно, а по тому, как она вынимала это „орудие страсти“ из своей одежды»²⁴⁵.

ТРЕТИЙ ЦИКЛ: работа с веером на базе упражнений классического японского театра Кабуки

На примере работы с веером мы можем проследить не только этапы становления искусства владения этим предметом, но и основные особенности классического японского театра, который входит в сферу наших интересов.

В «Книге японских символов» А. Н. Мещерякова читаем: «Под словом «веер» мы разумеем складывающийся предмет... Однако первоначальный (китайский) веер не был складывающимся. Это был лист бумаги, шелка, вклеенный в бамбуковую круглую рамку. Самой ранней формой такого веера было опахало. В Китае такой веер (*утива*) известен по крайней мере 2000 лет»²⁴⁶.

В Японии веер появился не позднее VIII в. и использовался не только как опахало, но в первую очередь как боевое оружие самураев (с металлической окантовкой).

Популярным оружием в период Трех Королевств Кореи (примерно 600 г. н. э.) был маленький и легкий веер, которым пользовались для защиты. Боевые техники веера — эта огромная скорость, с акцентом воздействия на чувствительные точки человеческого тела. Смертоносность веера заключалась в том, что он был снабжен острыми лезвиями, которые размещались в складках и на концах веера, придавая ему режущие и ударные свойства. Ударной поверхностью веера были его боковые части, кончик рукоятки и верхушки ребер веера в открытом виде. Боковые поверхности также использовались для блокировки ударов противника руками и ногами.

Наибольшее распространение в Японии получил складной веер (*ооги* или *сэнсу*). Известны несколько сфер применения веера.

²⁴⁵ Аудиозапись Лекций Е. Гротовского в Коллеж де Франс «Биологическая лини* в театре и ритуале». Париж, 1997-1998 гг. — из личного архива М. Александровской.

²⁴⁶ Мещеряков А. Н. Книга японских символов. М, 2003. С. 218.

В ритуалах веер использовался с двойной целью: с одной стороны, он способен прогонять злых духов (движение от себя), а с другой стороны — вызывать божество (движение к себе). Непременным атрибутом жреца был веер. Скрепленные штифтом планки складывающегося веера символизируют единство его бамбуковых составляющих — членов религиозной общины. Веер почитался как главная храмовая святыня, в которой обитает божество.

В качестве подарка император иногда жаловал веер особо отличившим-придворным. Считалось, что веер приносит счастье и процветание.

В эпоху Эдо японцы увлекались игрой с веерами. На поверхность стола ставилась мишень в виде дерева гинкго. В нее кидали раскрытым веером. По тому как упало дерево и в какой степени открытости оказался после этого веер, бросавший получал определенное количество очков.

Вееры могли служить своеобразными географическими картами, которые путешественники брали в дорогу.

Веер являлся также непременным аксессуаром актера. В представлениях средневекового театра Но, который известен и по сей день, каждый персонаж обладал присущим только ему веером. Персонаж — китаец должен иметь в руке круглый веер «утива». Веера с черными пластинками (их должно быть 15) предназначаются для мужских и женских ролей, со светлыми — для стариков и монахов.

Использование веера в традиционном японском театре Кабуки также имеет ряд непреложных условий: многофункциональность, знаковость, метафоричность, множественность технических приемов.

Так, в спектаклях, повествующих об истории жизни гейши, служительницы чайного дома, непременным атрибутом является веер, который предназначен как для сокрытия лица в известные моменты, так и для обозначения различных предметов. Например, веер, развернутый перед лицом исполнителя (онагата — мастера женских ролей) и смещенный в сторону пальцами левой руки, означает открытое окно, через которое гейша заманивает гостей в чайный дом. Развернутый к себе веер может служить листом бумаги, на котором воображаемой кистью и черной краской пишутся иероглифы любовного письма. Веер, развернутый на 1/3 и поставленный вверх рукояткой, служит бутылкой sake, самого распространенного напитка в Японии. Если же веер развернут полностью и одним краем приложен к губам с последующим движением (наклоном), то это — знак «пития sake».

Танец «подвыпившей» гейши со «сбросом» веера в сторону отчетливо выражает как физическое состояние героини, так и ее «социальный статус». Часто в танце веер быстро разворачивается и отводится от себя, либо при-

ближается к лицу исполнителя, что соответственно означает: «отгонять» злых духов или «призывать» синтоистские божества к себе.

Виртуозное владение веером означает в первую очередь гармоничное сочетание движений тела, рук, головы, когда почти каждое положение веера относительно исполнителя «читается» как книга. Современный зритель может и не знать «азбуку жестов», но на него производит огромное впечатление позиции, ракурсы, стремительные переходы веера из одной позиции в другую. Условность предмета позволяет передавать с его помощью не только места действия, происходящие события, но и нюансы эмоциональных состояний, которые, как известно, в японском театре «не играют», а выражаются через жесты, голос, музыку.

Веер позволяет актеру «оставаться холодным» в своей игре, но с помощью предмета выражать все богатство человеческой психики, смену переживаний, эмоциональную окраску действия, сосредотачивая основное внимание (энергию) на работе с веером, а не на своих собственных переживаниях.

Современному актеру необходимо вернуться к такому ощущению собственного тела при работе с предметом, когда оно «танцует», «рассказывает», «плачет», «смеется». Чем больше актер совершает мелких, подробных, ритмичных движений с предметом, понимая, естественно, смысл этих технических манипуляций, тем богаче его игровая «палитра», тем свободнее его дыхание, голос, звук, воображение. А зритель всецело поглощен этой «иллюзией жизни», которая, собственно, и составляет искусство сцены.

8-я сессия. Принципы работы с маской

А. Маска

Возникнув в XVI в. в Италии сначала как ритуальное и самодеятельное искусство, комедия дель арте очень быстро завоевала признание и авторитет в профессиональных театральных группах. Именно с комедией дель арте связывают историю создания, использования и распространения по всему миру искусства маски, хотя корни ритуальной маски уходят в глубь веков²⁴⁷.

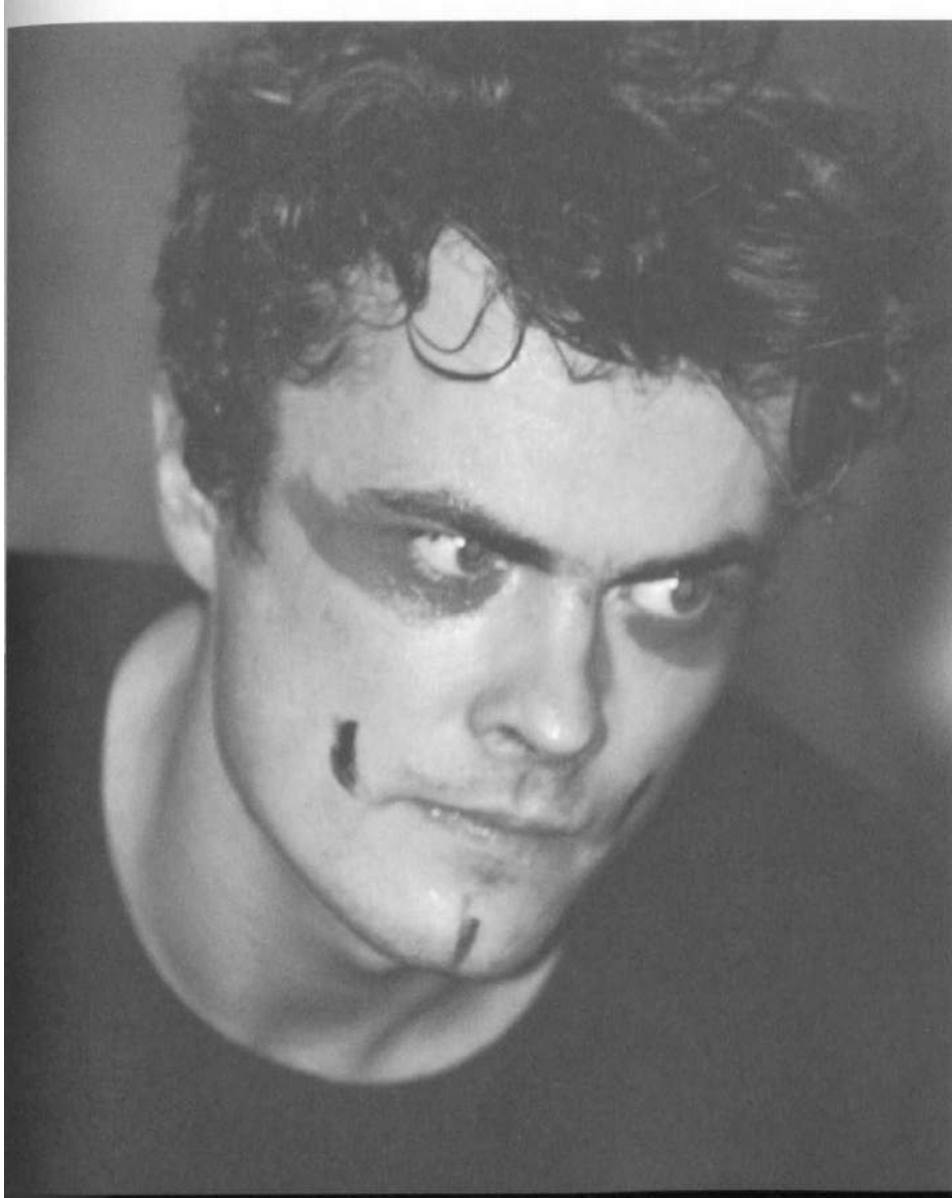
В настоящее время искусство маски расширило свои границы и мы можем проследить иерархию различных театров и школ, работающих в стиле комедии дель арте:

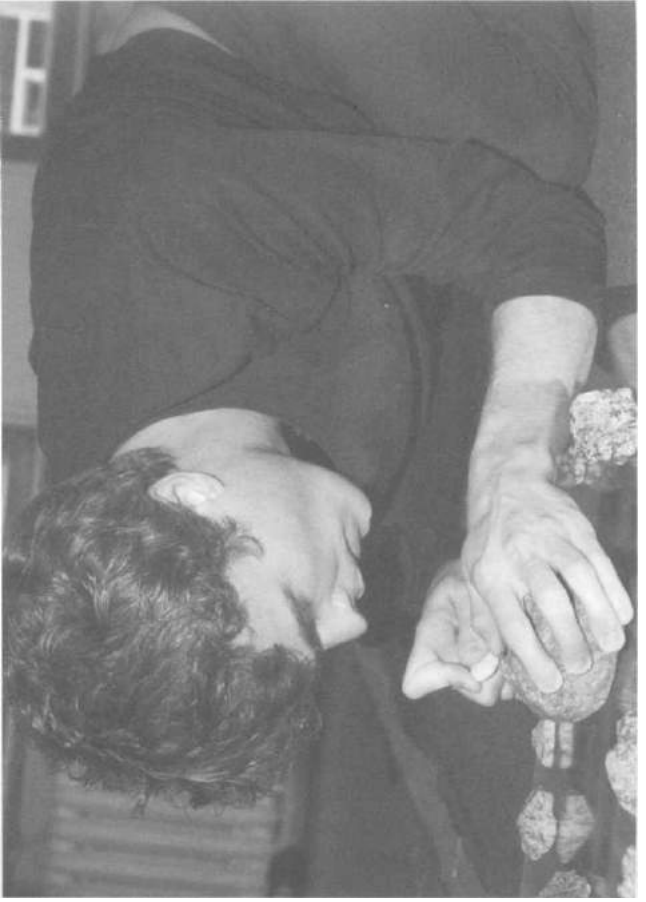
- классическая комедия дель арте;
- комедия дель арте юга Италии (Пульчинелла);

²⁴⁷ См.: *Леву-Строс К.* Путь масок. М., 2000.

Импровизации
на материале пьесы У. Шекспира «Буря»

Студенты СПбГАТИ. 2010г.









- поэтическая комедия (пасторали и другие формы);
- комическая опера;
- стереопантомима;
- театр-варьете и кабаре;
- уличные театры;
- театр «Буфф» и др.

Несмотря на все различия между этими формами театра, принципы работы с маской остаются одинаковыми и могут передаваться актерам из поколения в поколение, даже при отсутствии специальных учебных заведений по подготовке актеров комедии дель арте. Вот основные принципы:

1. Выражение лица актера статично, тело — динамично.
2. Маска играет со зрителем, общаясь непосредственно или опосредованно.
3. У маски нет ни «прошлого», ни «будущего», она «живет» только здесь и сейчас на сценических подмостках.
4. Импровизация с маской основывается на сюжетной «канве», конфликте — «моторе», двигающем действие, и лацци (lazzi) — шуточных трюках: удары палкой, подножки и подзатыльники, акробатические трюки, игры с переодеванием.
5. Этапы освоения маски строго регулируются: от нейтральной (белой) — к полумаске и характерной маске.
6. Стиль, поведение, ритм движений и характер маски/персонажа не меняются и доводятся в своем выражении до максимума, до отчаяния, до предельного «смеха». Только «влюбленные» не имеют масок, так как их отношения «идеальны».
7. Классическая маска (Арлекин, Капитан, Доктор и др.) имеет контрмаску, т. е. контрастную, по отношению к основной маске: Арлекин наивен и деятелен, Капитан сильный и трусливый, Доктор — «ученый» и «глупец», Панталоне может быть серьезным начальником и «безумцем в любви».
8. Маска «не переживает», а «попадает» в различные экстремальные ситуации. Если Панталоне «в гневе», то он делает кульбит назад; публика говорит не — «Какой прекрасный трюк!», а — «Каков он в гневе!»
9. Маска по-детски наивна и проста в выборе темы игры: голод, деньги, любовь, страх, жадность, глупость и др.
10. Маска всегда «смотрит» на зрителя, «оценивает» события и партнера через взгляд на зрителя, «умирает», когда покидает зрителя.
11. Видов маски может быть бесконечное множество, от этого зависит выбор техники и подготовительных упражнений: полумаска, маска, «носы-маски», нейтральная маска, характерная маска, маска клоуна (грим), карнавальные маски, тотемные маски животных и т. д.

Одним из принципов работы с маской является принцип импровизации, где могут быть заданы тема и «характер» маски, а непосредственное общение маски со зрителем непредсказуемо. В этом нас все время убеждает один из ведущих Арлекинов мира Феруччи Солери, работавший с Джорджо Стреллером в стиле комедии дель арте. На одном из «открытых уроков» в Санкт-Петербурге (Театр музыкальной комедии, 2006) он во время показа одной из знаменитых сцен с «мухой» постоянно отвечал на реакцию зрителей, которые могли «спугнуть» его муху. Внезапно он услышал в общем хоре смеха пронзительный смех девушки. Он сразу же «пристроился» к нему, мгновенно отыскав источник этого смеха в зале, и уже не отпускал до того момента, пока не поймал «злополучную» муху.

Итак, принцип импровизации, лежащий в основе любой игры, может быть раскрыт в следующем разделе упражнений.

Программа работы актера с маской в период обучения подробно разобрана во второй главе в разделе «Школа Жака Лекока».

9-я сессия. Принципы импровизации

В III в. уже известны первые группы «аттелянской импровизации», возникшей на базе так называемой канвы в небольшом городке Италии Аттела. Их выступления следовали, как правило, за трагедией и ставили своей целью расслабить и развеселить публику. Известные персонажи: Маккус, Бук-ко, Паппнос и Доссенюс — стали прототипами будущих социальных масок комедии дель арте.

В X-XVI вв., в эпоху мистериальных театров, где, как известно, основной сюжет мистерий был связан с Рождением и Жизнью Христа, имели место выступления самодеятельных артистов — зазывал, одетых в карнавальные костюмы и с масками на лице.

А с 1500 г. становится известно имя первого создателя «канвы» для импровизаций — Рудзано (настоящее имя Анжело Беолко). Появляются характерные маски Арлекина, говорящего на диалекте Падуи, солдата — из Берга-мо, доктора — уроженца Венеции и представителя знати из Флоренции.

В 1545 г. восемь актеров выпустили первый профессиональный мани фест комедии дель арте, а уже в 1560 г. труппа Альберто Ганасса была приглашена в Париж.

Во Франции некоторые итальянские труппы выступали с 1570 г. При этом только в 1660 г. в Париже был учрежден постоянный театр Итальянской комедии, «где комедия дель арте трансформировалась, приспособилась к тре-

бованиям новой публики, испытала трудности, возникшие у зрителей с пониманием языка» (*Пезенти М. К.* Комедия дель арте и жанр интермедии в русском любительском театре XVIII века. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. С. 75). В 1668 г., играя в спектакле «Пиршество дамское» (*Le regal des dames*), итальянские актеры стали перемежать в сценариях сцены специально заученными французскими репликами, «идя тем самым против правил импровизированной комедии» (*Пезенти М. К.* Комедия дель арте и жанр интермедии в русском любительском театре XVIII века. С. 75). В дальнейшем актеры стали прямо прибегать к помощи французских авторов, которые вносили изменения не только в структуру текста, но и в характеры *персонажей*, традиционные маски. Тенденция ставить на первый план актера (а не маски дель арте) продолжалась вплоть до знаменитого изгнания итальянских комедиантов из Парижа в конце XVIII в.

У. Шекспир писал тексты для импровизаций своим актерам, которые впоследствии были записаны ими и выпущены как пьесы У Шекспира, а Ж.-Б. Мольер начинал свою карьеру, опираясь в написании пьес «Дон Жуан» и «Плутни Скапена» на старинные «канвы». Риккони, Мариво, Гольдони, Гоцци создавали свои шедевры для групп импровизаторов, актеров комедии дель арте и театров-буфф.

В 1793 г. с созданием Итальянского театра и Комической оперы триумф комедии дель арте гаснет.

В России различные труппы комедии дель арте появились при дворе Анны Иоанновны начиная с 1730 г. и были поддержаны, с одной стороны, Э.-И. Бироном, приверженцем немецкого театра, а с другой — Великим канцлером К. Г. Левенвольде, покровительствовавшим итальянским труппам. «Первая труппа (1731), состоявшая из музыкантов и актеров, пробыла в России только год, поскольку большее число ее участников вскоре вернулось в Дрезден»²⁴⁸. Новая, вторая труппа, набранная в Венеции, «явилась в Петербург в конце весны 1733 года, чтобы провести там около двух лет. Прибытие этой труппы затмило все остальные спектакли, которыми двор старался развлечь себя до этого момента. Репертуар ее включал 14 итальянских комедий и три музыкальные интермедии в 1733, 12 итальянских комедий и 5 музыкальных интермедий в 1734 году... Эти гастроли имели настоящий успех, прежде всего благодаря дарованию актеров» (*Пезенти М. К.* Комедия дель арте и жанр интермедии в русском любительском театре XVIII века. С. 62). Наконец, в первые месяцы 1735 г. приехала третья труппа. «В труппу входили

²⁴⁸ См.: *Старикова Л. М.* Театральная жизнь при дворе Анны Иоанновны. М., 1996. С. 211-215; *Пезенти М. К.* Комедия дель арте и жанр интермедии в русском любительском театре XVIII века. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. С. 61.

также пять танцовщиков под руководством Антонио Ринальди по прозвищу Фузано (или Фоссано) и его жены Джулии Портези (*Пезенти М.К.* Комедия дель арте и жанр интермедии в русском любительском театре XVIII века. С. 64).

В XX в., начиная с Г. Крэга, создавшего в 1913 г. во Флоренции свою школу, предусматривавшую в программе обучения предмет импровизации, и кончая 1957 — годом создания Театра Импровизации в Америке (Compass Theatre) и публикацией «Импровизация в театре Виолы Споллин» ("Improvisation for the Theatre" Viola Spoline), — наступает эра «импровизации как дисциплины в театре» и даже своеобразного «вида спорта» (в феврале 1978 г проводится первый матч по импровизации в соответствии с концепцией Кейт Джонстон в Луз Муз театре).

В 1981 г. создается первая Интернациональная Лига Импровизации, а в Париже — Французская Лига Импровизации при участии А. Метайер, Дж. Хигелин, Н. Круасиль, Ж. Бедо и др.

В 1999 г. выходит в свет книга Кейт Джонстон «Импровизация для рассказчиков» (Improve for storytellers), в которой собраны основные принципы театра импровизации.

Например, следующие правила, которые обозначил Дэл Клоз:

- «— уважай голоса других,
- плохих идей не бывает,
- не бывает ошибок, все оправдано,
- нельзя ничего игнорировать,
- следуй непредсказуемому,
- относись к другим как к поэтам, и они ими станут,
- „Да и...“ — свидетельствует о том, что два актера согласны между собой на 100 процентов,
- избегай идей, пришедших извне в импровизацию,
- не следуй мнению публики: лучшая игра состоит в слушании партнера, а не публики,
- молчание — золото: многие импровизаторы не выносят тихой импровизации. Сохраняя молчание, игроки экономят слова и открывают для себя другие формы выражения, почти ничего не говоря,
- когда импровизатор познает, что значит слушать и следовать своему внутреннему голосу, он делает то же самое с внутренним голосом своего партнера по сцене. Если он оставляет в стороне свое Эго, он не судит об идеях других, а даже признает их прекрасными и следует им»²⁴⁹.

²⁴⁹ **Tournier Ch.** Manuel d'improvisation theatrale. 2003. P. 211-226.

Каковы же основные циклы упражнений?

- ориентационные упражнения,
- определенные места действия,
- игра всем телом,
- просветление сознания,
- сценические движения,
- диалоги и технические эффекты,
- развитие ситуации,
- эмоции,
- персонажи.

Согласно мнению одной из создателей театра импровизации Виолы Сполин, работу с телом можно сравнить с футбольным матчем, где внимание всех игроков сосредоточено на одном объекте — мяче, пункте концентрации, где сходятся все энергетические векторы²⁵⁰.

Виола Сполин (умерла в 1994 г.) предлагала следующие принципы импровизации:

- признание (не говорить никогда «нет», а сначала сказать «да» и признать ситуацию в том виде, в каком она есть),
- слушать (слышать и видеть все, что происходит вокруг тебя и в тебе),
- фиксировать (отвечать=резонировать на все, что происходит),
- иметь свободный дух и каждую секунду присутствовать в «горящем камзоле»,
- не опережать реакции и события,
- вспыхивать с новой силой при каждой перемене ситуации,
- реагировать телом больше, чем словом,
- ориентироваться в пространстве,
- конструировать жест, «программу действий», рассказ истории,
- двигаться вперед каждое мгновение,
- что?
- кто?
- где?
- как? (не в смысле манеры исполнения, а согласно правилам: включить в свои действия новый элемент, возбудить конфликт, уйти от обыденного поведения, отнестись с юмором, менять места действия, помнить о предшествующем элементе игры, выдерживать паузу=молчание в момент перерыва=перехода или аварии и др.),

²⁵⁰ См.: **Spolin V.** Improvisation for the Theater. Illinois: Northwestern University Press, 1999.

- трансформировать ситуацию,
- оставаться самим собой (быть проще),
- быть точным,
- играть свою игру,
- сопровождать другим,
- сохранять непреходящий характер игры,
- подготовить и создать условия для импровизации,
- быть в позитиве,
- включать воображение — фундамент импровизации,
- развивать спонтанные реакции,
- увлекаться, включаться и развлекаться,
- бороться со стереотипами в мыслях, воображении, поведении,
- преодолевать самого себя,
- экспериментировать и т. д.

Предлагаем группы упражнений по импровизации в самом коротком их изложении.

ПЕРВЫЙ ЦИКЛ: *Разогревающие упражнения*

1. Разогреть тело с помощью спортивных упражнений: ходьбы, бега, прыжков, кувырков и т. д.

2. Разогреть речевой аппарат при помощи известных рече-двигательных упражнений, затем приступить к словесным импровизациям.

3. Подготовить свой сенсорный аппарат к восприятию наиболее чувствительных моментов игры (например, упражнения по перемещению в пространстве и работе с объектами с закрытыми глазами).

4. Подготовить мыслительный аппарат с помощью упражнений на ассоциации.

5. Настроить голосо-речевой аппарат в соответствии с данным пространством.

6. Провести упражнения на спонтанные реакции в группе.

Некоторые примеры разогревающих упражнений:

Упражнение 1. «Распределение». Проводится индивидуально или в группе. Ведущий «бросает» любое слово, никак не связанное с присутствующими: кошка, дезодорант, дом, зеленый, трава.

Участник мгновенно должен связать по ассоциации два слова.

Например, «зеленая трава». Возможно — «кошка в доме». Важно, чтобы ответ практически звучал сразу после вопроса.

Упражнение 2. «Кошунственный матч». Два участника встают друг против друга и начинают посылать друг в друга оскорбления.

Внимание! Это не оскорбления личного и жизненно-бытового характера, они не содержат агрессивность. Это упражнение ментальное: например, партнер может повторять окончание последнего слова, посланного первым участником:

Пара барабанов била бурю/будет вам и белка, будет и свисток.

Упражнение 3. «Загадка из двух слов». Участник «А» задает слово, «В» предлагает свое слово, а «С» устанавливает связь первого и второго посредством третьего слова: лошадь — марка — отправитель.

Упражнение 4. «Знак». Первый участник делает движение, второй его имитирует, причем с максимальной точностью. Вариант: упражнение «зеркало». Но в этом упражнении надо добиться эффекта, когда нельзя заметить, кто является «зеркалом» и кто — его «отражением».

Упражнение 5. «Перетягивание каната». Две группы тянут воображаемый канат в двух противоположных направлениях.

Побеждает команда, перешедшая границу другой.

Упражнение 6. «Эрудит». Общий круг. Участник «А» пересекает по диагонали круг и задает вопрос, спонтанно ему отвечает участник «В», а затем задает свой вопрос, пересекая круг.

Если вопрос был серьезным, то ответ должен носить характер абсурда, простой же вопрос требует остроты мысли для оригинального, сложного ответа.

Например, на вопрос: «замирают» исключительно на закате дня? Прозвучал ответ: температура в этот момент составляет нечто среднее между теплом и холодом... Природа хорошо делает свое дело.

Упражнение 7. «Подбросить слово». Один участник делает взмах рукой и произносит слово, другой тоже взмахивает рукой и произносит слово, никак не связанное с предыдущим, даже ассоциативно. Например, «море — луна — корабль», — первое и последнее связаны по ассоциации. Вариант. Каждое последующее слово должно быть в рифму: «море — горе», «маска — сказка» и т. д.

Упражнение 8. «Трансформация предмета». Один из участников предлагает действия с воображаемым предметом (мячом, например); следующий принимает его как мяч, но постепенно трансформирует в другой объект и передает другому участнику. Каждый использует столько времени, сколько ему необходимо для превращения в другой предмет.

Упражнение 9. «Машина». На площадку выходит один участник и издает звук, другой подстраивает свой звук к первому, третий — к первому и второму и т. д., пока не возникнет ансамбль из множества соединенных вместе звуков. Вариация: создать «машину» на тему, она может менять темп,

ритм, останавливаться и снова звучать... Темой может стать цвет машины, вздорный характер, любовь к классической музыке и пр.

Ы>

Упражнение 10. «Что ты делаешь?» Один участник делает какое-то действие, кто-то из круга спрашивает его: «Что ты делаешь?» Первый должен ответить так, чтобы действие и объяснение не совпадали, например, надувает воздушный шар, а отвечает — «чищу зубы».

ВТОРОЙ ЦИКЛ: Базовые упражнения

Упражнение 1. «Враль». Один из участников демонстрирует какой-либо воображаемый продукт и предлагает его купить, завышая цену благодаря «необычным качествам» его, придумывая их на ходу. Цель упражнения — научиться прямому контакту с публикой, который может длиться бесконечно.

Упражнение 2. «Собрание прекрасных вещей». Ведущий предлагает какому-либо участнику тему или объект для импровизации.

Он должен в течение 1 минуты 30 секунд выразить своим телом предложенное задание или рассказать о нем. Предпочтение отдается первому варианту.

Упражнение 3. «Шарабия или громмло». Один из участников начинает говорить на «тарабарском языке», придуманным им тут же. Второй переводит с «инострannого» на язык, понятный всем.

«Ты не знаешь?»

В импровизации принимают участие два актера. Один спрашивает другого:

А — Ты не знаешь?

В — Я знаю.

А — Ты не знаешь?

В — Я знаю... что Земля круглая (например).

А — Ты не знаешь?

В — Я знаю, что океан занимает больше места, чем суша.

А — Ты не знаешь?

В — Я знаю, что человек произошел от обезьяны.

А — Хорошо, я согласен, что Земля круглая, что океан занимает больше места, чем суша, а человек произошел от обезьяны, и Дарвин не имеет к этому никакого отношения (примеры взяты произвольно).

Упражнение 4. «Параллельные истории». Два участника рассказывают друг другу истории в одно и то же время, но в какой-то момент партнеры останавливаются и дальше досказывают историю партнера.

Цель упражнения: во время собственного рассказа продолжать слышать то, о чем говорит партнер, даже если они говорят одновременно.

Упражнение 5. «Пинг-понг». Два рассказчика оговаривают сюжет рассказа и начинают посылать реплики одна за другой как теннисный шарик, не прерывая рассказ, сохраняя ритм и краткость изложения.

Упражнение 6. «Неизвестное место». Один актер выходит на площадку и начинает вести себя на ней так, как ему подсказывает место действия (с помощью воображаемых объектов и предметов); второй включается в разговор через какое-то время, и этот диалог должен в полной мере соответствовать месту действия.

«Да и...»

Участники вступают в диалог с одним из коллег: один произносит фразу, которая начинается словами «Да и...». Другой тут же начинает отвечать, также начиная фразу словами «Да и...». Мяч диалога может быть брошен любому из участников.

Упражнение 7. «Дубляж». У каждого из двух участников упражнения есть свой «дублер», который сидит (стоит) в стороне и комментирует каждое движение своего «хозяина», при этом оба «хозяина» продолжают двигаться и вести «телесный диалог». Необходимо сохранять постоянное развитие диалога и непрерывность движений, а также соответствие «дубляжа» исполняемым движениям.

Упражнение 8. «Античный хор». Группа компактно перемещается в пространстве и одновременно пытается рассказывать историю, четко и гармонично скандируя текст, выбранный заранее.

Необходимо контролировать перемещение группы и декламацию, которая ведется непрерывно. Это одно из наиболее древних упражнений, вызывающее у зрителей огромное потрясение.

Упражнение 9. «Фреска». Каждый участник группы (выходя один за другим на площадку) создает пластическую фигуру, добавляя свое движение к предыдущему. Первый задает тему, а остальные, внимательно обследуя заданную фигуру, пытаются дополнить детали картины. «Фреска» строится плоскостно как фотография, а темы задаются, например, из истории, из Библии. Вариация: помимо создания фигуры, каждый произносит реплику, которая продолжает общую тему и соответствует пластической композиции.

Упражнение 10. «Поэтический клуб». Каждый участник группы становится сочинителем поэмы, тему которой выбирают заранее. Произнося фразу одну за другой, каждый последующий участник пытается сохранить ритм и создать рифму предыдущей фразе. Упражнение может превратиться в настоящий вечер поэзии.

Упражнение 11. «Кто я? Где я?» Один актер покидает на время аудиторию. Оставшиеся договариваются о месте действия и персонажах. Когда

отсутствовавший актер возвращается в зал, он должен определить, кто, чем и где занимается, а затем включиться в общее действие, выбрав для себя соответствующий персонаж: например, в пансионе для инвалидов...

ТРЕТИЙ ЦИКЛ: Упражнения на создание ситуации

Упражнение 1. «Пресс-конференция». Один из участников становится объектом внимания журналистов, которые задают вопросы. Он не должен говорить ни «я», ни «мне», но отвечать так, чтобы можно было понять, кто он есть на самом деле. Если участник начинает отвечать: «я» или «мне», то его заменяют другим.

Упражнение 2. «Препятствия». Один актер начинает какую-нибудь ра. боту, но ему мешают ее завершить постоянные препятствия, которые он сам и придумывает.

Вариация: в то время, как кто-то совершает работу, другой все время создает ему препятствия и мешает ведению дела. Например, один входит в лифт...; собирает плоды с деревьев...; читает книгу; переходит через реку...

Упражнение 3. «Слепое предложение». Каждый может предложить своему партнеру что-то в виде неопределенной по значению фразы: «Вы забыли это...», «У меня есть для тебя подарок...». Сравните с фразой «Вы забыли шляпу» — эта ситуация «не слепая» и не имеет продолжения. В то время как предыдущие имеют выход на продолжение диалога.

Упражнение 4. «Продвижение истории». Актер начинает рассказывать вымышленную историю, ведущий в какой-то момент, когда рассказчик «топчется на месте», стимулирует участника: «Вперед!» Актер, не меняя саму историю, ищет на ходу наиболее интригующее развитие ее.

Упражнение 5. «Высокое напряжение». Два актера заранее выбирают место действия, персонажей и конфликт. Затем начинают действовать в предложенной ситуации без единого слова, сохраняя все условия игры. Например, у постели умирающего больного два наследника-соперника.

Упражнение 6. «Пиранделло». Две группы предлагают поочередно двум игрокам условия импровизации:

Первая предлагает мотивацию персонажей, их цели (что?), а также имена персонажей, возраст, манеру поведения, характер.

Вторая — место действия (где?), время и условия их отношений.

Двое актеров начинают импровизировать в соответствии с заданными условиями игры. По окончании игры обе группы делают замечания относительно адекватности исполнения ролей и условий игры.

Упражнение 7. «Рассказчик». Актер начинает рассказывать простую историю, а все остальные участники мгновенно трансформируются в предметы, в персонажи, в звуки и пр. Рассказчик должен развивать историю, при этом, все время продвигая действие вперед, и не менять уже созданные им самим условия рассказа.

Вариант:

первый актер начинает рассказ, задавая все условия игры, второй подключается и развивает историю, а третий на заключительной стадии делает вывод.

Упражнение 8. «Непрерывная история». Задается тема рассказа. Один из актеров начинает рассказывать историю и, остановившись в какой-то момент, может быть даже в середине фразы, передает эстафету другому актеру. Если другой участник повторится или не вовремя вступит в рассказ, игра начинается сначала и на новую тему.

Упражнение 9. «Сочинение пьесы». Задается тема, группа актеров оговаривает условия пьесы, количество и характеристику персонажей, основной конфликт в течение 30 минут, затем реализует эту пьесу на площадке.

Упражнение 10. «Сочинение сценария фильма». То же самое задание, что и в предыдущем упражнении, только сцены строятся по закону «монтажа аттракционов», т. е. кадров фильма.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЦИКЛ: *Упражнения «повышенного напряжения»*

Задается ситуация для импровизации, например: ревнивый муж начинает мыть посуду в отсутствии жены. Сначала он делает все движения нормально, как в жизни.

Затем он повторяет ту же самую сцену в замедленном темпе, причем не пропуская ни одной детали. Затем повторяет то же самое, но на огромной скорости, сохраняя созданную ранее партитуру. Наконец, возвращается к первому варианту.

Можно заметить, что при замедленном темпе энергия действия накапливается, что позволяет актеру чувствовать более конкретно и с повышенным эмоциональным напряжением как пространство игры, так и предметы.

Упражнение 1. «По аналогии». Один актер начинает какое-либо действие, другой дополняет в это действие свой элемент, который постепенно трансформируется в новое действие.

Например, первый метет улицу метлой; второй становится опавшим листом, который сметает с тротуара первый, но постепенно «мертвый» лист превращается в мяч для гольфа. Следующий этап — снова предложение первого.

Упражнение 2. «Да здравствует анархия!» Один актер начинает какое-либо действие и пытается его развить, второй включается в игру, но совершенно в противоположном направлении, игнорируя все законы импровизации. Например, один идет медленно, а второй — начинает бежать...

Упражнение 3. «Месть». Двое актеров: один — руководитель, другой — подчиненный. Действие начинает первый, доминируя над вторым, который, не повторяя действий первого, тем не менее является его подчиненным. В какой-то момент импровизации, по команде ведущего, участники игры меняются ролями, но заданная история продолжается.

Это упражнение напоминает знаменитую импровизационную игру М. Чехова и Е. Б. Вахтангова «Ученая обезьяна».

Упражнение 4. «Конкурс». Ведущий задает тему конкурса двум участникам игры. Он комментирует конкурс, предлагая новые условия и осложнения в игре, может даже повторить какой-то из этапов. Задача актеров — точно реагировать на предложения ведущего, сохраняя при этом ситуацию конкурса или состязания.

Упражнение 5. «Статус». Трое актеров включаются в игру. Один — шеф, он предлагает (своими действиями) следовать за ним, второй подчиняется только первому, а третий — осуществляет свои действия по указаниям второго. Из сюжета исключается социальный аспект: король и свита или руководитель департамента и его подчиненные. Цель этого упражнения — не создавать социальные маски и иерархию подчинения, а научиться быть «ведущим» или «ведомым», или и тем и тем одновременно.

Упражнение 6. «Сочинить песню». Руководитель предлагает название песни.

Группа предлагает ритм будущей песни, исполняя роль хора. Актер начинает сочинять текст песни, следуя заданному названию и ритму хора.

Упражнение 7. «Завтрак животных». Актеры выходят один за другим на площадку, будучи в роли того или иного животного. Они находят корм и начинают его поедать, но постепенно трансформируются в людей, сохраняя и «характер» животного, и «корм».

Упражнение 8. «Один день в джунглях». Упражнение напоминает предыдущее, только теперь каждый актер-животное должен провести день природе, начиная с рассвета и до заката. Руководитель периодически меняет условия игры в соответствии с течением времени.

Упражнение 9. «Опера». Два актера выбирают тему диалога и начинают обмениваться репликами, но постепенно переходят на распевание этих реплик, сочиняя свою собственную мелодию. Оба поют как в опере.

Упражнение 10. «Ширма». Актеры в быстром темпе появляются из-за ширмы в той или иной роли, делают несколько движений (возможно со звуком) и скрываются за ширмой, чтобы через несколько секунд появиться в новой «роли».

Упражнение 11. «Магический кристалл». Игра продолжается в течение нескольких этапов.

Задается начало: «Однажды...» Один из актеров включается в игру в качестве главного героя. Следующий этап заявляется ведущим: «Как вдруг...» — в действие включается персонаж, составляющий оппозицию первому (или два персонажа). Импровизация продолжается до «критического момента», когда ведущий предлагает «магический объект», который помогает герою «победить» соперников.

Ведущий предлагает закончить историю играющим, а остальным участникам группы — подвести итог: «Мораль истории такова...»

*10-я сессия. Тренинг на основе работы
с «анонимным» текстом*

А. Песня

Всем нам хорошо известно упражнение «Зримая песня». Как правило, этим занимаются режиссеры, чтобы «инсценировать» песню. Актеры с удовольствием выполняют это упражнение и еще одно, связанное с песней — «Синхро-буфф» или «Пародия на звезду эстрады». Несомненно, эти упражнения приносят свои плоды: актер «раскрепощается», открывает свои «скрытые таланты», учится быть в форме, костюме, гриме певца, учится общению с публикой и «по-хорошему кривляться».

Можно ли использовать песню иначе? Не иллюстрировать сюжет, не пародировать манеру пения другого человека, не выдавать активность движений за подлинные физические действия, на которых стоит искусство актера? Как сделать так, чтобы первое исполнение, чистое, проникновенное, эмоционально насыщенное, возбуждающее целостную природу актера, не превратилось при повторении в механическое «исполнение», в форсирование голоса и эмоций, в быстрый скачок на результат?

«Есть способ пения, при котором поиск никогда не закончится. Даже если ты знаешь мелодию и не меняешь ее, ты должен подходить к ней все время как к другу, которого ты по-настоящему не знаешь: как к другому „бытию“. Ты направляешься к мелодии и просишь ее открыть секрет. Даже если ты знаешь мелодию наизусть, все время нужно задавать себе вопрос, как

если бы ты желал кого-то узнать поподробнее. Не пользуйся песней как будто ты уже ее знаешь», — говорил Е. Гротовский Томасу Ричардсу.

Далее любопытен опыт Томаса Ричардса и его коллеги Б., который описан в его книге: «Этой ночью мне приснился важный сон, в котором я играл у себя дома, будучи ребенком. Я решил создать мой „Acting Proposition“ на основе этого сна. Я сконструировал мою линию физических действий опираясь на воспоминания из детства. Я решил, в какой части этой линии физических действий возникнет песня. Я запомнил в точности все действия и сразу же начал работать, чтобы не потерять процесс сна, который еще жил во мне и в моей памяти.

Я сделал более утонченной мою структуру, которая стала для меня намного естественнее: я не останавливался, снова и снова повторяя мою структуру, меняя что-то в одном месте, что-то — в другом; я работал непрерывно, без остановок, пытаюсь дать возможность моему телу вспоминать эту линию сна. Когда я обнаруживал более важные детали, я начинал сначала, уменьшая одно действие или заменяя порядок маленьких действий, чтобы определить для себя: что же лучше. Удаляя все, что было непонятно, я приблизился к финалу.

Работая в одном зале вместе с Б., который также следовал структуре своего „Acting proposition“, я, не останавливая своего действия, в то же время давал возможность петь Б. Я не менял своей мелодии, но я подбирал тональность, чтобы моя песня естественным образом вступала в гармонию с его песней. Итак, работая каждый над своей „Акцией“ в одном зале, мы вступали в обоюдный контакт. Он давал мне лучшее место для пения, а я — ему. Как будто во мне пробуждалось другое внимание, которое оправдывало присутствие Б., чтобы не мешать ему. Во мне возникли чувства, которые позволили мне воспарить; наше общее пение создало неповторимую гармонию. Я почувствовал необыкновенную легкость, несмотря на то, что структура моего действия была очень динамичной. Я оказался на другом уровне: я почувствовал, что Б. необходима тишина, и в этот момент, хотя я не мог прервать поток моих физических действий, я замедлил его, чтобы дать необходимое ему время. Такое сочетание не часто появляется на этой стадии работы, но когда оно возникает, оно оставляет впоследствии чувство внутреннего умиротворения»²⁵¹.

Мы можем себе представить, как может достигаться обоюдный контакт с партнером на площадке не в обмене действиями или фразами («петелька-крючок»), а на более высоком уровне концентрации внимания, на уровне общечеловеческого (не это ли высшая гармония!) общения. Достижение

²⁵¹ **Richards Th.** Travailler avec Grotowski sur les actions physiques. Paris: Actes SUD; Academie experimentale des theatres, 1995. P. 143-145.

«другого уровня» возможно не только при условии глубокой проработки индивидуальной психофизики актера, но в результате длительной работы с «пространством», «дыханием», «звуком», «парной и групповой импровизацией», то есть всем комплексом уже известных нам циклов упражнений.

«Другой уровень» можно охарактеризовать как уровень «вибраций»: он достигается в работе с песнями, как правило, очень старыми, скажем, «анонимными»; и в общении с партнером, и в выработке особого «вибрирующего» пространства игры.

В 1989 г. группой студентов Свердловской театральной академии проводились занятия в Верхней Тавде, поселке, известном своими старообрядческими традициями и особым родом хорового пения. В течение месяца 12 студентов жили в поселке, рыли колодец старинным способом, вручную, и собирали песни старейших жителей, потомков старообрядцев. Поскольку пели не только жители, но и вся природа, то эксперимент выходил далеко за рамки «искусства».

Березовая роща помогла открыть многоголосное пение, земля вырытого колодца — бездонную глубину обрядового пения, «вечеря» — встреча с местным хором — принесла опыт «звуковой вибрации», который не удалось зафиксировать на диктофоне, очевидно, по причине ее «таинственной силы». В последний день пребывания именно «таинственные вибрации» сделали так, что старейшая «чтица» старообрядческих религиозных книг (Ефросинья из Нижней Тавды, в 7 километрах от Верхней Тавды) совершенно неожиданно постучала в дверь своей знакомой в 9 часов утра и, познакомившись с нами, пропела несколько псалмов *«по крюкам»*, по точно написанному *тексту* старообрядческой книги. Студенты знали о «другом уровне» вибрационного поля (бытия) не понаслышке, а из собственного опыта.

Б. «Сказка-быль»

В начале XX в. возникает заметный интерес профессионального театра к русскому фольклору: театральные эксперименты Н. Евреинова, Вс. Мейерхольда, М. Чехова (в эмиграции в Париже) и многих других. Думается, что интерес этот был продиктован вовсе не целями «экзотических» постановок, а теми ресурсами, которыми располагает сказочный мир праславянских народов.

Мировоззрение русского народа уходит во тьму веков и тысячелетий, к тому неведомому времени, когда не существовало дифференциации современных этносов и языков, они были спаяны в единой нерасчлененной этнолингвистической общности племен, обычаев, представлений об окружающем мире и верованиях.

Мы невольно возвращаемся в этом разделе к «Первой главе» нашего исследования — о Евразийском театре. Но теперь нас интересует довольно узкая проблема — единство мифологических и сказочных сюжетов народов мира, заложенное в праязыке первых жителей Гипербореи, так называемом золотом веке человечества.

Существует множество исследований о древнерусском, старославянском, индоевропейском языках. Перечень имен и названий книг может занять довольно много места: Соболевский А. И. «Лекции по истории русского языка» Журавлев В. К. «Теория группофонем», «Диахроническая морфология», Трубачев О. Н. «История славянских терминов родства», Грот К. Я. «Об изучении славянства», Вайян А. «Руководство по старославянскому языку», Шрадер О. «Сравнительное языковедение и первобытная история», Бенвенист Э. «Индоевропейское именное словообразование», Дирингер Д. «Алфавит», Папина А. Ф. «Происхождение славянской письменности», Толстой Н. И. «Славянская географическая терминология. Семасиологические этюды», Мартынов В. В. «Язык в пространстве и времени. К проблеме глоттогенеза славян», Селищев А. М. «Старославянский язык», Чудинов В. А. «Вселенная русской письменности» и «Тайнопись на русских иконах», Дугин А. Г. «Мистерии Евразии», Демин В. Н. «Тайны русского народа: в поисках истоков Руси» и т. д.

Не вступая в полемику со знатоками русского, славянского и «праязыка», нам хотелось бы заострить внимание читателя на том, что известное русское словосочетание «Сказка — быль» имеет не иноказательный смысл, а самый что ни на есть реальный. Несмотря на скудные сведения историков, античный мир располагал обширными представлениями о жизни и нравах северных народов или гиперборейцев. «Солнцебог Апполон Гиперборейский — покровитель муз — вдохновил многих поэтов, чтобы воспели они своих северных предков, так как корни давних и тесных связей с гиперборейцами уходят в древнейшую общность праиндоевропейской цивилизации, естественным образом связанную с полярным кругом. Читаем знаменитые стихи Пиндара:

Но ни вплавь, ни впешь
Никто не вымерил дивного пути
К сходу гипербореев —
Лишь Персей,
Водитель народа,
Переступил порог их пиров,
Там с торжественным приношением Богу закалывались ослы,
Там длящимся весельям и хвалебным словам
Радуетя Апполон.

А известный поэт Артур Рембо писал: „Гласные, я расскажу когда-нибудь о вашем рождении..." (Les voyelles)²⁵².

Приведем еще несколько интересных высказываний знатоков гиперборейской мудрости, например Германа Вирта: «Мистика гласных имеет строгую конструкцию. Она шокирует своей определенностью. Прикладывая пять существующих основных гласных к гиперборейскому календарю, мы видим, что они располагаются в порядке, основанном на жесткой внутренней логике.

„А" соответствует посленовогоднему зимне-весеннему периоду, „І" — летнему солнцестоянию (т. е. северу и верхней точке круга), „У" — зимне-осеннему периоду, предшествующему зимнему солнцестоянию.

Звук „А" (первый знак Священного года) произносится с максимально открытым ртом. С этой буквы начинаются алфавиты многих народов: азъ, а, alif, aleph.

„І" — гласная, произносимая с полузакрытым ртом. Это промежуточная гласная, одновременно самая пронзительная и жесткая. Наиболее близкая согласной. Отвердевание ее в русском языке дает „Й", а во многих других языках переходит в ha, g, j, dji.

„У" можно произносить, не открывая рта, он как бы менее всех других гласный и легко превращается в „V".

Промежуточные между „А" и „І" — „Е", а между „І" и „У" — „О".

Итак, три доминирующих звука: „А", „І", „У" (плюс два промежуточных и возможные вариации) — это изначальная огласовка нордического прото-языка, сохранившаяся в отдельных застывших словах, имеющих сакральное значение».

Вирт утверждал, что «в греческом гностицизме были особенные искусственные слова, в которых были все эти гласные. Например, гностические слова: «IAU», «IEU». Или греческое слово «AIWN» (век, вечность), точно соответствующие смыслу того, чем является сакральный календарь»²⁵³.

Мы опускаем подробности объяснения возникновения согласных звуков и их соотношения с гласными в «сакральном календаре» и вслед за Германом Виртом приходим к следующему выводу: «...полученные звуки, фонемы, таким образом, приобретают не связанную с конкретикой исторического языка, абсолютную семантику. Каждый звук, каждая фонема что-то значит сама по себе, независимо от того, как она используется в реально су-

²⁵² **Демин В. Н.** Тайны русского народа: в поисках истоков Руси. М., 1999. С. 36.

²⁵³ **Дугин А. Г.** Философия традиционализма // <http://www.arcto.ru/modules.php?name=News/>. С. 5.

ществующем языке... Звук имеет свой собственный универсальный смысл, а язык — не просто инструмент для передачи информации, он сам — информация, причем высшая, абсолютная».

При таком подходе к языку мы как бы меняем местами цель и средства. Если обычный язык в том виде, в котором мы привыкли его использовать, есть средство коммуникации (общение по горизонтали), то гиперборейский язык — это цель коммуникации (по вертикали). В последнем случае произнесение звуков является фактом магической, теургической актуализации смысла, стержня данного звука (или сочетания звуков), пронизывающего собой все пласты бытия: от самых бытовых до самых высоких, божественных.

«Gottesweltanschauung» Германа Вирта — это «Божьего мира воззрение», т. е. воззрение на мир и Бога одновременно. В таком воззрении между ними нет существенной разницы, за следствием всегда стоит причина (причем здесь и сейчас). На что бы наше внимание ни падало, мы видим холистический ансамбль — «открытый вход в закрытый дворец короля». Здесь каждый предмет, каждое состояние является входом внутрь, и язык стоит в центре как главный «магический инструмент»²⁵⁴. Так, звукосочетание «УА» указывает на точку, где старое заканчивается, а новое начинается — на зимнее солнцестояние, на мистерию, в которой конечное сталкивается с бесконечным, смерть сопрягается с жизнью, точка Нового года или «ЮЛ».

Если гласные фиксировались на календаре и создавали священную структуру речи, то согласные (т-п, к-г, с, м, н, л, р) в сочетании с гласными давали слово-идею.

Изменение формы обязательно вело к изменению идеи. Каждая буква уже сама по себе означала идею, связанную с естественным символизмом человеческого речевого аппарата.

Рот человека — исток его речи — символ Вселенной, нёбо — Небо. Нижняя челюсть — Земля, горло — подземный исток, резервуар воздуха, голос как таковой. Зубы — граница между внутренним и внешним, стена, отделяющая старый год от нового, губы — речь (внешнее), видимая извне, язык — артикулирующий звук — Ось мира между Небом (нёбом) и Землей (челюстью).

Согласные звуки имели следующий принципиальный смысл:

- Р** — солнце, колесо, круг, порядок,
- Л** — луч, свет солнца, отражение солнца,
- М** — вода, мать, море,
- Н** — мать-земля, камень, низ, первое,

¹ Там же. С. 6.

С — связь, верх и низ, огонь и вода, молния, змея, дуга,
Т — Сын Божий, двойной, год, конец, смерть, суд,
К — воскресение, восходящий Сын Божий, рога, лось,
П — новый Сын Божий, две горы, пастырь.

«Тайные знаки праязыка» стали основой разработанной системы рецитации Р. Штайнера и всей эвритмии²⁵⁵, в основе которой лежат прародительские жесты различных звуков, звукосочетаний и слов. Именно это открытие легло в основу искусства эвритмии (видимого звука), когда на сцене два исполнителя: рецитатор и эвритмист, движущийся в соответствии с энергией и смыслом произносимых вслух звуков рецитатора, — становятся одним персонажем.

Приведем пример точной звуковой композиции из «Херувимской», второй части поэмы «Молодец» (первое издание в 1924 г. «Пламя», Прага) Марины Цветаевой:

Вьюга! Вьюга!
Белая голуба!
Бела — вьюга!
Бела, белогуба!
Уж и вьюга!
Ни друга, ни дуба!
Пуши, вьюга,
Бобровую шубу!
Шу — ми ширше!
Сразишь — осчастливишь!
Таких пиршеств
Не три — не четыре!
Мети выше!
Что свыше — то свято!
—Сплю — не слышу —
—Сплю — не слышу, мату —
—Што?
—Што там крючится
—Вровень с полозом?
—Ветлы — сучьями,
—Версты — холодом!..²⁵⁶

Не сложно услышать в этих стихах повторение звуков «глаголицы»: «Б» (буки), «В» (веди) и «У» (ук), которые, ритмически развиваясь, разрешаются длинным «У» заключительной фразы: «Уж, ты, вьюга! Ни друга, ни дуба».

²⁵⁵ **Steiner R.** Eurythmie als sichtbare sprache. Dornach, 1990.

²⁵⁶ **Марина Цветаева.** Молодец. Поэма. СПб., 2003. С. 66.

С помощью движений эвритмист точно передает (рисует в пространстве) смысл сталкивающихся потоков энергии «Бе», преобразующихся в единый поток — символ бесконечности «°» (В), уходящий, как по трубе, вверх и вниз — в перспективу «У».

Но картина была бы не полной, если бы в вихри звуков не вплетались «Ш» и «С».

Стелящееся движение заметающей вьюги так завораживает и заземляет слух, что «сплю — не слышу, сплю — не слышу, мату — Што?...»

Марина Цветаева пренебрегает грамматическим «что», чтобы соединить оборванный зов «матушка» с мистическим вопросом «Што?».

Опыт многолетней работы с немецкими актерами: Тилле Баркхофф, Беттиной Груббе, Томасом Ёрдоси, — научил меня и моих актеров не просто уважительно относиться к звукам и создавать на их основе образы, а все время совершать звуки-движения внутри себя, с тем чтобы партнер-эвритмист мог выразить их в движении, «озвучить внешне».

В связи с этим вспоминаются слова В. Ф. Ходасевича, сказанные им в начале Серебряного века: «Слово и звук в поэзии — не рабы смысла, а равноправные граждане. Беда, если одно господствует над другим. Самоутверждение „идеи“ приводит к плохим стихам. Взбунтовавшиеся звуки, изгоняя смысл, производят анархию, хаос — глупость»²⁵⁷.

Но не только звуки поражают нас своей действенно-смысловой образностью.

В «Молодце», как в русских народных сказках, сосредотачивается вся песенно-ритмическая жизнь сказочных персонажей, аллегории мистериального театра. Русская песня в большинстве своем — причитание, радостное или горестное. В ней есть элемент скороговорки, каламбура (Буря..., Бела, белогуба), в ней слышны «отголоски заговора, заклинания — веры в магическую силу слова».

Мы не случайно взяли пример цветаевского «Молодца», поскольку здесь таится еще одна загадка — сохранения звуковой (а значит, эвритмической) структуры в переводе. На сегодняшний день имеются три варианта этого поэтического шедевра: 1-е издание на русском языке, 2-е издание — «Le Gars», оригинальное сочинение на французском языке, сделанное М. Цветаевой в «Парижский период», и 3-е — перевод Л. М. Цывьяна с французского языка на русский.

В интервью 7 марта 1931 г. газете «Возрождение» Марина Цветаева писала: «Я попробовала перевести, а потом решила — зачем же мне самой себе

²⁵⁷ **Ходасевич В. Ф.** Заметки о стихах (Марина Цветаева «Молодец») // Последние новости. 1925. 11 июня.

мешать, кроме того, многого французы не поймут, что нам ясно. Вышло что вокруг того же стержня заново написала. У них, например, нет слова «вью га» - пришлось говорить о снеге, чтобы подготовить - а когда я, наконец произношу «rafale» - ясно, что это не ветер, а метель»²⁵⁸. И вот уже звуки французского языка передают то же (не то же!) содержание «Херувимской»:

Neige neige	Снег снег Белей белья
Plus blanche que ligne,	Белей белья.
Femme — lige	Жена — покорная
Du sort, blanche neige.	Судьбе, белый снег.
Sortilege!	Колдовство!
Que sui-je et ou vais-je?	Кто я и куда иду?
Sortirai-je	Уйду ли я
Vif de cette terre...	Живой из этой земли..
Rafale, rafale	Вьюга, вьюга
Aux mille petals	О тысяче лепестков,
Aux mille coupoles,	О тысяче куполов
Rafale ma folle!	Шальная вьюга! ²⁵⁹

Как видим, уже утеряны многочисленные шипящие и свистящие, так характерные для образного строя русской вьюги, ушла мелодика русского народного плача, хотя и сделана попытка сохранить ритмический строй стиха; пропала пространственная выразительность, свойственная беспредельности русской природы, на смену ей пришла философическая обобщенность французского языка. Уходящий в перспективу «психологический жест» звука «У» (а значит, и внутренний жест тела) сменился на «вихревой» жест звука «Л» и сократил, таким образом, смысл ровно на столько, чтобы быть понятным французам и не быть прочувствованным русскими.

М. А. Чехов пытался вскрывать тайный смысл монолога Короля Лира с помощью «психологического жеста слова», говоря, что после обнаружения опорных слов текста и найденных для них жестов актер может произносить текст, находясь в статике. При этом энергия «психологического жеста слова» проявлялась сама собой. Апеллируя только к внутренней энергии слов и звуков, актер может бессознательно прорываться к скрытым смыслам, которые порой неуловимы для логического мышления.

«Одним из лучших средств оживить речь и поднять ее над повседневной является ваше воображение. Слово, за которым стоит образ, приобретает силу, выразительность и остается живым, сколько бы раз вы его ни

²⁵⁸ ПИСЬМА Марины Цветаевой к Р. Н. Ломоносовой // Минувшее. Т. 8. М., 1992. С. 236.

²⁵⁹ Marina Tsvetaeva. Le Gars / Пер. Л. М. Цыбян // Минувшее. Т. 8. С. 182.

повторяли. Если вы в сценах, которые кажутся вам существенными для пьесы в целом или для вашей роли, отыщите *главные фразы* и в них *важны слова* и затем превратите эти слова в образы — вы оживите вашу речь. Ее выразительность распространится постепенно и за пределы выбранных вами слов, все больше и больше пробуждая в вас творческую радость при произнесении текста вашей роли. Как будете вы, не имея хорошо проработанных образов за словами, говорить со сцены такие монологи Короля Лира, как „Услышь меня, природа!.." (акт 1, сцена 4), „Злись, ветер, дуй..." (акт 3, сцена 2), „Зачем меня из гроба вынули?.." (акт 4, сцена 7) и т. п.» (курсив мой.— М. А.)²⁶⁰.

Заметим, Михаил Чехов не говорит о функциональном использовании текста, а настаивает на самодостаточности его образно-звуковой структуры.

К такому выводу приводит и анализ самого архаичного и консервативного пласта слов всех языков мира — указательных слов и возникших позже на их основе личных местоимений всех модификаций. Удастся выделить несколько первичных элементов, которые повторяются во всех без исключения языках мира — живых и мертвых, донося до нас дыхание «праязыка». «На всей земле был один язык и одно наречие» (Быт. 11: 1). В начале XX в. итальянский филолог Альфред Тромбетти (1866-1929) выдвинул всесторонне обоснованную «концепцию моногенеза языков, то есть их единого происхождения, а датчанин Хольгер Педерсен (1867-1953) предположил единство индоевропейских, семитохамитских, уральских, алтайских и ряда других языков»²⁶¹.

Еще более убедительной в этом контексте является история славянского рунического письма, подробно изложенная и подкреплённая убедительными историко-архивными материалами А. И. Асовым.

В главе «Звучание Бояновых рун» читаем: «Руны создавались не произвольно, а исходя из наглядного представления об образовании звуков. То есть изображения рун чаще всего условно обозначали гортань, губы и язык. Если это так... то сама форма рун дает также представление об особенностях произнесения звуков.

Руна Рода (имена даю, исходя из традиции).

Очевидно, что руна „О" означает звук (o), как и схожая буква „O". А форма руны изображает форму губ, произносящих сей звук.

²⁶⁰ **Чехов М. А.** Литературное наследие в двух томах. Т. 2. М., 1986. С. 226.

²⁶¹ **Демин В.** Тайны русского народа: в поисках истоков Руси // <http://book.plib.ru/read/11/page/13/965>.

Руна Одинца. Чаще всего в рунике „Боянова гимна" используются различные руны, производные от изначальной „I", а сия вытянутая руна означает вытянутые в щель губы, произносящие долгий звук „и".

Руна Велеса: Врата Яви. Эта руна означает звук „Е" или „Э". В сущности, руна дает точный рисунок рта, произносящего сей звук. Произошла она также от основной руны „I", а два левых отростка означают две раздвинутые губы...

Руна Майи (Матери, Макоши). Звуковое значение руны очевидно: „м"... Также можно вспомнить близкую по графике маленькую латинскую букву: „m" »²⁶².

Из приведенной выше цитаты нас интересует не столько техническая сторона звучания букв, сколько их смысловое содержание. «Руна Рода», «Одинца», «Велеса», «Майи» — это далеко не случайно взятые слова, как и более поздние в глаголице: «Аз», «Буки», «Веди»...

За ними стоят «праобразы» древнего языка, которые, при наличии определенных знаний и опыта работы с «праязыком», могут дать актеру безграничную картину мира, тех «морфем — импульсов», о которых говорил в последние годы своей жизни Е. Готовский, которые бы стали питать творчество актера.

Приведем еще один пример из книги А. И. Асова:

«В русских сказках Иван-царевич, прежде чем отправиться в путь, получает от Бабы Яги клубок (Сиды, или Изиды, рус. Язы, или Яги). В сказках, как известно, сохранились отголоски дохристианской эпохи. И может быть, это не простой клубок, а своеобразный древний путеводитель? Разматывая его, Иван-царевич читал узелковые записи и таким образом узнавал, как добраться до нужного ему места» (узелковым письмом «кипу» и «вампусом» пользовались древние инки и ирокезы)²⁶³.

Не будем углубляться в полемику «славянистов», касающуюся подлинных истоков «праязыка». Нам интересна любая информация о живом слове, которое скрывает тайную «невидимую» сторону нашей речи. Ибо дело актера — невидимое сделать видимым, метафизическое — физическим в хорошем смысле этого слова, а не в упрощенно-бытовом.

Итак, русские сказки содержат в себе единственно неоспоримую реальность — «Праязык».

Вот еще одно из, возможно, спорных, но вполне логичных объяснений сказочных образов и персонажей:

«Остров Буян» присутствует как в сказках (присказках), так и в магических заговорах, что свидетельствует о глубочайшей древности самого образа.

«Мимо острова Буяна, в царство грозного Салтана», — читаем мы А. С. Пушкина.

Слово это происходит не от «буйного человека», а, согласно «Слову (Молению) Даниила заточника» (XII в.), «буян» — это гора, холм, а за буяном кони пасутся: «Дивида за буяном кони паствити». «Буян» — это и высокое место, и глубокое место в море, реке — пучина, быстрое течение, и открытое место для построения кумирни — древнего языческого (позже православного) храма, и базар — тюркское слово, заимствованное во время татаро-монгольского нашествия, и кладбище, погост, и место, где гуляют ветра. А еще слово «бург» восходит к индоевропейскому праязыку, где «бур» нередко превращалось в «пур», также означавшее «крепость» (один из эпитетов грозного бога Индры в Ригведе — разрушителя «пуров»). Между прочим, древнеегипетская идеограмма, обозначающая «дом», тоже читалась как «Пр» (гласные звуки в египетской письменности не употреблялись, а замена звонкого звука на глухой — довольно частое явление).

Близкое к «Буяну» слово «Боян», напротив, имеет непосредственное отношение к человеку: «То есть Боян или Баян — это тот, кто „бает“, „поет“. Есть в русских преданиях и кот Баюн, который ходит по цепи вокруг Мирового Древа, во всем подобный птице Гамаюн. То есть в русском языке сего имени „божественный певец, поющий по вдохновению свыше“. И такой смысл следует только из значения славянского корня»²⁶⁴.

Если сравнивать содержательный момент русских и европейских сказок (легенд), то русскому фольклору ближе форма «Жития», описания, созерцания жизни героя (протопопа Аввакума, например), а по структуре и ритму — пятитонное индокитайское пение. Другими словами, история разворачивается по горизонтальной спирали: от одной сцены к другой с возвращением к началу, как правило благополучному (змея, кусающая свой хвост).

Европейский индивидуализм, рационализм, социальная активность в культуре и других сферах общежития, создал иную структуру поэзии и сказок — стремление героя достигнуть вершин собственных возможностей, вступить в бой с самим Богом и умереть (вертикальная конструкция). В ритмико-смысловой основе заложен силлабо-тонический параметр стиха и как бы восхождение по винтовой лестнице (см. Рустем Вахитов «Евразийская сущность русской культуры по учению евразийцев», Николай Алексеев «духовные предпосылки Евразийской культуры»).

Как видим, пространство Евразийской культуры дает нам возможность не только узнавать корни нашего древнего языка со всем многообразием его

архитипических образов, но и сопоставлять их с европейской мифологией, находя как общие стороны (символы), так и отличия.

Сохраняя корни русской культуры, ментальности, языка как лингвистического явления (Трубецкой), не отказываясь, а сохраняя знания о «праязыке» славянской культуры, современные русские актеры могут найти точки соприкосновения и даже пересечения русского песенно-сказочного фольклора с западно-восточной поэзией и мифологией, совершить не мало открытий на этой почве.

В. Хокку

Обратимся к другой языковой культуре того же Евразийского пространства — поэтическому искусству Японии. Короткие поэтические высказывания (в трех строках) могут стать основой для «пластического воображения» студента-актера и образно-пространственным материалом для режиссера-постановщика.

Крылья бабочек,
Разбудите поляну
До встречи солнца.

или

В чашечке цветка
Шмель уснул,
Не тронь его, воробей, дружок.

или

Ива склонилась и спит,
И кажется мне —
Соловей на ветке — ее душа.

или

Наш поцелуй прощальный
Был так долог —
Пожар минувших дней²⁶⁵.

Обычно студенты склонны сразу же переводить поэзию в сюжет и передавать его средствами бытового или, если хотите, реалистического театра.

А ведь можно начать с того, чтобы просто сделать цветковые наброски первых ощущений, полученных от звуков, образов, ассоциаций, воспоминаний, мелодий и т. д. Или сочинить свои иероглифы, а по ним начать рисовать движения тела в пространстве. Возможно, стоит пойти от какого-то звука, шелестящего на губах, и перевести его в 3-5 движений. В любом случае необходимо

²⁶⁵ **Pellet J.** La ballade du grillon: haiku, senryu et autres petites notes. Grand-Saconnex: Samizdat, 2010. Пер. М. Александровской.

с самого начала избегать прямых клише и уж, конечно, не разыгрывать бабочек, шмелей, соловьев и всяких других, лежащих на поверхности персонажей. Например, в последнем хокку повторяющийся звук «ш» (наш, прощальный, минувших) незримо затягивает в тишину, и что бы ни происходило дальше, эта тишина будет сочтаться, как «клюквенный сок» из глаз блоковского Пьеро.

Заложенный в хокку смысл необходимо выразить, а не изобразить, и желательно средствами самого актера: через пластику, голос, интонацию, ту или иную пространственную композицию из тел и движений 2-3 и больше актеров.

Чем чище (pure) будет высказывание самого актера, тем глубже возможно проникновение в святая святых его человеческого (творческого) «Я».

Подведем некоторые итоги приведенных разделов упражнений.

Существует не менее 12 характеристик эффективности упражнений, как своеобразной «драматургии» не для публики, а для самих актеров:

1. Упражнения, которые исключают вмешательство педагога. Актер учится «не учиться» быть актером, иными словами учится «не играть».

2. Упражнения формируют глобальное понимание, что есть «тело-мысль».

3. Упражнения формируют в актере способности реально действовать (не реалистично, а реально).

4. Упражнения воспитывают ощущение четкой формы и мотивировки реального поведения в каждую секунду времени здесь и сейчас (*hic et nunc*). Упражнения имеют свое начало и конец, свой маршрут между двумя этими точками, не столько прямой (линейный), сколько извилистый, полный перипетий и вариаций, скачков, возвратов и контрастов.

5. Упражнения состоят из последовательно развивающихся фаз и серий действия. Чтобы их четко обозначить, а затем соединить в целое, необходимо деление на сегменты.

6. Упражнение создается на основе четкой идеограммы, модуля, где все элементы существуют в известном порядке, которые необходимо повторять каждый раз, но их содержательность, интенсивность, энергетическая заряженность и временной фактор каждый раз могут варьироваться.

7. В каждой фазе упражнения участвует все тело. Переход от одной фазы к другой — это скачок.

8. Каждая фаза упражнения наполнена содержанием, несущим в себе концентрированную динамику повседневного поведения.

— Динамика означает переход на «преэксpressивный» уровень с его напряжениями, контрастами, противоположностями, другими словами, -- с элементами «драматизма» — базой, на основе которой «обыденное» поведение превращается в «сверхобыденное», сценическое.

9. Различные фазы упражнения дают ощущение, что тело не монолитно, что есть части, действующие автономно и оппозиционно.

— В первое время работы над упражнениями возникает болевой эффект в тех или иных частях тела оттого, что актер еще не чувствует себя «хозяином» своего тела;

— со временем отработанные механизмы реагирования частей тела превращаются в фундаментальную опору тела актера, на основе которой остальные поведенческие акты становятся выразительными, наполненными энергией, удерживающими внимание публики.

10. Упражнение учит повторению. Научиться повторять не сложно, сложнее — научиться повторять точно.

— Каждый последующий этап повторения требует от актера тех же физических и душевных затрат, которые он использовал первоначально (без приторности и отвращения, без лишнего драматизма и карикатуры);

— необходимо открывать для себя все новые детали и оправдания с новой точки зрения, но с сохранением уже известной партитуры.

11. Упражнение — это путь отказов: оно воспитывает умение отказываться от найденного ранее и, через постоянную включенность в действие, добиваться большей простоты и органичности.

12. Упражнение — это не столько техническая работа, сколько игра с самим собой. Оно заставляет актера преодолевать серию препятствий, блоков.

— Оно позволяет лучше узнать себя самого не через логический анализ, а через сознательно выстраиваемый конфликт с самим собой, с пределами своих возможностей, страхами.

Ателье сценического искусства

Актер — персонаж — роль

Теоретически соотношение «актер — персонаж — роль» подробно освещено в наше время создателями Театральной Антропологии: Р. Шехнером, Э. Барбой, Н. Саварезе и др.²⁶⁶.

²⁶⁶ См.: **Barba E., Savarese N.** L'Energie qui danse. Dictionnaire d'Anthropologie theatrale. Barcelone, 2008; **Schechner R.** Performance. Experimentation et theorie du theatre aux USA. Montreuil-sous-Bois: Theatrales, 2008; **Savarese N.** Theatre eurasien // Theatre du Soleil:

В предыдущих главах данной работы мы останавливались на каждом из этапов развития соотношения «объект — субъект» в театре (зрителя и актера), и в его контексте — функции самой индивидуальности актера.

Отметим только, что «роль» — это понятие более широкое: в метафизическом, в социальном и в театральном-игровом смысле слова.

В то время как «персонаж» является одной из ступеней творческой лестницы актера, т. е. тем, что может связать (или нет) индивидуальное тело-мысль актера с ролью (написанной или бессловесной). Ф. Руфини в работе, посвященной системе Станиславского, затрагивает проблему «органики тела-мысли»: «Персонаж — это *персона*, не зависящая от поведения, определенного ролью. Даже когда „предлагаемые обстоятельства“ данной роли заданы, персонаж может выполнять действия, принадлежащие *другой роли*. В истории театра есть множество случаев, когда в одном и том же действии персонаж проявлял различные характеры; и в нашей простой практике зрителей мы обнаруживаем, что за ролью (написанной) можно отыскать различные характеры (способы проявления). Мы знаем миллионы сыгранных ролей Гамлета, но только одну — характерную для данного актера: поскольку роль Гамлета (написанная) хранит глубочайшую человеческую тайну и может раскрываться каждый раз по-разному»²⁶⁷.

Главным в этой триаде остается актер. Он может «слиться» с персонажем и ролью (метод физических действий Станиславского); может остаться «на дистанции» (эпический театр Б. Брехта). Актер способен находиться в «полюсической равновесии» с персонажем-ролью («биологическая и искусственная линии» Е. Гротовского, «экстрабыденное» существование актера или *присутствие* Театральной Антропологии Э. Барбы).

Наконец, он может быть нейтральным, независимым исполнителем в искусстве «кодирования» (в традиционном восточном театре).

Мы оставляем в стороне и репетиционный процесс, и метод действенного анализа, и работу с текстом, так как объем данного исследования не позволяет нам озвучить все возникающие с этими разделами проблемы. Для нас важно выбрать принцип, который бы на новом этапе развития театральной педагогики мог принести ощутимые плоды для подготовки актера к творчеству.

Подход Театральной Антропологии к встрече актера с персонажем-ролью нам кажется наиболее естественным и многообещающим, поскольку признается «авторство» самого актера и «анонимность» написанной роли.

²⁶⁷ **Ruffini F.** Le «System» de Stanislavski // **Barba E., Savarese N.** L'Energie qui danse-Dictionnaire d'Anthropologie theatrale. P. 126-128.

Не случайно Е. Гротовский в своих лекциях 1997-1998 гг. использовал термин «индивидуальный миф», означающий влияние-слияние мифов исторических, религиозных, национальных, ритуальных — с индивидуальными мифами самого актера.

«Индивидуальный миф» чтения в детстве Е. Гротовским Библии и открытия, что Христос говорит со всеми на равных: «Ты», — вошел как сквозная тема в спектакль и работу над персонажами «Апокалипсиса» (*Apocalypsis cum figuris* — см. *Приложение 1*).

Продолжим примеры, связанные с открытиями Е. Гротовского, поскольку только на примерах можно представить полную картину проводимой им с актером-учеником работы. На этот раз это Ришард Чесляк, один из самых знаменитых актеров мастера, проводит занятия в Йельском университете.

«Он (Р. Чесляк) нам предложил подготовить импровизацию и показать ее на следующий день. Перед тем как нас оставить одних, он предложил нам сделать эскиз импровизации: мы не должны пытаться импровизировать без структуры, вначале мы должны сконструировать базовую „канву“. Без нее мы потеряемся. Он оставил нас одних работать.

Мы придумали историю свадьбы, в которой у каждого нашлось свое место. Мы обсуждали наших персонажей, их взаимоотношения, сочиняли проект импровизации. На следующий день мы показали сделанную работу Чесляку, потеряв, конечно, структуру. В результате — сплошной хаос. У нас не было канала нашего собственного потока: мы совершенно потерялись...

Чесляк сказал нам, если мы хотим превратить эту импровизацию в спектакль, каждый должен взять тетрадь, разделить каждую страницу на две колонки и записать в одной — все, что мы делаем во время импровизации, в другой — все, что внутренне с этим ассоциируется: все физические ощущения, образы воображения и мысли, воспоминания о местах, о людях. Чесляк заметил: „Когда вы что-то делаете, в то же самое время в вашем внутреннем взоре пробегают образы, высвечивающие приходящие воспоминания“. Он сказал нам, что все сыгранное нами мы способны реконструировать, запомнить и повторить. Мы также можем работать с этой структурой, менять ее, улучшать до момента, когда будет сыгран спектакль...

В конце стажя я видел, как Чесляк работал со студентом. Я видел, как он прекрасно владеет актерской техникой. Ученик должен был представить лицо своей любимой, стоя перед учителем. Без реального партнера он должен был воссоздать ее манеры поведения, касаясь ее лица, как будто она на самом Деле была здесь, с ним. Для актера должен был существовать невидимый партнер, но не для нас, зрителей. Каждый раз, когда актер пытался выполнить это

действие, он не мог найти ощущение правды. Он «играл», показывая нам, как сильно он ее любит. Все происходило с усилием и неправдоподобно. Чесляк просил его повторять снова и снова, говоря: „Нет, не концентрируйся на своих чувствах. Что ты делаешь?.. Не играй. Какая у нее кожа, когда ты ее гладишь? В какой момент ты гладишь ее лицо? Ее лицо горячее или холодное? Как она реагирует на твое прикосновение? Как ты реагируешь на ее реакцию?" Ученик не мог своим телом вспомнить эти ощущения. Когда все-таки он достиг момента подлинности существования, Чесляк его сразу остановил, чтобы ученик запомнил этот момент истины», — пишет в своей книге «Работа с Гротовским над физическими действиями» Томас Ричарде²⁶⁸.

Трудно не согласиться со всеми комментариями Ришарда Чесляка по поводу «игры» ученика, поскольку именно в этой подробности и заключается «метод физических действий» К. С. Станиславского. Есть только одно «но». В русской школе запрещено общаться с «воображаемым» партнером, так как, даже общаясь с собакой, трудно угадать, какова будет ее реакция.

Однако если быть последовательными в методе Е. Гротовского, который ввел «морфему импульса» как базовую единицу «биологической линии актера», то не трудно заметить, что смысл предложенного Чесляком упражнения заключался не в создании правдоподобной сцены общения двух партнеров, а во внутреннем отслеживании собственных глубинных человеческих импульсов, очищенных от социальных ролей и клише. Точно так же, как «Алиса в Зазеркалье» встречается со своими персонифицированными страхами, точно так же, как Гамлет «повернул глаза матери зрачками в душу» и т. д.

«Позже на „Панихиде по Ришарду Чесляку" Гротовский говорил о его „Стойком принце": „Когда я думаю о Ришарде Чесляке, я думаю о настоящем творце. Он на самом деле воплотил в себе актера, как поэт — поэзию, как Ван Гог — живопись. О нем нельзя сказать, что он играл написанные роли, уже сконструированных персонажей, по крайней мере, в буквальном смысле слова, потому что, даже если он в точности сохранял написанный автором текст, он создавал качество его совершенно иное"»²⁶⁹.

«В тексте („Стойкий принц" Кальдерона. — М. А.) говорится о мучениях, о боли, об агонии, о страдальце, отказывающемся признать закон. Таким образом, текст и связанные с ним мизансцены — все посвящено мраку, отчаянию. Но в работе с Ришардом Чесляком мы никогда не касались темы печали. Вся роль основывалась на очень точных воспоминаниях самого актера, связанных с периодом детства, когда он испытал первую огромную

любовь. Такой бывает только любовь в юности, полная чувств и плотских наслаждений, но в то же время за этим скрывалось что-то, отличное от плотских желаний, а если и плотское, то в другом качестве, ближе к молитве. „Как будто актер сотворил мост между двумя этими аспектами: молитву плоти... »²⁷⁰

После многих месяцев и лет подготовительной работы, вдали от других членов группы, он оставался один на один с самим собой, и это не было импровизацией. Это был возврат к более тонким импульсам пережитого им опыта, не столько с целью воспроизведения, сколько из желания воспарить над этой немислимой молитвой.

Да, все мельчайшие импульсы и физические действия, как их называл Станиславский (но не в его интерпретации, касающейся контекста игры социальной, а в совершенно ином смысле), были, словно заново, обретенны. Настоящий секрет скрывался в том, чтобы уйти от страха, отказаться от самого себя, чтобы войти в пространство свободы, где можно было бы ничего не бояться и ничего не прятать.

Первым шагом Ришарда Чесляка была полная зависимость от текста. Он выучил текст наизусть, он настолько проник в него, что мог начать произносить его с любого фрагмента, подчиняясь законам синтаксиса. С этого момента главным стало то, чтобы создать условия, при которых он мог бы, в буквальном смысле, включить поток слов в общую реку воспоминаний, памяти импульсов собственного тела, памяти мельчайших физических действий. А затем, с этими двумя потоками, воспарить, как это и было в первый раз в жизни, то, что я называю базой опыта.

«Эта база опыта была настолько светлой, что ее невозможно описать. Из этого свечения, продолжая работать над текстом, с костюмом, напоминающим костюм Иисуса Христа, над композицией иконографии, также связанной с жизнью Иисуса Христа, возникала история мученика, над которой мы совсем не работали, даже наоборот. Мы работали очень медленно. Ему нужно было еще пять месяцев? Хорошо. Десять месяцев? Хорошо. Еще пятнадцать месяцев? Согласен. И после такого симбиоза в нем возникла некая тотальная защита, у него совершенно не было страха; и мы видели, что все возможно, когда нет страха»²⁷¹.

²⁷⁰Ibid. P. 44.

²⁷¹**Grotowski J.** Le Prince constant de Ryszard Cieslak: Rencontre "Hommage a Ryszard Cieslak", 9 desembre 1990, organisee par l'Academie Experimentale des Theatres avec le Theatre

Нет необходимости комментировать метод работы Е. Гроувского вслед за ним — Р. Чесляка и Т. Ричардса.

Скажем только, что за основу может быть взята любая структура: с текстом и без текста. Структура сценического акта — как «охранная грамота» для актера; оставаясь в ее рамках, можно уходить и дальше, и глубже в исследование источников «индивидуальных мифов», импульсов, психологических блоков и личных страхов.

Главное — уметь затем объединить два потока: «биологическую линию», природу актера (то, что связывает его с так называемыми человеческими проявлениями) — и «искусственную линию» композиции текста, физических действий, мизансцен, спектакля (то, что является принадлежностью искусства).

Не всегда эти потоки устремляются в одном направлении, чаще всего действуют на актера как «контрастный душ», как пороги при сплаве по реке, но тем и заманчивее становится путь.

Соотношение актер — персонаж — роль имеет существенное различие в разных театральных системах. Так, в русском театре или, как его называют на Западе, «психологическом» и даже «натуралистическом» устойчивым остается мнение о необходимости слияния актера с персонажем и ролью. Процессу создания роли К. С. Станиславский уделял огромное внимание, называя вторую часть «системы» — «работу актера над собой в творческом процессе воплощения» — «новым этапом в нашей программе»; то есть «публичным сценическим выступлением ради создания и укрепления на сцене правильного самочувствия» (см.: *Станиславский К. С. Собр. соч.*: В 8 т. М.: Искусство, 1955. Т. 3. Ч. II. С. 283). Добавим, что процесс этот осуществляется через логику и последовательность физических действий: «что бы я стал делать по-человечески, если бы очутился в предлагаемых обстоятельствах изображаемого лица» (см.: *Станиславский К. С. Собр. соч.*: В 8 т. Т. 3. Ч. II. С. 196).

Европейский театр изначально отделяет понятия: актер — персонаж — роль, — снимая тем самым вопрос, скорее морально-этический, для актера о необходимости «перевоплощения». Да и иностранное слово «incarnation» (перевоплощение) понимается только в контексте психотехнических практик.

А. Васильев так объясняет разницу соотношений актера и персонажа в «школе переживания» и в «школе игры». В первом случае актер во время исполнения роли оказывается в некой ситуации — «предлагаемых обстоятельствах» (дается рисунок «актер в яйце»). Рядом с ним другой актер, который находится тоже внутри ситуации. Оба оказываются внутри общей для

них ситуации, которая и составляет эмоциональный конфликт. «В этом случае мы имеем дело с системой I, психологической»²⁷².

Во втором случае, если подходить с игровой точки зрения, где важна позиционная борьба, конфликт идей, то каждый актер устанавливает некую дистанцию, вполне ощутимую, с персонажем, как бы держит его на расстоянии.

А. Васильев уточняет: «...не персонаж, а „ядро“, „концентрированная эмоция“, под влиянием которой находится актер и к которой он испытывает „притяжение“, оказывается *перед* актером. Центр игры смещается, оказываясь между актером и персонажем, хотя чувства остаются вполне реальными. Актер (персона) и тот, кого он играет, дистанцируются, „отстраняются“. Такое соотношение актер — персонаж расширяет пространство игры — II»²⁷³.

В первом случае I — «актер и персонаж полностью зависят от исходного события. Оно направляет действие актера»²⁷⁴. Актер должен сконструировать это исходное событие, как бы предчувствуя перспективу основного события, и войти в действие роли. Путь, таким образом, устремляется вниз, в глубины бессознательного.

Во втором случае II: «отстранение» актера (персоны) от персонажа создает поле игры — «минимальное с ситуацией, с персонажем, максимальное — с персонифицированной идеей»²⁷⁵. Актер конструирует свою роль, исходя из основного события, представляя не свое прошлое, а свое будущее, находящееся *перед* ним, а не внутри него. Путь при этом устремляется вверх, к «изначальной истине». «Эти два пути и представляют собой две различные системы»²⁷⁶.

А. Васильев приводит пример из знаменитой сцены «Чайки» А. П. Чехова — последней встречи Треплева и Нины в IV акте. Если исходить из принципа «психологической школы», то это возвращение к озеру и маленькому домашнему театру на его берегу, где влюбленный Треплев мечтал о прекрасной Нине (исходное событие первого акта), после всех жизненных перипетий не сулит героям ничего, кроме единственного выхода — самоубийства Треплева. «Теперь изучим эту же ситуацию, — пишет А. Васильев, — с позиции основного события. Мы не можем взять ничего другого, как тот же самый текст... только в другом прочтении. Мы не можем конструировать ни роль, ни игру. Мы должны вернуться к исходной теме: людям театра, артистам, писателю Треплеву и актрисе Заречной, т. е. к людям творчества. Мы

272 **Vassiliev A.** Sept ou huit lexemes de theatre. Paris: P.O.L., 1999. P. 47.

273 Ibid. P. 50.

274 Ibid. P. 52.

275 Ibid.

должны говорить о том, что составляет фундамент творчества, а это совсем другое дело. То, что мы называли любовью и верой, теперь не является для нас материалом, а становится концепцией, и не конкретной, а абстрактной. Мы оперируем абстрактными категориями, которые представляют собой *объекты*, столь же эмоциональные, для игры. Единственно, они даны нам по-другому: мы воспринимаем эти *объекты* как находящиеся перед нами»²⁷⁷.

На практике эти два подхода (субъектно-объектных отношений) выглядят гораздо убедительнее, чем в теории, ибо актер реально ощущает перемены в способах реализации абстрактных идей через конкретный авторский или «анонимный» текст.

Актер — автор — текст

А. Работа актера с авторским или «анонимным» текстом

В данном разделе мы обозначим главные, на наш взгляд, методы работы с текстом авторского произведения. Заметим, что нас интересуют не методы репетиции: «застольного периода», «метода действенного анализа» и «метода физических действий» или мизансцен. Размышления, изложенные ранее в этой работе, позволяют нам сделать некоторые выводы, касающиеся принципов подхода к авторскому тексту с точки зрения творчества актера, а не режиссера.

Современный театр, европейский и русский, четко демонстрирует разницу подхода актера к роли/персонажу, если рассматривать картину в целом.

Европейский актер, основываясь на точном авторском тексте, пытается адаптировать его к себе самому и к условиям, предложенным режиссером, группой актеров, т. е. интерпретации, контексту. В театральной школе этот предмет имеет свое точное место и название: *lecone de l'interpretation* (курс интерпретации или исполнительства). Иными словами, актер начинает свою работу с текста (чаще всего заранее разученного) и им же заканчивает (с другим, как правило, качеством).

В русской театральной школе такого предмета нет, хотя почти с первых шагов (за исключением этюдов с «я в предлагаемых обстоятельствах») работа с авторским текстом имеет место. Текст становится здесь неким поводом для «разведки действием» ситуации, предложенной автором, и актерам не рекомендуется заучивать его наизусть (что, кстати, не мешает студентам все-таки запоминать основную часть текста). «Запрет» связан с тем, что ак-

²⁷⁷ **Vassiliev A.** Sept ou huit lecones de theatre. P. 56.

тер-студент, во избежании пустой болтовни, должен прийти к «рождению слова» и каждый раз при повторе «рождать его заново». Этюдный метод нашел такое широкое распространение в русской театральной школе, что, независимо от автора, стиля, жанра, эпохи произведения, — педагоги и студенты пытаются открывать одним ключом совершенно разные «двери».

Между тем, как мы отметили ранее в работах Е. Гротовского и Т. Ри-чардса, а теперь сошлемся на «лекции» А. А. Васильева, «этюды» (зарисовка, проба) не всегда покрывает весь масштаб и глубину работы с авторским текстом: «Как русский, я говорю о русской школе: о психологическом действии. В психологических текстах — например, Чехова, — с одной стороны, или концептуальных текстах — Шекспира, — с другой, взаимоотношения текста с тем, что он выражает, различны. В первом случае текст, на основе которого строится психологическое действие, мелодика диалогов становится чистой мелодикой данного автора и лишено всяческих клише. Вот что я могу констатировать по прошествии 20 лет театрального эксперимента...

Шекспир — это совсем другое. Слово занимает здесь первое место. Невозможно играть Шекспира с мелодикой текстов Чехова; да, это можно сделать, это называется „поэкспериментировать“. Но это нечто противоположное. Надо иметь иной метод, иную теорию»²⁷⁸.

Реалистический текст нам дает гарантию избежать «пафосных» интонаций, мелодий-клише; но, как только мы начинаем работать над пьесой не психологического плана — Шекспира, Мольера, Метерлинка и т. д., — возникает проблема: как произносить?

Проблема поиска интонации удваивается: сначала надо избавиться от общепринятой (разговорной, бытовой) интонации, а затем найти собственно интонацию конкретного драматического произведения.

«Я подробно изучал мифологию, эпические произведения, старинные византийские песни, молитвы, молитвенные речитативы, — пишет А. Васильев, — и могу утверждать следующее: интонация психологических драм всегда исходит из чувств, самочувствия — объяснения этих чувств; в то время как интонация трагедий предполагает вычеркивание всех чувственных мотивировок. Русский поэт Александр Блок говорит о „трагедии в сухих глазах“: интонация трагического текста должна быть сухой, максимально аскетичной, ничего не выражающей. Это парадокс»²⁷⁹.

Далее А. А. Васильев указывает на наличие трех основных интонаций в трагедии: *утвердительную, восклицательную и повествовательную*. На утверди-

²⁷⁸Ibid. P. 131-132.

²⁷⁹Ibid.

тельной (*affirmative*) интонации строятся все трагедии, классические комедии, мифология и религиозные действия. Мастер говорит о методе отделения этих трех интонаций сначала в статическом положении, а при известных достижениях и в динамике, т. е. при движении тела. Его интересует «пилотаж слова. Как только актер достигает четкости в отделении этих интонаций, он предлагает сохранить лишь *утвердительную (affirmative)* интонацию и пользоваться только ею. А. Васильев говорит о «высшем регистре», «регистре медиума». А. Васильев проводит границу между «высоким тоном» и «тоном низким» и просит актера, чтобы он умел произносить все слова из одного источника «тона». «Слово произносится на „атаке“, это означает, что совершается движение слова, подобно физическому движению. Актер перемещает слово как объект... и, наконец, может распылять слова, точно в рупор — „лучом“ („rayon“)²⁸⁰.

На вопрос о чистоте «тона», о том, должен ли актер во время игры сохранять его неизменным, А. Васильев отвечает примером: если в этой комнате вдруг установится абсолютная тишина, то чем дольше мы будем в нее вслушиваться, тем она будет становиться оглушительнее. Для Васильева важна не столько чистота техники, сколько гармония между актером, произносящим текст, и его «жизненной правдой». Порой во имя правды следует отбросить «чистоту», важно при этом сохранить «концептуальные слова», из которых возникает смысл. Для точного выражения смысла нужна «прозрачность концептуальных слов».

Ссылаясь на известный текст О. Уайльда «Правда, скрытая маской»: «...в искусстве вещи существуют до того, как они появились в жизни, вся наша жизнь сконструирована из вещей искусства», — А. Васильев заключает: «Персонажи находятся вне актера, вне драмы; они живут в мире воображения. Но чтобы их вернуть к нам, они должны существовать. Вот каков парадокс... Актер должен быть пустой вазой, чтобы иметь возможность ее наполнить»²⁸¹.

Для европейского актера текст является теми прочными рельсами, по которым устремляется скоростной поезд.

Рождение слова происходит не на стадии начала психологического общения (этюда) актера с партнером (публикой), а на стадии «забывания» текста, который выучен и отработан во всех возможных грамматических, звуковых, ритмических, структурно-смысловых формах. Рождение слова, таким образом, обогащается личными ассоциациями, «индивидуальными мифами», внутренними мотивировками самого актера.

¹ **Vassiliev A.** Sept ou huit leçons de théâtre. P. 134.

Ibid. P. 137-139

Особенно четко это замечаешь, когда студенты-актеры работают над современной драматургией. Драматургия абсурда, основанная на деструктивном принципе построения текстовой матрицы пьесы, иногда просто не позволяет ждать очередного рождения слова. Смысл порой выскается из атаки слов, даже звуков, произносимых на одном «тоне» и почти без пауз.

Сравним короткий текст из французского и русского вариантов пьесы Э. Ионеско «Бред вдвоем» / «Delire a deux»:

Lui: Non, ce nest pas la meme bete.
Elle: Si, cest la meme.
Lui: Mais tout le monde te le dira.
Elle: Quel monde? La tortue na-t-elle une carapas? Reponds.
Lui: Et alors?
Elle: Le limacon nen a-t-il pas une?
Lui: Si. Et alors?
Elle: Le limacon ou la tortue ne senferment-ils pas dans leur carapace?
Lui: Si.
Elle: Alors, tu vois bien, cest la meme chose.
Lui: Mais non...

Он: Нет, не одно и то же.
Она: Нет, одно.
Он: Да тебе любой скажет.
Она: Кто любой? У черепахи есть панцирь? Отвечай.
Он: Ну?
Она: У улитки есть раковина?
Он: Ну?
Она: Разве улитка и черепаха не прячутся в свой домик?
Он: Ну?
Она: Ну, вот видишь, это то же самое, что черепаха.
Он: Да нет...²⁸²

Диалог построен на репризе «Нет — да». Ритмически это звучит как переступание вверх по ступенькам лестницы, где «нет» одного синхронизируется с «да» другой, а затем превращается в «да» как противоречие самому себе, и только при уловке «Lui: Si — Elle: Alors...» первый возвращается к своему первоначальному «нет». В русском варианте такой звуковой и словесной перепалки не получается, т. е. игра слов / звуков невозможна. Конечно, возможна компенсация «психологическим» оправданием ситуации (что означает разрушение изначально поставленной автором цели!), но в данном

²⁸² **Ионеско Э.** Бред вдвоем // Театр парадокса (Ионеско, Беккет и другие): Сб. / Сост. и авт. предисл. И. Дюшен. М.: Искусство, 1991. С. 54.

случае *текст-знак* сам создает эту динамически развивающуюся ситуацию, в чем, собственно, и заключается абсурдность.

Не случайно в современном театре Ионеско считают абсолютным модернистом, он смог «не заметить» при переходе от прозаического к драматическому письму проблему существования персонажей своих пьес. «Продолжая языковые игры, — играя словами, смыслами слов, расположением смыслов, — он пользуется формой драмы как случайным помещением, открыто игнорируя традиционные цели драмы и ее принципиальную конкретность фигуративность. Переводя прозаический текст в диалоги, он приставляет к этим диалогам *знак* того, что их *кто-то* произносит»²⁸³.

В Первой главе мы подробно остановились на примере текста из «Сида» Корнеля и показали, как, благодаря лишь одной верно поставленной цезуре, может быть задан смысл всей сцены.

В оперном искусстве наблюдается возврат к словесно-музыкальной партитуре оригинальных классических произведений (солисты и хор поют на языке оригинала). Трудно себе представить (да возможно и надо ли?), чтобы и драматические произведения исполнялись на языке оригинала. Но, как минимум, обращаясь к переводной драматургии, необходимо ознакомиться с оригиналом, где, как говорилось ранее, важные «концептуальные» слова должны сохранить при переводе (эквивалент) образно-смысловую структуру.

Таким образом, когда мы говорим о методах работы с авторским и «анонимным» текстами, мы не имеем в виду авторство в его прямом понимании. «Анонимность» скорее качество обобщения материала, которое переросло рамки авторского (Шекспира, Мольера, Беккета) текста и, обогащенное многочисленными переложениями, «индивидуальными мифами», интерпретациями, перешло в разряд «библейских сказаний», мифов, читаемых каждый раз разными актерами по-новому. Приведем еще раз слова Е. Гротовского, сказанные в открытом диалоге с П. Бруком и Ж. Баню: «Говорят, автором Библии был Святой Дух, — отвечал на вопрос об „анонимности“ авторского произведения Е. Гротовский, — если мы возьмем отдельные страницы ее, то по некоторым пассажам можем предположить, кто был их автором. Но тем не менее я все-таки хотел бы рассматривать Библию как творение Святого Духа, ибо она представляет собой огромную библиотеку. Теперь — о Шекспире? Да, есть одно имя, но часто высказывается и другое мнение, что атора-ми этих пьес были: Бэкон, Марлоу — в этом ли суть вопроса?.. Как и Библию,

²⁸³ См.: **Раскин А.** Искусство в двоичном коде // Теория театра. Школа Драматичес Искусства. Семиотика. Эстетика. Исследования. Актуальное прошлое. М., 2001. С. 154.

все пьесы написал Святой Дух... Святой Дух принял псевдоним Уильяма Шекспира, Достоевского... Конечно, истории писались этими людьми, как журналистами, как авторами журнальных статей. Но романы под их псевдонимами писал кто-то другой, ясно, что это тот же автор, что и автор Библии. На пике творчества, даже если оно не анонимное, мы всегда увидим наличие некой персонифицированной силы»²⁸⁴.

Б. Партитура и композиция текста

Данный раздел работы актера вплотную подводит нас к проблеме соавторства актера и педагога, актера и режиссера, актера и интерпретатора, что, естественно, выходит за рамки данного исследования. Тем не менее нам хотелось бы отметить лишь некоторые особенности этой работы с позиции актера и в границах Евразийского театра.

Еще Зигмунд Фрейд в своем «критическом этюде» («Zur Auffassung der Aphasien», 1891) затронул проблемы языковой афазии, связанной с различными процессами в воспроизведении написанного текста. С одной стороны, текст представляет словесный код — репрезентацию написанного (Schriftvorstellung); с другой — осуществление непосредственного чтения (для себя — Lesenvorstellung); с третьей — репрезентацию звуково-ритмической или сонорной структуры текста (Klangvorstellung) и, наконец, артикулирование текста с помощью телесных движений, к которым относится и сам акт речедвигательной активности человека (Bewegungsbild)²⁸⁵. Конечно, нас интересуют две последние характеристики «условного» текста, а именно его репрезентация в «условном» пространстве, но с очень конкретным для самого актера и для зрителя «голосом текста». Речь идет о тексте, который должен быть произнесен, то есть в определенный момент «оживший» в дыхании, ритме и движениях актера. Иными словами, в современном театре снова решается практический вопрос извечной проблемы триады: лирики, эпоса и драмы.

Один из крупнейших французских специалистов по современной теории литературы, автор классических работ по структурной поэтике, риторике, нарратологии Жерар Женетт, ссылаясь на третью книгу Платона «Государство», выделяет две стороны поэтического текста: первая касается содержания (logos), вторая — способов изображения, т. е. формы изложения (lexis). Жерар Женетт пишет: «Всякая поэма является повествованием

²⁸⁴ **Brook P.** Avec Grotowski. Paris: Actes Sud-Papiers, 2009. P. 132-133.

²⁸⁵ См.: **Freud S.** Das Ich und das Es // Gesammelte Werke, chapitre II. Bd. 13. Frankfurt,

(diegesis) о событиях прошлого, настоящего и будущего. Это повествование может принимать формы: либо чисто повествовательную (*haple diegesis*), либо мимическую (*dia mimeseos*), т. е. использовать диалоги персонажей; и, наконец, — смешанную: повествовательную и диалогическую»²⁸⁶.

В свою очередь, понятие «драматического» сводится к двум концептам: жанровому, свойственному драме (повествование и диалог), и модальному, свойственному театру (дискурс и рецитация). Дискурс в широком смысле рассматривается лингвистами (Т. Ван Дейк, Э. Бенвенист) как комплексное коммуникативное событие, а в узком — как текст или разговор (речевой вербальный продукт коммуникации). Но дискурс, как понятие живой речи осуществляется в форме актуально произносимого текста; в то время как текст есть понятие системы языка и являет собой абстрактную грамматическую структуру (область лингвистических знаний)²⁸⁷. Именно на этом поле игры между авторским или «анонимным» текстами и дискурсом происходят самые неожиданные баталии в современном Евразийском театре.

Благодаря новым тенденциям в использовании переводных текстов, сочетанию в одном представлении нескольких языковых групп, носителями которых являются не только европейские актеры, актеры азиатских стран, но и выходцы из Африки, Латинской Америки и т. д., — созданы предпосылки к формированию совершенно иного принципа работы с текстом, звуковой партитурой и такими исконно театральными модулями, как диалог, монолог, хор.

Современный театр все меньше использует драматургию в ее классическом понимании, все чаще режиссеры и актеры говорят о «поэтической драматургии», «партитуре текста», «присутствии-отсутствии» автора текста, «общем дискурсе» для всех участников перформенса. Сошлемся только на один пример из опыта работы над текстом одного из ведущих режиссеров Франции Клода Режи. В своей книге «Потерянные пространства» (1991) он пишет: «Откажемся от понятия диалога. Диалог — это два дискурса, каждый из которых меняется, как только актер начинает говорить (принцип реплики, т. е. персонажей, которые обмениваются репликами. — М. А.). Но ведь только одна „персона“ написала текст, значит, надо сделать так, чтобы с помощью многих голосов труппы была дана возможность услышать один голос. Другими словами, нужно восстановить монолог, но он не будет дискурсами (репликами. — М. А.) одного

²⁸⁶ **Женетт Ж.** Фигуры. В 2 т. Т. 2. Фигуры III / Пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Галыдевой, Е. Гречаной, И. Иткина, С. Зенкина, Н. Перцова, И. Стаф, Г. Шумилова. М.: Изд. им. Сабашниковых, 1998. С. 435.

²⁸⁷ См.: **Van Dijk T.** Ideology: A Multidisciplinary Approach. London: Sage, 1998; Ван Дейк Т. <http://www.hum.uva.nl/-teun>.

актера, он станет единственным дискурсом представления. В итоге мы возвращаемся к источнику древнегреческой трагедии — хору»²⁸⁸.

Работа Клода Режи (М. Метерлинк, Б. Штраус, М. Дюрас, Д. Фосс, С. Кейн, А. Копит) с актерами заключалась в том, чтобы «соткать ткань» из голосов каждого участника спектакля, трансформировать отношение актера к оригинальному авторскому тексту с целью исследования глубинной связи лирического текста (автора) с миром. Таким образом, в ткань общего дискурса («ткани» произносимого текста) вписывался «интимный портрет» самого актера, но как бы безликого, неуловимого²⁸⁹.

«Деструкция» и «реконструкция» авторского или «анонимного» текста — не просто модные термины, а реально сложившиеся в наше время принципы работы актера и режиссера. Совершается коллективный поиск в области «вербального ритма», композиции текстов одного и даже нескольких авторов, телесно-пластической организации актера в соответствии с отобранными текстами, общей для творческого коллектива партитуры «поэтической драмы»²⁹⁰.

Впрочем, эти рассуждения достойны более подробного анализа и напрямую связаны с темой профессиональной подготовки *режиссеров* в пространстве Евразийского театра. Автор предложит читателю ознакомиться с этим исследованием в ближайшем будущем.

²⁸⁸ **Regy C.** *Espaces perdus*. Paris: Plon, 1991. P. 67-68.

²⁸⁹ **Regy C.** *Les voies de la creation theatrale*. Arts du spectacle. Paris, 2008. P. 139.

Заключение

Весь материал, предложенный вниманию читателя, построен по принципу создания «кадра» в кинематографе или, следуя терминологии С. М. Эйзенштейна, по принципу «монтажа аттракционов».

Следовательно, в отличие от обычных способов изложения заключительной части научной работы, мы вынуждены избрать иной путь, а именно: сопоставление тех «кадров» из общего «монтажа», которые частично высветлены (описаны), а частично оставлены без анализа и рассмотрения.

К последнему разряду относятся:

— *общая характеристика* профессиональной подготовки актеров в России (в ее историческом и современном аспектах);

— *анализ образовательной системы* в области театра в Европе, Азии, Америке, России;

— *характеристика базовой модели* «воспитания актера» в русской театральной школе, под которой подразумевается система К. С. Станиславского в ее эволюционном развитии («за» и «против»);

— *сопоставление* (на основе искусствоведческой литературы, как отечественной, так и иностранной) многочисленных вариантов подготовки актера к творческой деятельности на разных полюсах Европы и Азии;

— *анализ обучающих программ* в «кадре» Евразийского театра;

— *сведение специальной театральной терминологии* к общему знаменателю, к так называемому словарю терминов для актера;

— *определение безусловных методических установок* в профессиональной подготовке универсального актера Евразийского театра.

За «кадром» остались и сложности перевода литературы, касающейся проблемы подготовки будущего актера (с русского на другие языки, и с иностранных языков — на русский), когда одни и те же слова в разной языковой системе приобретают совершенно иной смысл (например, «актер — испол-

нитель — перформер»: *acteur — interpre'te — performer*; персона — персонаж — роль: *individu — personage — role*).

За «кадром» осталась и полемика между ведущими педагогами-теоретиками как Европы, так и России: например, по проблеме «отчуждения на Западе» от общепризнанной в России системы К. С. Станиславского, и всеобщего признания «биомеханики» Вс. Э. Мейерхольда и «техники актера» М. А. Чехова. В свою очередь в России — отказ от «насаждения» тренинго-вых технологий в работе с актером как чуждого элемента западной системы психологии, называемой «телесно-ориентированной терапией».

Задача данного исследования заключалась в том, чтобы, имея опыт педагогической работы в двух различных системах профессиональной подготовки актеров и в двух языковых средах, предложить читателю наиболее полный спектр направлений, точек зрения, мнений, теоретических и практических подходов, связанных с подготовкой будущего актера к творчеству в условиях сближения и взаимопроникновения культур, названных Евразией.

Фундаментальные выводы могут сделать те, кто реально откликнется на призыв времени, кому важно будет направить свои усилия на установление «многополярности» современного мира не только в политике, экономике, социальной жизни, но и в искусстве, театре. Кто всерьез заинтересуется перспективами обучения будущего актера с применением новых технологий, новых принципов, подходов, художественно-практических методов профессиональной подготовки актера.

Именно с этих позиций мы попытаемся резюмировать данное исследование.

1

Профессиональная подготовка актера в контексте меняющегося мира, в пространстве Евразийского театра представляет собой лишь часть той голографической картины мира, о которой все чаще говорят сегодня философы-искусствоведы, антропологи, социологи и психологи.

В книге известного американского исследователя М. Талбота сделана попытка обобщить последние открытия физика Д. Бома, ученика А. Эйнштейна, и психолога К. Прибрама, рассматривающих Вселенную как гигантскую голограмму, «где даже самая крошечная часть изображения (предмета, явления, образа и т. д.) несет информацию об общей картине бытия и где все, от мала до велика, взаимосвязано»²⁹¹.

²⁹¹ См.: **Талбот М.** Голографическая модель Вселенной. М.: София, 2009.

Голографическая модель мира интерполирует идею холизма (от *греч.* «*olos*» — целый, весь), о которой мы говорили во Второй главе данного исследования в связи с экспериментами С. Грофа (трансперсональная психология) и Д. Уилбера (интегральная психология). В основе этой идеи лежит «фактор целостности», не зависящий ни от материальных, ни от пространственно-временных, ни от эволюционных процессов, совершающихся в мире.

С. Гроф убежден, что скрытый голографический порядок реальности возникает на поверхности каждый раз, когда испытывается неординарное состояние сознания (измененное сознание).

Концепция Д. Бома «о свертывании и разворачивании порядка» в голографической системе мира, а также идея о том, что некоторые важные аспекты реальности недоступны опыту и изучению при обычных обстоятельствах (в зонах материального объяснения причинно-следственных связей), имеют прямое отношение к пониманию необычных (измененных) состояний сознания.

Холотропное состояние сознания (целостное) позволяет войти в «голографический лабиринт», где все аспекты существования (в том числе и человека): биологический, психологический, расово-исторический, культурный, пространственно-временной (прошлое, настоящее, будущее) — находятся в единстве, но в «свернутом виде» (в имплицитном порядке).

По наблюдениям С. Грофа голография способна построить серию экспозиций (переход от имплицитного порядка к эксплицитному порядку) — например, на одном кусочке пленки показать всех членов семьи, то есть кадр пленки, содержащий изображение отдельного члена семьи, в то же самое время будет представлять всех членов семьи. Одной из моделей такой «семьи», переживаемых человеком в трансперсональных состояниях сознания, являются известные архетипы К. Юнга: образы Космического Мужчины, Женщины, Матери, Отца, Возлюбленного, Шута или Мученика. Стоит ли делать в связи с этим вывод о том, что наше «Я» содержит в себе бесконечное количество образов (персонажей) в их потенциальном (имплицитном порядке)?

Искусство актера заключается в том, чтобы развернуть этот скрытый имплицитный, биологический порядок (Е. Гротовский, Э. Барба, П. Брук) в ту или иную образную форму (эксплицитный порядок) — персонаж, роль.

В таком случае действие, поведение актера на сцене (при определенных условиях!) начинается из намерения («морфема импульса» Е. Гротовского) в имплицитном порядке. Воображение — это уже создание формы, а импульс обладает намерением и зародышем всех необходимых последующих

воплощений. То есть «творение» берет начало в более тонких слоях имплицитивного порядка («тонкие энергии» Агни-йоги), проходит сквозь них до тех пор, пока не воплотится в эксплицитивном порядке.

Другими словами, в имплицитивном порядке, как и в самом мозге, воображение и реальность (сон и явь) совершенно неразличимы, и поэтому у нас не должно вызывать удивления, что образы, появляющиеся в нашем сознании, в конце концов проявляются как физическая реальность. Весь опыт, реальный и воображаемый, сводится к одному и тому же языку *голографически организованных волновых форм* (своеобразному семантическому коду, морфеме). Вот почему зафиксированный в памяти образ (код) может действовать на чувства и физические действия человека с той же силой, что и реальный предмет. Подтверждением этому является сравнительная характеристика воображаемого действия — «стрельбы из лука», приведенная в «Словаре Театральной Антропологии» Э. Барбой, «кодированного» индийского танца «Лук» в исполнении Санжукты Паниграи, танца «с веером-луком» в традиционном японском театре Кёген в исполнении Козуко Номура и «биомеханического упражнения» — «стрельба из лука» Вс. Мейерхольда, выполненного Геннадием Богдановым.

Приведенные фотографии²⁹², несмотря на разницу в их эстетическом предьявлении, демонстрируют одинаковость подходов к эксплицитивному разворачиванию кода «лук»: эквивалентность воображаемого действия — реальному, «избыточность энергии», «баланс оппозиционных сил» в теле актеров, ритмическая и структурная (разбитая на сегменты) организация движения.

Подобные примеры можно обнаружить и в семантической структуре праязыка в евразийской лингвистике, если рассматривать ее с точки зрения имплицитивного порядка, т. е. «семы» («sema») или «руны», о чем мы подробно говорили во Второй главе данного исследования.

«Голографическая модель» дает обоснование таким явлениям, как: — **«цепная реакция», «поток»**, т. е. разворачивание образов в некой последовательности, когда один образ, как по волшебству, растворяется и превращается в другой, а вырвавшийся внезапно звук провоцирует спонтанное рождение образа-персонажа (животного) или образа природного явления (дождя).

Механизм «цепной реакции», «потока» действует безотказно в индивидуальных импровизациях, в построении линии «физических действий» актера на этапе их поиска, когда образы действительности (реальных физических

²⁹² Barba E., Savarese N. L'Energie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie

актов) сплетаются с ассоциациями, снами, аффективными воспоминаниями тела, «индивидуальными мифами» и т. д.

— **«резонанс»**, когда мысли и образы одного человека вдруг возбуждают в другом человеке физический и эмоциональный отклик на них без всякой «видимой» связи (хорошо замечено мастерами, проводящими с актерами упражнения по импровизации). Психолог Роберт Андерсен из Ренслерского политехнического института города Трой (США) говорит о *персональном резонансе* и сравнивает его с вибрацией камертона, который будет входить в резонанс с другим камертоном, только если второй камертон имеет подобную структуру, форму и ритм. «Когда устанавливается гармония „смыслов" или резонанс, действие становится двухсторонним, поэтому „смысл" удаленной системы действует на наблюдателя и производит инверсный психокинез, посредством которого наблюдателю фактически передается образ системы», — утверждает Д. Бом²⁹³.

Вспомним эксперименты Е. Гротовского с «афро-караибским» пением (наступает момент, когда актер не осознает, это он поет старинную песню, или песня звучит в нем как послание «анонимного» автора), «африканские опыты» актеров театра П. Брука, евразийские проекты театра «Du Soleib A. Мнушкиной и «Один-театра» Э. Барбы.

— **«синхронизация»**. Физик Дэвид Пит считает, что синхронизмы юнги-анского типа не только реальны, но и подтверждают существование имплицитного порядка. При синхронизме «наше человеческое сознание, простираясь через социум и природу, на мгновение входит в свой истинный порядок и, двигаясь ко все более утонченным порядкам, *минует* собственно сознание и материю и достигает истоков *творчества*»^{294*} (курсив мой. — М. А.).

С этих позиций можно было бы рассмотреть под другим углом процессы «внезапного озарения», «вдохновения», работы «сверхсознания», «измененных состояний» сознания, знакомых нам по «школьной» терминологии, но это предмет другого исследования.

— **«hic et nunc», здесь и сейчас**. Время в голографической системе, если верить Бому, не является абсолютным, а разворачивается из имплицитного порядка. Это предполагает, что линейное деление времени на прошлое, настоящее и будущее есть не что иное, как очередная **конструкция** разума.

— **нелинейность** голографической модели мира позволяет нам еще раз по достоинству оценить метафору Аристотеля, относящуюся к факту су^Щ^{еС}твования драмы — «hic et nunc». Как известно, когда-то у греков существо-

¹ **Barba E., Savarese N.** L'Energie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie Theatrale. P. 191-¹ См.: **Талбот М.** Голографическая модель Вселенной. С. 106-107.

вал ритуал жертвоприношения козла в дар богу плодородия Дионису. «Козел — тотем, — пишет С. М. Эйзенштейн, — козлодрание — поедание тотемного зверя. Разъединенные части козла воссоединяются через единство поевшей его части коллектива. Общение всех носителей частей козла (здесь и сейчас) „составляет“ козла в новом измерении — не морфологического порядка, из которого физически произошли, а потом стали кровно (биологически) едины члены данного коллектива, но идеального предка, именем которого они уже воссоединяются в общественное единство — целое социального коллектива...

Но поевший часть козла имеет в себе козла в целом по закону (*pars pro toto*), то есть и все качества поеденного козла. Поэтому все участники древнего козлодрания, поев козла, становятся козлами»²⁹⁵.

С того же момента, когда козлодрание и поедание козла заменяется коллективным жертвоприношением заколотого козла, а участники делают себя козлами, надев элементы козла, например шкуру убитого козла (а не проглотив куски козла), т. е. костюмируются... и начинают издавать звуки, — возникает условность (драма).

— **«приобщение»** через имитацию к всеобщим ценностям (*ethos*) — это и есть мимезис, фундаментальное понятие античного театра, о котором мы говорили в первой главе. Сам акт «приобщения», т. е. восстановление общности, целостности, сосуществования, события, создание новых сценических связей между отдельными актерами и целой группой (конструкция, а не реконструкция), возможен в любых формах, но только здесь и сейчас (*hic et nunc*).

Театральное действие, как и ритуал, как некий духовный опыт, открытие или художественное озарение, могут совершаться в данную минуту, ибо они связаны с фактом энергетического обеспечения акта присутствия («я ем» К. С. Станиславского, но не на обыденном уровне, а на уровне «преэкспрессивности», «экстраобыденного»).

— **«энергия»** применительно к поведению актера в «экстраобыденных» условиях сценического представления (Э. Барба) отличается от общего понимания энергетического или гравитационного поля в научных кругах физиков. В этом случае было бы уместно говорить не о материалистическом объяснении «энергии», а о признании таких «частотных характеристик реальности», называемых «энергетическим полем человека» (аурой), которые едва поддаются обычным измерениям.

²⁹⁵ **Эйзенштейн С. М.** Неравнодушная природа. Т. 2. О строении вещей. М.: Эйзенштейн-Центр, 2006. С. 200-201.

В соответствии с некоторыми эзотерическими учениями, энергетическое поле человека состоит из нескольких слоев или тонких тел, каждое по следующему из которых имеет меньшую плотность, чем предыдущее, и которое все труднее увидеть. В различных духовных практиках они называются по-разному.

Например, Р. Штайнер определяет четыре первых тела, как «эфирное, астральное (эмоциональное), ментальное и каузальное», а три последующих связывает с высшими духовными функциями человека.

Эти энергетические поля имеют свои «представительства» в «энергетических центрах» (чакрах). «Центры» соединены с эндокринными железами и основными нервными центрами в физическом теле; они представляют собой вращающиеся вихри энергии и имеют тенденцию к расширению во внешнее энергетическое поле. Каждая «чакра» (с санскрита — «колесо») имеет свое место в физическом теле, поэтому, при достаточно серьезной работе с телом в духовных практиках, боевых искусствах восточных единоборств, в искусстве эвритмии, а также в современных тренинговых системах подготовки актеров, — она может быть обнаружена (в той или иной части позвоночника) и разработана.

Многие упражнения, приведенные нами в Третьей главе, нацелены на перспективу обнаружения и практического освоения как энергетических точек, так и самого энергетического поля актера, — с помощью специальных дыхательных методик, методов релаксации, ритмических и звуковых аффир-маций, пространственно-временных и пластических импровизаций. Результатом занятий становится умение актера аккумулировать необходимый энергетический (творческий) потенциал, сознательно контролировать его распределение (обмен с другими биополями как партнеров, так и пространства), входить в резонанс с энергетическим полем персонажа, роли, текста и т. д.

2

Подробный исторический анализ процесса развития актерской профессии как в странах Европы, так и в пространстве Восточного театра позволяет нам выделить несколько этапов сближения образовательных систем «Восток — Запад».

Начиная с XVIII в. происходит процесс взаимного проникновения, узнавания восточной и европейской культуры на «шелковом пути». Еще Древняя Греция и особенно Рим занимались коммерческим обменом и прокладыванием путей в Азию, о чем свидетельствовали поставки дорогих китайских тканей, начиная с эпохи Римской империи. Позже, в XIII в. императорская Монголия после длительного периода изоляции, вызванной

арабскими завоеваниями, попыталась восстановить эти отношения. Даже после эры «больших открытий» и начала использования атлантического пути караваны, курсирующие между Азией и Европой, оставались «потоком изобилия» товаров, техники, идей, изобретений, а также людей, осуществлявших европейскую колониальную политику.

В числе многочисленных путешественников, совершавших поездки по «шелковому пути», среди солдат, торговцев, миссионеров и паломников можно было увидеть жонглеров, акробатов, музыкантов и танцоров, зарабатывавших искусством на жизнь. Как и другие, они несли свои «товары»: свои тела, мастерство, истории. Именно таким образом некоторые греческие актеры — по утверждению Плутарха — достигли границ Индии, следуя по пути движения армии Александра Македонского. По свидетельству Горация, Ювенала и других авторов эпохи Августа, многочисленные группы арфистов, тромбонистов, бродячих акробатов, жонглеров и танцоров, равно как и сирийских мимов, наводнили большие театры Рима, своими экзотическими спектаклями потакая вкусам римлян.

То же самое происходило на другом конце мира, в эпоху династии Тан (618-907), которая в период своего расцвета простиралась от Монголии до Центральной Азии, возведя столицу Чаньян (сегодня Хийан), центр космополитизма, открытый для путешественников с Запада. Жизнь почтенных китайцев Чаньян характеризовалась изысканностью, поиском удовольствий и развлечений; интерес и любовь ко всему экзотическому занимали у них центральное место. История оставила нам множество предметов, найденных в захоронениях, среди которых глиняные статуэтки, изображающие толпы актеров, музыкантов, танцоров и сказителей, пришедших из Тибета, Центральной Азии, а также из других районов, которые поставляли актеров-мимов в Римскую империю. Феномен, названный «экзотикой эпохи Тан», как наследие прошлого воплотился в спектаклях «сто аттракционов», техника пения и акробатика которых легли в основу Китайской оперы.

Во времена, когда Кордова соперничала с Византией и были построены Альгамбра и Альказар, в испанский город приехал арабский музыкант и композитор Зирьяб (789-857). Он служил Харуну Аль-Рашиду, абессинскому халифу, герою «Тысячи и одной ночи», сделавшему Багдад самым богатым и культурным городом в мире. Зирьяб стал законодателем мод, к нему прислушивалась вся мавританская и католическая Испания. Ему мы обязаны многочисленными кулинарными рецептами и обычаем носить одежду соответственно сезону. С ним связано развитие местной музыки, новых правил исполнения, а также использование новых инструментов, среди которых была лютня, «мать» всех европейских струнных инструментов. Считается,

что арабы познакомили Запад с театром теней (позже, по странной случайности, названным «китайским театром теней»). Там же можно обнаружить корни древнего сакрального искусства, которое часто называют «восточным театром».

Путь от древнегреческого театра Аристотеля до модернизма в театре XX в. высвечивает различные подходы в оценке профессии актера и его функции в театре (а значит, и подготовки). Искусство актера в древние эпохи расценивалось как мимезис — подражание героям мифов с целью восстановления утраченной гармонии зрителя с идеалами Божественного через переживание катарсиса.

С появлением в Европе театра как социального учреждения (XVIII — конец XIX в.) функция актера изменилась, отражая интересы общества. Обучение актерской профессии проходило в стенах самого театра, где почти не было разделения этапов обучения и непосредственного участия в постановках. Показателем профессиональной пригодности становилась реакция публики на исполнение ролей молодым актером, переходящим в разряд «великих».

Термин «великий актер» употребляется не в смысле актера большого дарования, а как понятие, применимое к особым, исключительным примерам актерской игры, существовавшей в Европе в середине XIX — начале XX в. в театральной практике. Во время спектакля «великий актер» строил свою игру парадоксально контрастно по отношению к принятым нормам исполнения, а значит, и по отношению к другим актерам труппы. Подобное противопоставление распространялось и на интерпретацию текста, что рождало контраст с общеизвестной логикой мышления, с общепринятым эмоциональным поведением и условными рефлексам публики. Этот эффект противопоставления современники формулировали как «сложность интерпретации», «естественность больше, чем сама натура» или «чрезмерная концентрация». Другая сторона «великого актера» состоит в способности сосредоточивать на себе предельное внимание публики, властно заполнять все пространство сцены не только своим сценическим присутствием, но и голосом, достигающим эффекта, знакомого по воздействию оперного пения. В этом не было цели соблазнить или очаровать публику, но таким образом выражалась сила и яркость исполнителя.

Обучение было ориентировано на подготовку актера определенного амплуа в условиях особого культурного и социального контекста.

В XX в. сформировались различные направления в сфере профессиональной подготовки актеров: академическое (институты, которые превратились в самостоятельные учреждения, не связанные с реальной жизнью и творчеством в театре), студийное (на основе индивидуального метода ра-

боты педагога-режиссера или руководителя театра), лабораторное (в рамках исследовательских центров, театральных проектов, постоянно действующих независимых мастерских).

XXI век продолжает развитие традиций различных направлений в образовательной системе актера, где, наряду с традиционными методами обучения формам «кодированного движения», танца и пения Восточного театра, а также принципам «разговорного театра» Европы, возникают новые формы подготовки актеров так называемого тотального театра.

Актер «тотального театра» должен быть и танцором, и музыкантом, и певцом, и акробатом, и интерпретатором текста, и импровизатором.

Но, как заметили специалисты в области театра, все усилия по подготовке уникальной индивидуальности актера сводятся на нет, поскольку в силе остается социальный заказ старого театра, а не театра будущего.

Преодолеть это противоречие пытаются и теоретики современной Театральной Антропологии, семиотики, практики Евразийского театра, художники с мировым именем, как П. Брук, А. Мнушкина, Е. Гротовский, А. Васильев, Д. Доннеллан, Т. Сузуки, Э. Барба.

Предлагается иная форма «постоянного узнавания» чего-то нового как в искусстве театра, так и в профессии актера. Каждый спектакль, представление, творческая Акция становится продолжением процесса ученичества, новым путешествием с неизменным изменением старых инструментов и подходов к творчеству актера/перформера.

Речь идет об освоении «пустого пространства», парадоксального, метафизического, в котором так или иначе присутствует наша эпоха, но вместе с ней и другие исторические эпохи, культуры, сакральные традиции.

Главным в подготовке актера становится формирование творческой индивидуальности на основе принципов «биологической линии» актера — линии, объединяющей всех людей вне их расовой, национальной, культурной, социально-политической, художественно-стилистической принадлежности.

И параллельно с этим — целенаправленная разработка приемов «искусственной линии» конструкции роли, спектакля, представления, акции (чистых форм).

3

Профессиональная подготовка актера рассматривается нами как последовательность этапов в семиосфере (концептосфере); она представляет собой *герменевтический круг*, связанный в первую очередь с пониманием действия.

«Действовать — в точном смысле слова означает приводить в движение систему, исходя из ее начального состояния, заставляя совпасть „способность

делать" (*un pouvoir faire*), которой располагает агент, с возможностью, которую представляет в себе система»²⁹⁶.

М. Хайдеггер объясняет, что «этот круг (герменевтический) понимания не колесо, в котором движется любой род познания, но выражение экзистенциальной пред-структуры самого присутствия, бытия-в-мире... речь идет о самом бытии, имеющем онтологическую структуру круга»²⁹⁷.

Такой подход к рассмотрению процесса профессиональной подготовки актеров позволяет любым формам образовательных учреждений исходить не из факта выработки у ученика навыков (в чем есть элемент моторности) исполнительского искусства, а из акта включения ученика в непосредственный каждодневный эксперимент, исследование, лабораторию и индивидуальный поиск.

Ученик оказывается в живом процессе открытия и преобразования мира в себе и вокруг себя в одно и то же время. Герменевтический круг содержит в себе и простейшие формы «бытия», и сложнейшие метацели творчества. Проявляя себя как антропологический феномен, актер одновременно является и испытуемым, и испытателем; и человеком, и персонажем; и центром, и периферией.

В этом случае важен не набор инструментов, которыми актер мог бы пользоваться в будущем, а открытие в себе и через себя тех общечеловеческих принципов, которые лежат в основе театра с древнейших времен.

Первый этап «герменевтического круга» можно назвать «пред-пониманием» (археакт «Вера»). Вспомним «пред-игру» Вс. Мейерхольда, «верю-не верю» К. С. Станиславского, «импульс» Е. Грозовского.

Ученик вступает в мир целостного, нерасчлененного «множества», который для него предстает в первоначальном виде как хаос. Он еще «не знает», но уже «верит» в волшебную силу искусства актера, пока не предполагая: ни какие дороги к нему ведут, ни какие трудности встанут на его пути. «Вера» позволяет сделать ему первые шаги, первый выбор. Какими бы наивными ни были «творческие проявления» актера на этом этапе, они гораздо интереснее и «талантливее», чем все «клише школы», вместе взятые. На этом этапе важны следующие принципы:

Ощущение целого: я «присутствую» здесь и сейчас вместе со всеми, я включаюсь в эксперимент с предложенным мне инструментарием творчества и довожу работу с ним до логического конца; что бы я ни делал, я воспринимаю как предлог для испытания самого себя, точнее, преодоления своих возможностей;

Ощущение опоры: я каждое мгновение «физически» (реально) чувствую опору своего тела, какие бы условные (фантастические) задачи ни ставили передо мной. Опора, как фундаментальный принцип мира, распространяется на все процессы жизнедеятельности: движение, мышление, речь, а значит, и текст, с которым я вступаю в общение;

Ощущение движения: я воспринимаю себя и мир вокруг себя как постоянное движение, изменение, открытие, удивление;

Ощущение отражения: я нахожусь в постоянном наблюдении за собой и другими; я не оцениваю, а отражаю как в зеркале то, что совершается каждую минуту во мне и вокруг меня.

На практическом уровне эти принципы проявляются и в построении занятий, и в выборе упражнений, и в способах реализации предложений, как со стороны педагога, так и со стороны ученика, и в форме анализа результата.

Только при наличии этих принципов можно рассматривать актерский тренинг не как частное приложение к «мастерству» актера, а как его естественную составляющую. «Упражнения на расслабление» становятся эффективными, когда они носят характер не статический, а динамический (рассматриваются как постоянный процесс изменений, происходящих в теле, в мыслях).

«Работа с текстом» возможна уже на этапе выполнения тренинговых заданий, ибо нет разграничений на «простое» и «сложное», «верх» и «низ». Текст является таким же предметом для исследования, как собственный организм, как действия с предметом: палкой, мячом, шарфом, маской. Под «текстом» подразумевается не «поток слов из бытовой жизни», а сознательно отобранные морфемы или группы морфем (фразы), которыми можно пользоваться как «нейтральными» предметами.

Говоря об акте «присутствия» актера здесь и сейчас, подразумевается, что единственной реальностью на сцене в момент игры становится сам актер, занимаемое им и его партнерами пространство и текст, который, как и физическое тело актера, имеет свою точку опоры. Текст существует лишь тогда, когда его реально произносят, когда он резонирует с пространством в каждую секунду времени и вызывает отклик у других участников игры. Даже «воспоминания», как легковесные бабочки, мимолетные видения, должны быть обеспечены реальной опорой тела и звука в момент их произнесения, хотя ритмически они могут отличаться от текста «вопроса» и «ответа».

Помня о том, что Е. Грозовский называл актера storyteller, рассказчиком историй, ученики могут вместе и по отдельности рассказывать маленькие истории из жизни людей и животных, брать в работу мифы, песни и сказки, хокку и короткие стихотворения символического характера для того, чтобы с их помощью рассказать какую-то историю. Четкая структура (целое) позволит актерам самим найти «эквиваленты» воплощения (частности). В этом

случае «нейтральный предмет» палка, например, может стать змеей, с которой борется актер, и произвести художественное впечатление гораздо более сильное, чем этюд с «воображаемой» змеей. На этом этапе происходит приобщение ученика к архетипам (Мировое древо, Мировая гора, Мировая река), а точнее, к пробуждению в себе этих пробразов.

Второй этап связан с делением целого на контрастные части: два (1+1), физика-психика, инь-ян, явь-навь, муж-жена (археакт «Любовь»), Озирис-Изида, родитель-дитя.

На этом этапе четко проявляется феномен деления искусства актера на составляющие: *природу* и *искусство*. О. Уайльд впервые заговорил о равенстве и взаимовлиянии искусства и природы. Его мысль была воспринята как парадокс «эстетизма», на самом деле Уайльд (при философской «поддержке» Шопенгауэра и Ницше) совершил то, что все равно кто-нибудь совершил бы: замкнул код двоичности в системе природа — искусство, определив двоичность самого искусства как «второй» природы в ее возможности не только подражать (мимезис древнегреческого театра), но и влиять на первую (модернизм XX в.).

С. М. Эйзенштейн, признавая диалектику искусства и природы, своеобразно оценивал их двойственность по линиям построения процесса: «стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления»²⁹⁸.

В практике театра и актерской школы диалектика природы и искусства отчетливо проявилась в концепциях «реалистического театра» и «театра модернизма». Первый разворачивается как аффективное проживание или сценическое разыгрывание когда-то и с кем-то уже происходивших событий. Отношение актер — персонаж — роль в этом случае сближается настолько, насколько актеру удастся «реинкарнировать», т. е. свести границы их к нулю. Концентрируясь на персонаже (театр переживания или, в терминологии театральной школы А. Васильева, «театр борьбы»), он воплощается в *игру события*, заданного драматургом.

Театр в системе модернизма создает мир чистых возможностей, невероятных вероятностей, мир, не отраженный от действительности или мыслимого бытия, а существующий по собственным физическим, психическим и иным законам. Театр модернизма создает новое «поле игры» как для самого актера, так и для других структур, составляющих семантику современного театра. Концентрируясь на исполнителе (performer в «театре игры»), сце-

ническая реальность воплощается в *событии игры*. Актер в игровом театре постоянно меняет условия своего присутствия, а значит, и свою природу. Он начинает создавать свою собственную жизнь в замкнутой системе «игрового поля» с его особыми законами, продиктованными актом искусства.

Построение учебных программ и занятий по принципу контраста, «соединения несоединимого», «борьбы оппозиций», «игры напряжений» и т. д. — позволяет ученику оказываться в перманентном состоянии выбора, игры со своими собственными «блоками», «зонами напряжения», образами и ассоциациями. Позволяет быть в постоянном столкновении с волей другого человека, с поступающими предложениями от других «игроков» и необходимостью совершать равноправный «обмен». Все занятия по импровизации строятся на принципах игры контрастов.

Текст «монолог» может функционировать в форме «диалога» или «хора», а диалог, наоборот, может стать формой глубокого погружения в «моновысказывание». В игре главными ориентирами становятся не сюжет и линейная перспектива взаимодействия двух или нескольких персонажей, а концепция, контекст, «монтаж аттракционов» (С. М. Эйзенштейн).

На этом этапе ученик сталкивается с реальными противоречиями своей *органической* (скажем, биологической) природы и *условностями* сценической игры. Он ищет не способы репродуцирования своих «жизненных» проявлений, реакций, форм общения, а, наоборот, реальность «экстрабыденного» существования: выхода за пределы своих возможностей, создание «эквивалента» своего поведения, продиктованного условиями «пространства игры».

Дистанция «Я» в жизни и «Я» в условиях сцены кардинально меняет установку актера и обеспечивает ему, с одной стороны, психологическую защиту от «эмоционального перегрева», а с другой — сознательный отбор и оперирование деталями поведения. Техника на этом этапе приобретает свое «человеческое лицо».

Третий этап характеризуется поиском новых источников знания, энергии, нахождением «среднего звена антагонистическим противоречиям» (археакт «Завет»). На этом этапе происходит осознание собственного опыта и открытий, оформление их в некие законы, правила творчества как на практическом, так и на теоретическом уровне. Ученик начинает делать собственные шаги, что проявляется в конкретных творческих предложениях и акциях: проведение самостоятельно разработанного тренинга, организация репетиции на основе самостоятельно выбранного материала, показ самостоятельной работы и т. д. Его творчество носит еще спонтанный исследовательский характер, но уже сопряжено с активным проявлением творческой воли. Он

как бы создает собственную систему множеств, организует «походы» в глубины психологии творчества, «на раскопки» различных форм искусств, ритуальных действий, обрядов, инициации, медитаций и пр. Ищет ответ на сакраментальный вопрос «Ты чей-то сын?» (Е. Гротовский).

Этот этап раскрывает неограниченное пространство литературного, драматургического, поэтического материала, в который погружаются ученики, что на языке литературоведов и искусствоведов называется «классикой». Игра с «классическими» текстами становится новым полем для учебных экспериментов.

Миф об Эдипе, например, может объединить в себе целую серию текстов из различных произведений об этом герое, включая и современные интерпретации. Здесь важно не играть все произведение, роль или сцену, а построить собственное высказывание актера по принципу «послания» — рассказа от первого лица (*storyteller*) с использованием уже приобретенных выразительных средств: движения тела, голоса и звука, работы с пространством, партнером, предметом, ритмом и т. д.

На этом этапе ориентирами являются структура и композиция текста в сочетании с ритмом и направленностью рассказа.

В работе с мифами, легендами, сказаниями важен не поиск «исторической правды», а индивидуальное «исследование» ученика, его отклик и резонанс на то, что предлагает миф, оформленный в слова. Ученик еще далек от «интерпретации» персонажа; он находится на пути построения структуры «материала»: звука, слова, высказывания, мысли, ассоциации, движения в пространстве. Он учится слышать самого себя и других при произнесении отдельных фраз, улавливать тончайшие интонационные изменения без придания высказыванию строго установленного автором или педагогом конкретного текста. Процесс индивидуального поиска «выхода» студентом на этом этапе является главным, его нельзя подменить ни волюнтаристским «сделай так», ни морально-этическим «так нельзя».

«Выбор» — это важнейший акт самореализации и экзистенции актера. Но «выбор» всегда обусловлен чем-то: заданным «архетипом», материалом авторского (не своего!) текста, коллективом участников, где каждый несет ответственность как за свои действия, так и за действия других.

Многочисленные импровизации данного периода носят динамический характер: в буквальном смысле ученики очень много двигаются в пространстве, перестраиваются, создают некие пространственные формы, ритмические и звуковые «переклички», совершают бесконечные пластические движения и остановки-паузы (*sats* — Э. Барба), в которых продолжается течение «мысли, движения».

Если ученику необходимо в момент поиска «эквивалента» выражения мифа, архетипа, легендарного героя трансформироваться в «зверя», в «монстра», в некое «природное явление», — он делает это без претензии на исполнение и проживание, ибо здесь важен не конечный результат, а поиск, эксперимент. Ученик учится быть в постоянном «потоке», не прерывая своего рассказа ни на минуту. Воображение в этом случае выступает как источник всего «возможного и невозможного», чтобы питать «живой водой» этот поток. Так, в «Илиаде» Гомера герой в рассказе актера может вступить в бой с противником и в какой-то момент быть «убитым», а через мгновение «воскреснуть» и продолжить бой в качестве другого героя, набросившегося на врага «как тигр». Найдя 3-5 деталей эквивалентного выражения героя или ситуации, он создает простейшую «партитуру» физических действий, которую отработывает и каждый раз повторяет с максимальной энергией, адекватным включением в действие.

Четвертый этап ориентирован на гармонизацию полученного множества, установление баланса между полученными знаниями, опытом и новыми идеями, устремлениями (археакт «Борьба»). Ученик стремится упорядочить свои открытия, которые вступают в противоречие с новыми идеями и кажутся «устаревшими». Этот этап открывает двери в современную драматургию, пьесы авангарда и абсурда. Деструкция и перекомпоновка сценария элементов игры кажется для ученика единственным выходом из оков «традиции». Разрушение стереотипов, совершение сознательных скачков «в сторону» иногда приводят к деструктивным результатам в обучении актера, отчаянию и разочарованию его в профессии. Ученик устремляется к «другим берегам», ищет новые техники, новых «учителей».

Обучение на данном этапе требует огромного внимания и чуткости от организаторов. Приглашаются другие специалисты в области актерского тренинга и театра, мастера Евразийского театра: актеры театра Кабуки и Но, актеры-танцоры индийского или балийского танцев, мастера японского современного танца буто, актеры театра комедии дель арте, специалисты по работе с маской, мастера «боевых искусств» и пантомимы. Чем разнообразнее палитра предложенных «техник», тем богаче и шире становится творческий поиск студентов, а главное — снимается проблема «самодеятельности» в попытке «сыграть» в тот или иной вид театра.

Эксперимент с современной драматургией тоже может принести свои плоды в плане ухода от стереотипов, преодоления односторонности взгляда на «театр переживания» или «реалистический» театр. Логическая линия построения «цепочки» событий в этом случае может заменяться «концептуальным» построением игры событий, где работают принципы обратной

перспективы, скачкообразного построения действия, алогизмов, параллельных линий, столкновений прошлого и будущего и т. д.

Пятый этап констатирует предел упорядочивания, получение единой гармоничной картины творчества в обучении (археакт «Венчание»). Результат борьбы — перемирие или победа — приводят к некоторому гармоничному равновесию и личному удовлетворению, покою. Он переключается с первым этапом обучения и означает обретение первоначальной целостности («веры»), которая была утрачена впоследствии. Ностальгические мотивы приводят ученика к мысли о возврате к прежним правилам и установкам. Ученик с еще большей активностью начинает делать простые упражнения: играть в «детские» игры, использовать прежние приемы. Впрочем, эта видимость возврата на самом деле означает переход ученика на новый виток обучения, с большим погружением в истоки своего искусства. На этом этапе следует предлагать ученику самому выбирать литературно-поэтический материал или жанровые сцены, предполагающие разнообразие выразительных средств, приемов, техник.

Шестой этап знаменуется археактом «Суд», в котором происходит анализ всех предыдущих действий, поступков, открытий. Он связан с кропотливым и тщательным «отделением зерен от плевел». «Суд» как поиск и торжество истины дает новый толчок к поиску и исследованию профессиональных ориентиров.

Ученик начинает придавать глубокий смысл вещам и делам, которые раньше почти не замечал. Его новое обучение исполнено внутренней полемикой с самим собой, самоиронией, самокритичным взглядом на личный опыт. Юмор становится новым ключом в открытии «старых дверей». Комические сцены, памфлеты, гротесковые роли вызывают огромный интерес у ученика и активно резонируют с внутренней потребностью обнаружить свое альтер эго, свою «вторую натуру», свою «сущность» (индивидуум — К. Юнг). Творческие эксперименты выходят за рамки драматических сцен, ученик примеряет на себя маску клоуна, буффона, комика.

Седьмой этап — это разупорядочивание (перемешивание) элементов множества и снятие противоречий (археакт «Пир») — воссоединение с миром как реальным, так и мистериальным через акт смерти. Этот этап означает мир и покой, обретение высших духовных ценностей и понимание своей роли, своего места в искусстве. Актер возвращается к некоей целостности, которая уже существует для него не гипотетически, а как обретенная вторая реальность. Для этого этапа обучения характерны сознательные поиски и использование уже известных методик, приемов, механизмов творчества. Актер стремится к оттачиванию элементов, с одной стороны, а с другой —

к углублению качественного их применения. Можно говорить о выработке собственного стиля, авторского «голоса», самоидентификации. Стремление к простоте и глубине выражения придают особую манкость и шарм в поведении актера. Он выступает на равных в триумvirате «актер — персонаж — роль». Ученик не стремится доказать и показать свои умения, он учится «самоограничению», тонкости в выражении, минимизации своих действий при полноте включенности в процесс. Стремление к вариативности ведет его в область малоисследованных явлений психоанализа, философии, антропологии, мистики. Экзальтированность в поведении и движениях сменяется отточенностью деталей в сочетании с почти физической неподвижностью. «Умирание» тела и непрерывная нить «активности» сознания создают поле для творческих открытий.

В этот период ученику становятся интересными неспешные занятия «техникой» М. А. Чехова: психологическим жестом, воображаемым телом с воображаемым центром, жестом слова и композицией роли, атмосферой, эвритмией. Эта техника в основе своей связана с техникой «кодированного» искусства классических театров: Но, Кабуки, Кёген, танца Катхакали и ритуальных танцев афро-караибских регионов. Актер интересуется мистическим и символическим театром, обращается к пьесам Шекспира, Метерлин-ка, Ибсена, Стриндберга, психологическим пьесам русских классиков: Достоевского, Тургенева, Толстого, Чехова, Бунина и т. д.

Соотношение реального и мистического (героя и призрака) создают основу для разговора актера со своим альтер эго, с поиском приемов выражения того, что кажется невыразимым. В этот период групповой тренинг сочетается с индивидуальным, где преобладают формы диалога «учитель — ученик», погружение в интимные моменты жизни актера, его «индивидуальные мифы» (опыт работы Е. Гротовского с Р. Чесляком).

Восьмой этап герменевтического круга обучения характеризуется разбиением множества на подмножества по новому признаку — принципу очищения (археакт «Воскресение»). Самооценка личности актера в полной мере соответствует полученному им результату на всех предыдущих этапах обучения. Сомнения носят характер не разрушительный, а созидательный: актер сомневается лишь в выборе способа достижения творческой цели и чувствует свою ответственность за качество исполнения. Коллективные тренинги и импровизации носят характер «отражения» того, что предлагается актером для самопроверки, самоидентификации в игровом поле. Актер в полной мере контролирует свое поведение, слышит «голос разума» и «голос свыше» одновременно. Нет необходимости направлять его, давать указания, оценивать. Ему следует предлагать контрастные роли, характеры «на сопротивление»,

амбивалентные положения, множественность выходов. Материалом могут служить любые литературные, драматургические, поэтические, документально-исторические произведения любых жанров. Часто на этом этапе возникают сольные работы, моноспектакли, индивидуальные проекты, требующие огромной концентрации энергии, силы воли, уверенности и мотивировки актера в диалоге со зрителем.

Девятый этап во многом повторяет 3-6 этапы, но на качественно ином уровне (археакт «Преображение»), обретение новой целостности. Актер в полной мере ощущает себя Человеком — Творцом (слово «человек» в древней Руси понималось как «тот, кто имеет полную силу» — цель векъ — целая сила мощь). Следуя психоаналитической теории К. Юнга, актер обретает свою индивидуальность, то, что объединяет его со всем миром людей на антропологическом и архетипическом уровне, и то, что выделяет его как целое, неповторимое, уникальное явление в мире искусства. Актером достигается высокий уровень исполнительского искусства в сочетании с морально-этической ответственностью не только в творчестве, но и в жизни. Выбор материала для творчества актера согласуется с его нравственными и художественными установками, порой возникает отказ от того, что не входит в резонанс с ними.

Десятый этап неразрывно связан с предыдущим и является его логическим продолжением (археакт «Спасение»). На этом этапе отчетливо просматривается переоценка ценностей учеником, он способен существовать в двух сферах одновременно: сфере ученичества и сфере творца. То же самое деление по принципу «двойственности», что и на втором этапе, но теперь в этой двойственности нет неразрешимого противоречия. Актер находит зоны «обучения» в актах творчества и зоны «творчества» в продолжающемся процессе обучения.

Профессиональные качества актера начинают влиять на его жизненные позиции, а жизнь все больше приобретает свойства профессии. Так начинается «Моя жизнь в искусстве», где устанавливается диалектическая связь профессиональной и личной жизни актера без ущемления обеих сторон. В этот период актер устраивает свою жизнь в соответствии с предложениями к участию в творческих проектах, в театральных и других формах исполнительских искусств. Западные актеры рассылают свои «досье» в различные компании, занимающиеся ангажированием актеров на те или иные творческие, театральные, кинопроекты. Вначале актер зависит от продюсеров и менеджеров, проводящих систему «кастингов» (профессионального отбора на конкретный творческий проект), но по мере продвижения актера в профессиональной карьере и приобретения им опыта работы, актер может выбирать сферу своей деятельности по своему усмотрению и желанию.

Одиннадцатый этап выводит актера на сущностный этап (археакт «Просвещение»). Этот этап предлагает ученику, как откровение, знания о новых предписаниях, новых возможностях «сознательного вдохновения», называемого Аристотелем «интуитивным умом», а Платином — «умным экстазом». Напомним, что еще во времена Платона просвещение осмысливается не столько как некое озарение действительности разумом человека, сколько как узнавание подлинной действительности, которая есть в самом человеке, достигшем истинного существования. Мышление, став пронизательным для бытия, становится, по М. Хайдеггеру, способным к артикулированию истины бытия²⁹⁹.

На этом этапе общечеловеческие ценности и истина, к которой приходит сам актер, объединяются. Его творчество приобретает черты «сознательного озарения», сопряженного с общекультурными ценностями. Искусство актера становится понятным в любой стране мира, среди людей, *говорящих* на любых языках. Эксперименты П. Брука, проводимые его актерами в разных странах Африки, показали, что интерес у местной публики вызывали не типичные «театральные зрелища», а простейшие упражнения, связанные с голосом, пением, озвучиванием эха, работой с палкой или обыкновенным ботинком.

Двенадцатый этап герменевтического круга профессионального обучения актера связан с фактом свертывания пройденного цикла и развертыванием следующего цикла кругового действия (археакт «Жертва»). По прохождении двенадцатого археакта «является» опять археакт «Вера»: приобретенные знания и опыт не могут оставаться в скрытом состоянии, они должны быть переданы, пожертвованы на высшие цели. К числу этих целей могут относиться: передача опыта в той или иной устной и письменной форме, учительство, подвижничество и т. д.

Археактная модель оперирует концептами как «предельными понятиями». Характер изложенной модели позволяет возвращаться по герменевтическому (онтологическому) кругу к сущности. Археакты представляют собой источники высших ценностей, и именно с этих позиций мы рассматриваем процесс «восхождения» ученика по лестнице Знания. Все остальные составляющие этого «восхождения» — лишь средства, способы, выработанные веками существования Евразийской культуры, «коды» различного порядка, установки того или иного исторического периода развития театрального процесса.

В этой модели нам видится прямая перспектива осуществления антропологического прорыва к актеру будущего, представляющего новый Евразийский театр.

²⁹⁹ Heidegger M. Sein und Zeit // Gesamtausgabe. 2. Frankfurt am Mein, 1977. S

4

Типы образовательных учреждений, формы работы, программные установки, сроки и методы подготовки актеров к творческой деятельности определяются в соответствии с предложенной нами моделью герменевтического круга подготовки актера. Они также зависят от контингента и качества вовлеченных в процесс обучения как студентов, так и мастеров, от постоянно меняющихся предложений (условий) «рынка» профессиональных актеров.

Обучающие программы сохраняют свою вариативность, методическую подвижность, основываясь на адаптационных механизмах, а не на раз и навсегда установленных «для всех» нормах обучения.

Временные границы процесса подготовки актера могут быть расширены, начиная с этапа отбора. Вспомним пример организации учебного процесса в школе Ж. Лекока, когда всем желающим предоставляется возможность начать работу с мастером, а затем в течение двух-трех месяцев «испытательного срока» переходить в группы № 2 и № 3 с последующим приемом в основной состав учеников. Заканчивая этапом «ангажирования» в творческие проекты, предоставления краткосрочных и долгосрочных контрактов для работы в театре, студии и пр. Например, прием в труппу театра «Комеди Франсез» на контрактной основе на 1 год, с последующей пролонгацией контракта.

5

Функция педагога в этой модели (предмет для нового исследования!) не может быть не чем иным, как искусством мастера (гуру), наблюдателя, «мастера видения», фелицитатора, провокатора, в хорошем смысле слова, творческого поиска и совершенствования актера в противовес авторитарности и приверженности жесткой дрессировке.

*Слог «гу» означает темноту
Слог «ру» — рассеивание,
Благодаря чему можно рассеять тьму, —
Так получилось имя «гуру».*

(Адвайятарака Упанишады, ч. 5)

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Биологическая линия в театре и ритуале

(лекции Е. Гротовского на семинаре

в Коллеж де Франс 1997-1998 гг.)³⁰⁰

*Выступление на «Семинаре Содружества Театров»,
посвященном «игровому театру» в «Школе драматического искусства» (Москва, 15 мая 2009 г.)*

Данное выступление на семинаре продиктовано несколькими мотивами:

Первый — дань памяти Е. Гротовского, который ушел от нас ровно 10 лет назад, а ровно 50 лет назад создал свой Театр-Лабораторию, который до сих пор вызывает у людей театра неоспоримый интерес, внимание и уважение.

Второй мотив — как бы его назвал сам Е. Гротовский, стремление к неизвестному, неоткрытому. Лекции мастера, которые с полной уверенностью можно назвать его «завещанием», в общей сложности представляют собой многочасовую дискуссию о прошлом, настоящем и будущем мирового театра. Они, насколько мне известно, еще не переведены на русский язык и, естественно, не опубликованы.

Наконец, третий мотив — в последнее время в театральном лексиконе появилось много терминов, которыми мы обязаны Е. Гротовскому. Однако использование неологизмов, неточно переведенных с других языков терминов, вырванных из контекста определений иногда дает обратный эффект, приводя к досадной потере смысла.

Из 45-часового выступления Е. Гротовского на французском языке мы выделили наиболее интересные и малоизвестные аспекты:

Первый аспект — театральная терминология и неологизмы, введенные Е. Гротовским в последние годы его жизни: «биологическая линия в театре и ритуале», «искусственная линия в благородном смысле слова», «арт перформатик — исполнительское искусство», «вейкюль» как транспортное средство в искусстве исполнителя, «индивидуальный миф», «импульс», «канал», «топография энергий» и «трансформация качества энергии».

Второй аспект — о Станиславском в дополнение к известной статье 1969 г. «Ответ Станиславскому».

³⁰⁰ Вступительная речь по случаю открытия семинара 24 марта 1997 г. Лекции и семинары: 2, 16, 23 июня; 6, 13, 20 октября 1997 и 12, 26 января 1998 г. Занятия были прекращены по причине смерти Е. Гротовского 14 февраля 1999 г. Перевод с французского М. Б. Александровской (из частного архива), (CD 1, CD 2) из Коллекции Коллеж де Франс.

Третий аспект — о Бауле и работе Workcenter в Понтедере в Италии.

К сожалению, мы не сможем увидеть те фрагменты фильмов, которые Е. Гротовский показывал во время своих лекций, так как у нас нет на них авторских прав и просто их у нас нет (фильм Майя Деры об обряде инициации на Гаити, фильм о Рамане Махариши — выдающемся йоге-суфии XX в., реинкарнировавшем Адвайта-Веданты; фильм об итальянском традиционном танце, который танцует сначала молодая танцовщица, а затем старая, которая сохраняет в нем точную структуру мифа о тарантуле — танец «тарантелла» и др. с подробными комментариями Гротовского).

До того как мы начнем прослушивание, хотелось бы дать вам один пример возможной ошибки перевода, которая со временем может разрастись в большой словесный коллапс. А именно — само название цикла лекций «Биологическая линия в театре и ритуале». Гротовский великолепно понимал, что его выступление имеет огромную важность и потому говорил по-французски с присущим ему славянским акцентом, но без переводчика. Вначале он произносил слово «ligne», означающее *линию, путь*. Но в последующих лекциях, по-видимому, обсудив это с французскими профессорами Коллежа, начал произносить так, чтобы быть понятым правильно «lignee». «*Биологическая (эволюционная, непрерывная, поступательная) линия в театре и ритуале*», а не «органическая линия», потому что два французских слова «ligne» и «lignee», хотя и имеют однокоренную основу, но все-таки разные по значению.

«Биологическая линия» характеризует «бытие человека», его древние племенные, родовые, ритуальные связи, переданные нам в импульсах, «топографии энергий» и способах ее трансформации, транспорта или веикюля (термин, взятый Гротовским у П. Брука).

По мнению Е. Гротовского, именно эта *эволюционная, непрерывная линия*, сознательно конструируемая актером в процессе индивидуальной работы, может стать органической основой для живого присутствия в условиях искусственно, в благородном смысле слова (как все время оговаривался Е. Гротовский) — т. е. искусно созданной партитуры спектакля.

А теперь слушаем голос «Гротовского»³⁰¹.

1

«Для меня большая честь быть приглашенным в Коллеж де Франс прочитать цикл лекций, и я благодарю руководителя культурного центра Мишеля Зинка за предоставленную возможность».

Так начинается свою вступительную лекцию Е. Гротовский 24 марта 1997 г.

¹¹ Далее дается расшифровка звукозаписи выступления Е. Гротовского.

И продолжает: «Это событие символично, так как оно происходит в театре Питера Брука (Театр дю Нор), художника, который всю свою жизнь интересовался культурными традициями, способами внутренней работы человека над самим собой, усилиями, с помощью которых преодолевался приобретенный миф».

И далее: «Я ни ученый, ни мудрец. Может быть, я артист? В некотором смысле — да. Но мое естественное поле — ремесло (*artisans*), я ремесленник. Я — практик в области поведения человека в метаобыденных условиях, т. е. такого поведения, когда человек поставлен выше... над... повседневностью жизни. Это поле можно было бы назвать Театральной Антропологией, т. е. такой областью, где встречаются или, как минимум, отбрасывают свет друг на друга феномен театра и ритуала».

Итак, в этих пояснительных словах я должен обобщить разрозненные части поисков, совершаемых на протяжении всей моей жизни: в области театра, ритуала или культурной традиции. Но я с уверенностью могу говорить только о том, что практически сделал, а уже после этого подтвердить теоретически. Как „если бы" этот переход от практики к теории представлял собой некий особый инструмент, благодаря которому можно было бы продолжать и развивать дальше театральную практику. А если эта теория не станет таким инструментом, то ее просто нужно отбросить».

Например. Первый термин французский: *art spectaculaire* — зрелищное искусство, второй английский: *performing arts* — исполнительское искусство, представление, игра.

Казалось бы, и то и другое искусство предназначено для зрителя. Но...

В первом случае зрелище — это что-то, что существует уже потому, что на него смотрят, его готовят для того, чтобы другие могли увидеть, как если бы оно изначально предназначалось для смотрения, т. е. для зрителя.

Во втором случае — искусство исполнения предполагает сам акт делания, акт того, кто совершает действия своим телом, дыханием, звуком, возможно, на глазах у зрителей. И сразу же возникает вопрос: он совершает эти действия для кого-то или для себя?

Гротовский, во избежание неточностей, предлагает свой неологизм *art performative* — *перформативное искусство*. И это не игра словами, далее на протяжении нескольких лекций в Париже он доказывает, почему выбрал этот термин. Перформативное искусство приближает актера и к спектаклю, и к ритуалу. Для Гротовского важно, чтобы актер совершал свой внутренний эксперимент, выстраивал свою «биологическую линию» до того, как она была бы проявлена и выражена в экспрессивном действии, жесте.

Он сравнивает эту внутреннюю работу актера с естественной экспрессией (*expressione naturele*), **подобной океану**, или растущему дереву, которым не надо ничего показывать, они просто *есть*. Это первая фаза «биологической линии» актера, фаза бессознательных реакций и импульсов, индивидуальных мифов, воспоминаний и предвидений будущего. Она берет свои истоки в традициях и проте-

кает эволюционно, непрерывно, латентно. Эту фазу Гротовский называет первой фазой естественной экспрессивности, то есть нечто, что существует *до* действия.

За ней следует вторая фаза — приближение к перформансу — фаза построения партитуры, композиции акции, которая может быть представлена зрителю, а может быть, и нет.

Эта фаза в отличие от первой, имеет свои строгие законы, знаки кодирования, технические приемы, например, работы с текстом и жестом. Это постоянно прерывающийся процесс, происходящий в ритме стаккато и на периферии организуемый в те или иные экспрессивные формы.

Е. Гротовский сравнивает эти фазы с кинематографом, где существуют одновременно и все-таки раздельно два плана: первый (внутренний) и второй (внешний).

Е. Гротовский приводит пример того, как в искусстве актеров Пекинской оперы эти планы меняются местами. Внешний, кодированный, четко структурированный в законченных движениях, жестах план, протекающий стаккато, то есть прерывно и быстро: так... так... так... так, — не создается актером как «биологическая линия», а передается по традиции, от отца к сыну, от поколения к поколению. Однако если посмотреть и сравнить искусство сына и отца, то в спектакле Пекинской оперы у старого актера можно заметить нюансы, живые проявления свободной импровизации, которых нет у молодого, хотя тело старого актера уже не имеет той подвижности и витальности, как у его преемника.

Значит, и в искусстве традиционном, знаковом, кодированном совершается параллельно живой органический процесс самого актера, т. е. выстраивается «биологическая линия».

Таким образом, «биологическая линия» либо предшествует композиции, структуре, монтажу, как в кинематографе, — а это последнее и есть искусство или «искусственная линия», — либо рождается в недрах уже структурированного поведения актера в традиционных, искусственных формах спектакля, как в Пекинской опере, в театре Кабуки, Но, в спектаклях Б. Брехта.

Заметим еще раз, что в лекциях Гротовский все время оговаривается: «искусственная» в благородном смысле слова, а не в негативном.

Примером первого варианта построения творческого процесса актера, т. е. начиная с создания биологической линии, служит знаменитый монолог Ришарда Чесляка из спектакля Театра-Лаборатории 1965 г. по пьесе Ю. Словацкого «Стойкий принц».

Напомним о том, о чем не раз повторял в парижских лекциях Гротовский: живым импульсом к монологу Чесляка был не текст роли из пьесы Ю. Словацкого (это была лишь канва), а «индивидуальный миф» актера — самые радостные воспоминания его юности, его первые сексуальные впечатления. Но для зрителя этот монолог в контексте всей структуры спектакля принимал характер молитвы мученика, истязаемого окружающими его людьми.

В театре спектакль организуется так, что внимание зрителя последовательно переходит от одной детали к другой. Получается, что реально спектакль возникает в сознании зрителя именно потому, что монтаж строится в его голове именно в этот момент.

Так и в «Стойком принце»: Ришард Чесляк совсем не играл прошлое героя Словацкого, а проживал свою индивидуальную историю. Но костюмы, свет организация пространства, способ монтажа текста, отношения между текстом и действиями персонажей — все это в итоге складывалось в сознании зрителя в историю Стойкого принца. Тот являлся ему как пленник, мученик, страдалец, до самого конца не проявляющий себя как некое духовное лицо. Монтаж (вторая искусственная фаза процесса построения спектакля) складывался в историю, и если он хорошо функционировал на каждом спектакле, то у зрителей возникала в сознании приблизительно одна и та же история.

Теперь сравним спектакль с ритуалом.

А *propos* заметим, что под ритуалом Е. Гротовский понимал не только культовые религиозные мессы, но и традиционные (чаще всего обряды инициации), перформансы разных народов и культур.

В ритуале монтаж не существует в сознании зрителей. В ритуале, например, если нас 50 человек, — говорит Гротовский, — все должны следовать одному и тому же монтажу. В этом случае уже не зритель является местом появления монтажа, а *перформер* — исполнитель ритуала.

На самом деле, — делает вывод Е. Гротовский, — главное отличие театрального спектакля от ритуала заключается в том, *где* в данный момент времени совершается монтаж.

Таким образом, сравнивая спектакль с ритуалом, Е. Гротовский приближает нас к пониманию термина «вейкюль» с его внешней стороны, где были бы уместны известные сравнения «транспортное средство», «повозка», «люлька подъемника», движущаяся вверх и вниз, т. е. точно разработанное средство передвижения, восхождения по энергетической лестнице.

Вспомним, что именно этот смысл изначально был вложен в термин «вейкюль» П. Бруком, который говорил: «Поскольку театр — это одна из форм искусства, которая не несет никаких других значений, кроме самой себя, а значит, есть миллионы бесполезных, не имеющих цены форм, то становится интересным, что же проходит через каждую из этих форм, которые и есть вейкюль»³⁰².

Признавая это внешнее, скажем, «техническое» значение термина «вейкюль», Е. Гротовский, конечно же, думал и о более глубоком его содержании.

В лекциях, о которых мы сегодня говорим, становится сразу заметно, когда Е. Гротовский начинает размышлять о вещах сакральных, метафизических,

³⁰² **Brook P.** Avec Grotowski // Grotowski. L'Art comme véhicule. Paris: Actes Sud-Papier®> 2009. P. 45-50.

духовных (*spiritueles*). Голос его становится сильным, уверенным, глубоким и проникновенным, он почти не борется с французским языком, хотя в моменты «неважные» путается, подыскивает слова, говорит с сильным славянским акцентом.

В 45-часовой записи речи Е. Гротовского таких моментов не очень много, но они становятся главными, вот почему мы на них и останавливаемся.

Итак, Е. Гротовский, говоря об искусстве актера как «вейкюле», вынужден признать существование двух реальностей: видимой и невидимой, той, что индусы называют «иллюзией». Он сосредотачивает свое пристальное внимание на последней в контексте искусства актера, а если быть точными, то в контексте «быть человеком».

Гротовского интересовало, каким образом, точнее, какими средствами человек, перформер/актер должен обладать, чтобы начать взбираться вверх, преодолевая видимую реальность и достигая вершины невидимого, конструируя собственную вертикаль восхождения. Для Гротовского тело человека и есть эта видимая поверхность, которая никогда не достигала такого состояния, чтобы в какой-то момент превратиться в фантом, идущий в пустоте.

Тело человека и есть внешняя видимая часть, форма, которая напоминает театр: будь то театр Кабуки, или индийский театр, или психологический театр Станиславского.

Эксперименты в *Workcenter* в Понтедере, о которых мы будем говорить чуть позже, и были направлены на поиски «вейкюля», реального, а не виртуального средства, с помощью которого человек/актер (скажем, тело-форма) мог бы совершать переход на другой уровень существования — на уровень духовный.

Гротовский называл это восприятием, долго подыскивал нужное слово, но все-таки остановился на слове *spiritual* — *духовный*.

«Вейкюль» как средство, канал восхождения по вертикали физической и духовной жизни человека — это последнее открытие, которое Е. Гротовский сделал перед смертью.

В нем утверждается мысль, что из двух путей приближения к актерскому искусству: первый — классическое обучение: набор навыков и различных способов игры; второй — более сложный путь — учиться «*быть человеком*», — он выбирает второй.

Вот почему две лекции из девяти он посвящает «мастеру секретов» Баулю из Бенгалии и Рамане Махариши — йогу Адвайта-Веданты из Ашрама, медитировавшему на горе Аруначала.

Подытожим первый раздел лекций Е. Гротовского:

Первое — необходимо создать «биологическую линию актера» на основе *импульса*, освобождения *энергетического канала*, трансформации качества энергии от витального уровня (грубого) до уровня вибрирующего, струящегося и светящегося энергетического потока (тонкого). На основе отобранных

индивидуальных мифов, ассоциаций и действий тела-памяти совершать восхождение вверх по лестнице с неизменным *скачком* (elan) в кульминационный момент.

Этого нужно добиваться актеру в первой фазе творчества.

Второе — создать четкую структуру, партитуру, монтаж, композицию будущей акции по законам «искусственной линии», в «благородном смысле слова»: невидимое сделать видимым, проявленным.

Затем обе линии сплетаются, начинают взаимодействовать и создавать единый поток — акцию, которую актер ощущает как свою собственную лабораторию или «бытие человека», не важно, будет ли она показана или нет зрителю.

2

«Биологическая линия», введенная Е. Грозовским, позволяет ему также дистанцироваться от известного понятия «органичное поведение» актера, введенного К. С. Станиславским, не потому что Грозовский был против системы великого мастера, наоборот, он с огромным пиететом относился к реформатору русской сцены. Но потому, что у Грозовского был особый взгляд на систему Станиславского и его последнее открытие — метод физических действий.

В лекции Грозовский произносит фразу, которая вызывает бурную реакцию: «Я начал свою работу там, где Станиславский закончил (и через паузу), потому что он умер».

Со времени написания статьи «Ответ Станиславскому» в 1969 г. взгляды Е. Грозовского на «систему» и физические действия как последнее открытие Станиславского не изменились. В лекциях в Париже 1997-1998 гг. он лишь уточняет свою позицию. Е. Грозовский подробно останавливается на этапах разработки системы Станиславского и объясняет, почему в конце жизни Станиславский отказался от «эмоциональной памяти» актера в пользу физических действий, но каких физических действий? — из реальной обыденной жизни.

Поскольку эмоции не поддаются управлению волей (говорит Грозовский): они как дикое животное — мы хотим его погладить, но оно убегает от нас, то мы должны отбирать такие физические действия, которые мы совершаем в те или иные экстремальные моменты жизни. Но действия эти остаются объектом наблюдения реальной обыденной жизни актера (поскольку Станиславский сохранял верность русской реалистической школе в театре) и затем переносятся на обстоятельства роли. «Я в предлагаемых обстоятельствах персонажа» Станиславского, по Грозовскому, означало попытку полной идентификации с персонажем, что в условиях театрального искусства как «искусственного в благородном смысле слова», подчеркивал Е. Грозовский (*artificiele*), т. е. условно-искусственного, априори невозможно.

Грозовский говорит, что Станиславский перешагнул через свою старую идею «эмоциональной памяти», но, перешагнув, продолжил ее, заменив «физи-

ческими действиями»: «что бы я сделал, если бы оказался в предлагаемых обстоятельствах роли?»

И вот уже молодые актеры, — говорит дальше Гротовский, — пытаются играть стариков, наблюдают за тем, как они ходят, горбятся, хрипят. И единственным критерием правды, органичности поведения актера становится «верю или не верю» Станиславского, а в конечном счете «понятно или непонятно» это зрителю. Таким образом, актер оказывается в плену социальных клише: надо делать так и так, иначе будет неестественно.

Далее Е. Гротовский приводит очень показательный пример социального понятия «естественно — неестественно». Он говорит: «Представьте себе, что здесь, сейчас в этом зале, за этим столом я сяду в йоговскую позу „лотоса" (в зале смех); или, например, в Гималаях в своем Эрмитаже (келье для медитирования) йог поставит стул и сядет на него» (снова смех публики).

«Естественно, натурально» — это общественное понятие, означающее, что приемлемо или неприемлемо с точки зрения социума.

Однако в лекции, говоря о гении Станиславского, Гротовский замечает: «Я искал в последнем открытии Станиславского — его методе физических действий нечто, что и было гениальным... Я нашел: это *импульс*. К сожалению, Станиславский остановился на этом, потому что умер. Я же с этого начал свои поиски на пути метода физических действий. В книге Томаса Ричардса „О моей работе с Гротовским над физическими действиями" подробно описываются этапы этой работы».

Е. Гротовский снова возвращается к мысли о «биологической линии» в театре и ритуале, говоря, что в искусстве надо четко разделять две фазы творчества.

Первая — это создание биологической (непрерывной, эволюционной) линии органики актера, именно последовательный, поступательный процесс восхождения актера по энергетической лестнице от низшего уровня до тонкого, светящегося, прозрачного высшего уровня (*spirituel* — духовного).

Вторая — это искусственное построение структуры спектакля, композиции, знаков, элементов кодирования, как в Пекинской опере или театре Кабуки. Но, в искусстве Марселя Марсо, Этьена Декру или Дарио Фо.

В первой фазе поиска «биологической линии органики» важно создание процесса, идущего от первоначального импульса энергии и превращающегося в бесконечно текущий поток трансформирующейся энергии актера без скачков и разрывов (нон стакато).

В этой фазе важно, что актер не обращается ни к эмоциональной памяти, ни к «если бы», а исходит из импульсов своего тела-памяти.

Здесь Е. Гротовский оговаривается: я даже не уверен, что импульс рождается именно в теле, может быть, гораздо глубже. Несомненно, одно: до того, как человек/актер совершит какое-либо действие, под его кожей уже возникает и живет

своей жизнью импульс будущего действия, который позже может вырваться на поверхность и выразиться в том или ином жесте.

Гротовский демонстрирует фильм Майя Деры, где юноша с острова Гаити, совершая обряд инициации, в танце-прыжке на секунду зависает в воздухе, и его тело начинает светиться, т. е. становится видимым происходящий процесс трансформации разных энергетических потоков, проходящих в этот момент через его тело.

Для Гротовского «биологическая» или общечеловеческая линия органики — это канал свободы, по которому импульс свободно проходит, без дополнительных волевых усилий со стороны актера, обогащенный личными ассоциациями актера и даже еще нереализованными желаниями, т. е. совершается процесс *здесь и сейчас* (*hic et nunc*).

Как ни странно, Гротовский называет эту фазу творчества актера «пассивной», памятуя, видимо, о том, что любое насилие, давление на процесс работы тела-памяти, воспоминания малейших движений из прошлой и даже будущей жизни, как и общение с диким животным, может привести к исчезновению и импульса, и найденных в импровизации движений.

Е. Гротовский приводит пример из реальной жизни, где даже невидимая жизнь тела может быть узнана по каким-то едва различимым нюансам. Он рассказывает, как однажды, посещая исламский храм, где, как известно, женщины прячут свои лица под покрывалом, стал свидетелем того, как одна из женщин была изгнана несмотря на то, что прикрывала лицо платком. Это была американка. Гротовский делает неутешительный вывод: американка «фотографировала» взглядом все, на что она смотрела. И это было очевидно для всех.

И другой пример, подтверждающий, что «биологическая линия» поведения актера должна иметь невидимые источники, питающие ее.

Гротовский рассказывает, как на одной из репетиций «Ромео и Джульетты» в Америке в одной из известных всем сцене он предложил Ромео помочь актрисе, играющей Джульетту, следовать логике ее партитуры. Все, кто наблюдал за ними, заметили, что Джульетта была искусственной, а Ромео — живой.

В следующий раз Гротовский предложил им поменяться: теперь Джульетта помогала Ромео следовать его партитуре. Эффект был тот же. Гротовский сделал вывод: это был настоящий секрет. И дело тут не в морали: просто быть живым (органичным) — это значит войти в активность пассивно, не демонстративно.

В этом случае канал, через который проходит «биологическая линия актера», открывается и поток импульсов течет свободно, непрерывно, мягко, в противном случае — канал просто закрывается.

Добывание импульсов «биологической линии», маленьких реакций Гротовский сравнивает с ловлей рыбы: нет, нет, вдруг пуф, и поймал. Тем не менее этот процесс требует усилий по преодолению собственных возможностей, *defie*, а не выполнения простых бытовых движений.

Гротовский приводит пример, как в Америке он наблюдал студентов, делающих упражнения по Станиславскому: выйти из темной комнаты, когда дверь заперта, при этом стуча по воображаемой двери, что разрушало ощущение органичности.

Гротовский говорит о том, что на сцене предмет приобретает совсем другой смысл, чем в жизни, и приводит пример из одного французского романа. Четверо персонажей, находящихся в тюрьме, рассказывают историю своего преступления. Один боксер признается, как он узнал, что любимая ему изменила. За это он ее убил.

Каждый раз, когда она возвращалась домой, он наблюдал за тем, как она раздевается. Но в этот раз, притворившись спящим, он увидел, что платок ее грязный: он заметил это не по платку, так как было темно, а по тому, как она вынимала это «орудие страсти» из своей одежды.

Гротовский делает важный вывод в связи с этим наблюдением: на сцене отношения между актерами являются реальными, а не выдуманскими и заранее отрепетированными; часто эти отношения или обмены импульсами происходят через предмет, как в случае с платком, что и становится поводом для совершения акта. Заметим, что в последние годы Гротовский заменил слова «спектакль» и даже «перформанс» на термин «акция», то, что совершается здесь и сейчас (*hic et nunc*).

Таким образом, продолжая поиски Станиславского в направлении источников настоящих импульсов, Гротовский приходит к выводу, что они лежат в области индивидуальных мифов и традиционных ритуальных песен, а точнее, в афро-караибской культуре.

3

«Индивидуальным мифам» Гротовский посвятил целую лекцию и даже в ответах на вопросы слушателей еще не раз возвращался к этому понятию.

Как известно, Е. Гротовский в начальный театральный период своих поисков «Театра как такового» и «Театра истоков» не раз обращался к известному понятию коллективного бессознательного К. Юнга и его «архетипам». Но у Юнга было и еще одно важное понятие — индивидуум, т. е. неделимый, целостный (*in-divido*).

Именно это понятие и связанные с ним процессы, на глубинном уровне протекающие в каждом человеке, стали основой так называемых индивидуальных мифов Е. Гротовского.

Примером работы на основе индивидуальных мифов для Е. Гротовского был последний спектакль Театра-Лаборатории в Польше «Апокалипсис кум фигурис» (1969-1973, последняя редакция 1981 г.).

Известно, что этот спектакль подробно описан в театроведческой литературе Константином Пузыной, Раймондой Тёмкиной и другими, но в лекциях в Париже

1998 г., за год до своей смерти, Е. Гротовский впервые сам подробно рассказывает о тех открытиях, которые он совершал в процессе работы над этим спектаклем.

В лекциях в Париже Гротовский говорит о том, что начиная с 1970 г. все спектакли Театра-Лаборатории строились на драматургических текстах. Так было и с очередным выбранным текстом. Театр-Лаборатория взял в работу пьесу Словацкого «Самюэль Сборовский», автора, по словам самого Гротовского, олицетворявшего польского Достоевского. Они быстро провели репетиции, потому что технически группа актеров была подготовлена, но это не было по-настоящему живо. У Гротовского возникло ощущение, что он кого-то обманывает. Ему хотелось найти хотя бы одно зерно живого, настоящего, совершить открытие. Хотя декорации и костюмы уже были готовы, Гротовский предложил начать все сначала. Актеру Андеку Яхолковскому, исполнявшему роль самого автора, он предложил произносить текст как поп в русской церкви. И вдруг появилось что-то новое живое. Но на этом все открытия закончились, и актеры разъехались на отдых.

По возвращении Е. Гротовский предложил выбросить все декорации и даже текст, оставив пустое пространство.

Итак, какие же индивидуальные мифы самого Е. Гротовского вошли в работу над спектаклем «Апокалипсис кум фигурис» как импульсы «биологической линии» актеров, исполнителей?

Первый — это увиденный им 40 лет назад фильм о священном ритуале, проводимом в католическом храме в память о святом Кальвине. В лекции в Париже Гротовский демонстрирует этот 15-минутный фильм, но мы такой возможности не имеем. Е. Гротовский рассказывает о том потрясении, которое он получил уже через 40 лет после первого просмотра, но оно не было связано с религиозным фанатизмом. Потрясение было вызвано некоторыми деталями, которые не входили в сам ритуал. Например, спящие на земле простые люди, пришедшие из других деревень, женщины, и не только старые, поднимающиеся по ступенькам на коленях и обнимающие ноги распятого Христа, статуи, которая по размерам точно совпадала с телом реального человека. В женщинах, понесших какую-либо утрату своей жизни, это вызывало бурю эмоций, как будто они обнимали своего умершего родственника. Позже то же самое будут делать на репетиции спектакля Рена Мирецка и Мая Комаровска.

Гротовского поразило то, что эти женщины были активны в своем поведении, но они не смешивали свои действия с теми, которые исполнялись на протяжении веков как церковный ритуал. Как будто в одном акте пересекались жизнь современного человека и миф польской церкви (*tribale* — племенной, родовой).

Второй индивидуальный миф Гротовского, вошедший как тема в его спектакль «Апокалипсис...», было детское воспоминание о первом чтении **Библии**. В школе он попросил пастора их церкви объяснить смысл текста, так как в Польше в то время нельзя было читать **Евангелие** вне учебного заведения. Старый пастор ему отказал, и Гротовский расстроенный шел домой. Ему на-

встречу попался молодой служитель церкви, который, узнав в чем дело, сунул в карман Ежи книгу и попросил его сохранить все в тайне. Ежи прибежал домой, залез на чердак свинарника и при лучах света, пробивавшегося через щели сарая, стал читать Евангелие. «Впечатление было такое, что все герои книги были моими друзьями, была связь Ты — это Я, что-то происходящее между людьми — это стало моим индивидуальным мифом», — заключает Ежи Гротовский.

Миф о женщинах, обнимающих статую Христа, и миф о Евангелии, где Христос — это «Ты» — «Я», стали приобретать реальные очертания. В пустом зале маленькие люди, кое-кто из них пьяный, ищут кого-то для своих развлечений. И находят нищего, дурачка, юродивого (Гротовский на лекции подробно объясняет это русское название, известное нам еще с исторических времен и по «Борису Годунову» А. С. Пушкина).

Люди находят этого дурачка, играют с ним, и вдруг на одной из репетиций Яхолковский, указывая на Цинкутиса, игравшего Иуду, сказал: «Ты — Христос». Цинкутис начал импровизировать, но в какой-то момент Яхолковский его остановил словами: «Я ошибся», — и, показав на Чесляка, игравшего юродивого (Чемного или Темного в переводе с польского языка), сказал: «Ты — Христос, родился в Назарете». И все вдруг стало наполняться реальным, жизненным смыслом. Так стали рождаться эскизы совсем другого спектакля, не Словацкого «Самюэль Сборовский». Гротовский предложил тему для импровизаций — истории евангелистов — «Второе пришествие Христа из Апокалипсиса».

Но затем репетиции снова зашли в тупик, потому что Гротовский снова уловил в них обман. Он приостановил работу и встречался отдельно с каждым актером, чего никогда не делал раньше. Он работал со Сташеком Щерским, игравшим Святого Иоанна, в простой жизни — пьяницу, у которого была некая связь с юродивым, вагабоном Чесляком. Он попросил его найти смешной текст, например, об истории проститутки, которая предавалась любви, но однажды была изгнана всеми. Текст был обращен к вагабону — Темному (Чесляку), который позже становился Христом. Так был найден текст Симоны Вейля.

Актрисе Элизабет Альбахака, игравшей девушку (Марию Магдалену), он предложил текст из «Песни песней», а Ришарду Чесляку — очень современный текст из Элиота, но произносимый как тексты из Библии. Андек Яхолковский, игравший роль Симона Петра, по предложению Гротовского, как поп русской церкви, работал над текстом из «Великого инквизитора» Достоевского, начиная с известной фразы «Двадцать веков уже минуло тому, как Он дал обетование прийти во царствии своем...» и заканчивая тоже известным «Зачем же ты пришел нам мешать?».

Следующий индивидуальный миф касался истории жизни йога Раманы Махариши и книги Поля Брайтона, в которой описываются его встречи с просветленным гуру в Индии.

Гротовский рассказывает, что во время войны, когда ему было 10 лет, его мать разыскала книгу Поля Брайтона «Сакральная Индия» и дала прочитать Ежи. Он

настолько был восхищен написанным, что непременно хотел посетить гуру Раману на горе Аруначала. По прошествии 50 лет Гротовский признается, что тогда, в свои 10 лет, он был слабым и болезненным мальчиком. Прочитав книгу, он заболел у него поднялась высокая температура, он впервые почувствовал потребность обретения собственного «Я», которое сейчас бы можно было охарактеризовать как психоаналитический феномен. В истории и технике йога Раманы Гротовский открыл для себя важнейшее понятие — «кто я?», я — «чей-то сын».

Он был восхищен двумя открытиями в поведении Раманы: первое — это способность быть в неподвижном состоянии (*органическая неподвижность*, как назвал ее Гротовский) и притягивать внимание других людей, не прилагая к этому никаких видимых усилий. В лекции Е. Гротовский ссылается на книгу Поля Брайтона, который и описал этот феномен Раманы — иррадиирование, излучение света. Второе открытие касается философии Раманы: он все время задавал себе вопрос: «Кто я?» — и, пытаясь ответить на него, совершал путешествие (*voyage*) назад в прошлое (*voyage en arriere*). Гротовский приводит знаменитый пример, который Рамана использовал в разговоре с Полем Брайтоном:

Он говорил о корове или машине, которая попала в туннель, и чем дальше идет по нему, тем темнее становится путь. Рамана предлагает и корове, и машине вернуться назад и увидеть, наконец, свет. Вот почему сам Е. Гротовский в своей песенной практике в Понтедере использовал древние тексты Египта, Греции, Месопотамии, а позднее африканские и гаитянские древние песни ритуалов вуду племени йоруба в Эфиопии, танцы янвалу на Гаити — как возврат к истокам человеческого бытия.

В песенно-танцевальной традиции гаитянцев Гротовский нашел для себя глубинный «биологический процесс ритуала», сочетающий в себе, с одной стороны, точный шаг, волнообразное движение позвоночника, особый ритм, скачок-полет в один из критических моментов, превращение тела в светящийся организм.

А с другой стороны — вибрационное пение, которое заставляет вибрировать не только исполнителя/перформера, но и всех участников.

Е. Гротовский не отрицает сакральный характер, заложенный в других традиционных песнях и даже в католических хоралах, особенно в православном песнопении, но его интересовало такое изначальное качество энергии, заложенное в песне, которое бы сразу же возбуждало тело, заставляло его вибрировать независимо от уровня подготовленности участников, от их практики и вероисповедания. Кстати, заметим, что первые лекции Е. Гротовского в Коллеж де Франс были посвящены ритуалам инициации на Гаити. Гротовский демонстрировал фильм Майи Деры — танцовщицы русского происхождения, которая так увлеклась ритуальными танцами и пением на Гаити, что бросила артистическую карьеру и поселилась на этом острове.

Но было и еще одно открытие благодаря гуру Рамане.

Это «прагматизм внутренней техники». Все, что делал Рамана для прохождения через каналы различных энергетических уровней, чтобы попасть в самые высшие тонкие уровни энергии, он делал сознательно, прагматично. Он манипулировал внутренним процессом. Вот почему этот индивидуальный миф также был введен в работу над «Апокалипсисом кум фигурисом», хотя, может быть, и бессознательно, как замечает Гротовский спустя 40 лет.

Итак, собрав постепенно в единую структуру все тексты, актеры сыграли спектакль, длившийся 24 часа. Но надо было начать делать монтаж, и тут снова возникло это чувство обмана. Гротовский ушел, заперся у себя дома и был в отчаянии. Потому что он почувствовал во время своего просмотра игры актеров, что есть лишнее напряжение, нажим, фальшь. Однако через некоторое время он должен был вернуться, потому что им нужно было показать в любом виде спектакль для высокого чиновника. По идеологическим соображениям они заменили библейские имена на номера: 1, 2, 3, 4. Актеры произносили невнятно текст и показывали что-то абсурдное, чтобы пришедшие люди ничего не поняли. Судьба спектакля и Театра-Лаборатории оказалась в руках чиновников от культуры. Но Гротовский и актеры избежали расправы, так как на месяц уехали в отпуск. А когда вернулись, то понимание того, что делали до этого, было более прочным и глубоким. В итоге спектакль шел 40 минут, он складывался из родового ритуала (*tribale*), индивидуальных мифов — актеров и самого Гротовского — из воспоминаний детства, ассоциаций — это было больше и сильнее, чем анализ текста. Это были не идеи, не доктрины, а своеобразный вход в *бытие человека, в новый язык*. Каждый актер произносил текст так, как если бы «не он говорил, а они еще кто-то». Текст становился детонатором действия. До этого актеры Гротовского играли спектакли для молодых людей своего времени, для страны. «И вот теперь они впервые играли для себя, это оказалось очень трудным испытанием», — заключил лекцию Гротовский.

4

И последний аспект, который я бы хотела озвучить сегодня.

Мастер Бауль, — как называет его Гротовский, — это реальный человек и даже группа людей, живущих в Бенгалии, имеющих семьи, но которые совершают постоянные путешествия и выступают со старинными песнями и танцами «Танцы дурака».

Бауля еще называют «ударенный ветром». Внешняя сторона его жизни — это асоциальные поступки, скандалы, дурацкие выходки и насмешки. Гротовский его сравнивает с вагобоном или русским юродивым, или с «Идиотом» Достоевского. Бауль преодолевает не только социальные установки, но и религиозные, не следуя заповедям ни индуизма, ни ислама, ни суфиев. Он вне касты, вне религии, вне социальной иерархии.

Но то, что действительно привлекло внимание Е. Гротовского в «человеческом бытии» Бауля, — это реальная, очень точная, не отступающая ни на шаг от традиции техника перехода от низших витальных (жизненных) энергетических уровней до самых высоких (тонких) энергий. Эта техника позволяет ему сознательно трансформировать энергию, становясь в буквальном смысле слова индуктором, который может иррадиировать энергию, трансмиссировать ее людям. Эта тайная, мистическая сторона искусства Бауля, связанная с преодолением своих собственных возможностей, выходом из собственной клетки-тела и последующим полетом «свободной птицы», дала Е. Гротовскому уверенность, что и искусство актера должно иметь такую технику-вейкюль, которая бы позволяла ему двигаться вверх по лестнице от витальной энергии тела к тончайшим светящимся (иррадиирующим), бесконечно текущим потокам энергии, которые совершают путешествие снизу вверх и сверху вниз.

Гротовский в лекции настаивает на том, что это совершенно иной вид энергии, отличный от той, которая нами понимается скорее как энергичность, темперамент. Это энергия, исходящая из низа живота, или из «зоба» — Гротовский приводит убедительный пример: вы едете в машине; внезапно на дорогу выбегает ребенок, вы резко тормозите машину, — и именно в этот момент в центре живота вы ощущаете что-то, вроде очень сильного удара — так! Этот центр Бауль называет «хара», именно из него выходят так называемые ветра, потоки различного качества энергии, которые начинают циркулировать в теле и менять не только физическую структуру человека, но и психическую, и ментальную. Возвращаясь к искусству Бауля, «человека ветров», Е. Гротовский отмечает, что в технике движений Бауля очень важен позвоночник, но Бауль использует его не для того, чтобы качать энергию снизу вверх (*pomper*), а чтобы позволить энергии беспрепятственно совершать это путешествие (*voyage*) по каналу снизу вверх и сверху вниз, сознательно или бессознательно.

Гротовского восхищало то, что его знакомый Бауль говорил о мистических вещах с юмором или вдруг начинал петь песню о боге, как будто совершал плач, но при этом не был сентиментальным. И все это он совершал здесь и сейчас (*hic et nunc*), технически точно и безукоризненно, думая об освобожденной из клетки птице, реющей на свободе. Этот факт присутствия и искал Е. Гротовский в своих экспериментах последних лет в *Workcenter* в Понтедере, используя древние ритуальные афро-караибские песни и танцы, о которых он говорил на лекциях в Коллеж де Франс.

Итак, можно суммировать высказывания Е. Гротовского относительно понятия Бауль — «вейкюль» — это человек с открытым свободным энергетическим каналом, по которому устремляется трансформирующаяся энергия, которая, как по «лестнице Иакова», поднимается из глубин тела и спускается снова вниз. Этот канал служит техническим средством прохождения импульса от уровня витальности (низшего) до уровня иррадиации (высшего).

Причем Е. Гротовский отмечает, что «картография (топография) энергий» различных культур, религиозных направлений, национальных и этнических общин может иметь различную структуру (или «источники», как называет их Е. Гротовский), выраженную графически.

Так, вертикаль символизирует «лестницу Иакова» из христианско-католического религиозного культа и так называемого Гештальта. Причем Е. Гротовский отмечает, что восхождение-нисхождение можно начинать как снизу, так и сверху.

А в традиции дзэна энергия «хары» концентрируется вокруг центра живота и раскручивается (скручивается) по окружности. Причем в зависимости от положения тела (сидя или стоя) «хара»-центр перемещается. Гротовский приводит пример: когда ты сидишь, «хара» находится внизу, а когда встаешь, она продвигается наверх.

В индуистской религиозно-культовой практике «топография энергии» связана с вертикальной спиралью, т. е. источники энергии располагаются в нескольких центрах, так называемых чакрах. Наиболее распространенной практикой овладения потоками энергии по спирали обладает тантра-йога.

Далее Гротовский говорит о том, что «мы в нашей работе базируемся на нижнем центре и поднимаемся вверх, но затем, совершив некий скачок-схватывание (сарте) и сохраняя все лучшее, что было приобретено при подъеме, мы спускаемся вниз».

Главное для Гротовского — не впасть в догматизм. Ибо есть чистая форма практики: «Что важно для тебя лично? Не мимировать себя (имитировать), а продолжать двигаться по этой лестнице. Живой (биологический) импульс базируется на „преструктуре“, и мы должны найти реальную связь между своей натурой и „преструктурой“, чем-то объективным, не зависящим ни от времени, ни от места... Узнавать и осваивать непознанное — значит, в хорошем смысле, „насиловать“ свою природу». Речь идет о трансформации энергии от низших уровней к более тонким. И даже не столько об энергии, сколько о «качестве энергии»...

Далее Гротовский уточняет в связи с последними опытами работы над песнями:

«Не качество энергии, которое меняется, а качество источника, которое есть Свет (вертикаль, течение), который не может остановиться. Он спускается в сенсорный и далее в витальный центры, и не ясно, энергия ли это?»

Гротовский признает, что в жизни человека есть два вектора, исходящих от этого источника не столько объективных, сколько функциональных:

— *горизонталь* — связь с миром, с партнером, ибо мы не знаем заранее, что он сделает в следующую минуту, даже если все действия структурированы (точно обозначены); если нет горизонтали, то человек замыкается в себе, он оказывается закрытым для восприятия пространства, предметов, других людей;

— *вертикаль* — то, что восхищает человека, возбуждает в нем тотальность проявления, но не в смысле стремления к славе, а в смысле «некоего потенциала», скрытого в глубинах человеческого присутствия, который выталкивает его на периферию, вверх. Горизонталь и вертикаль неразрывны.

Другими словами, и то и другое делают человека «биологически целостной» индивидуальностью, сохраняющей и корни традиций, и пространственно-временные критерии современности.

Именно это и искал Е. Гротовский в своих последних опытах с афро-караибскими песнями. «Мы работаем не в одной традиции. Мы ищем живой импульс в нескольких традиционных песнях...

Например, в ортодоксальном пении много хорошего и необычного, но это другая манера пения, другой источник.

„Мантры“, например, очень разработаны, но тоже не дают этой связи с „биологической линией“ человека.

И вот в какой-то момент я обнаружил в афро-караибском пении особые вибрации. Эти песни несут не только что-то мистериальное, но и постоянно развивающееся... Здесь важна не реконструкция ритуала (Гаити), а что-то (может быть техника?), что могло бы быть использовано европейскими актерами. Пение — это возможность вернуться (обнаружить заново) канал не „статичный“, а „револютивный“ (*revolutif* — вращающийся, свернувшийся, завернутый назад).

Чтобы энергия (свет) свободно продвигались по этому каналу, необходимо снять индивидуальные „блоки“ человека. Я должен помочь ему это сделать, это физически ощутимо (*palpable*). И пение помогает этому. Конечно, есть и другие техники для этого, искусственно разработанные и эффективные, но они не обнаруживают уровень „биологической линии“, глубинные источники человеческого бытия, которые, впрочем, должны быть согласованы с индивидуальностью каждого человека (актера), с его собственной вертикалью: движением вверх — вниз».

Наконец, в лекциях в Париже Е. Гротовский уделил большое внимание ответам на вопросы. Иногда это были блиц-ответы, как, например, на вопрос одного из слушателей: «Я не видел вашего спектакля „Акрополис“, был ли там юмор?» — Гротовский ответил через паузу: «Нет», — а после продолжительного смеха: «Следующий вопрос». Но чаще это были развернутые вопросы об актерском тренинге, об афро-караибском пении и танцах в *Workcenter* в Понтедере, об энергии и импульсе, об актерской этике, об «искусственной линии» или линии кодирования, как в Пекинской опере, театрах Кабуки и Но, в искусстве пантомимы Марселя Марсо, Эжена Декру или Дарио Фо. Вопросы, казалось бы, незначительные, но важные по сути: о боли, которую испытывает актер при подготовке и во время исполнения спектакля, о боли зрителя, переживающего боль актера; почему трудно быть одновременно и актером, и режиссером во время работы над спектаклем и пр.

«Итак, — заключает, а точнее, обрывает свой цикл лекций Е. Гротовский, так как 14 февраля 1999 г. умирает, — в театре, поскольку там рассказывается история, мы оказываемся перед текучестью (колебанием, мерцанием, флюктуацией) чего-то, другими словами, история сама по себе выпрашивает у нас согласия подниматься по ступенькам вверх и спускаться вниз. Иногда это происходит просто и ordinarily, но вдруг температура меняется и трансформируется в совершенно другое качество натуры». Точно так же происходит с актером.

Большую часть времени актер остается неловким человеком (не у дел).

Очень редко, будучи совсем юным, актер осваивает достаточное количество предметов, чтобы подготовить свое тело к работе. Наоборот, я встречал многих актеров, маленьких и больших, умеющих хорошо двигать руками, но совсем беспомощных при передвижении своих ног...

Есть и другие примеры, когда наивный актер изо дня в день работает над своим телом, мало ест, читает духовные книги и думает, что таким образом достигнет совершенства. Оба случая трагичны. В последнем случае актер, несомненно, достигает чего-то, но когда речь заходит о том, чтобы он мог рассказать историю (storytelling), то он оказывается неспособным воспламениться тем огнем, который транслирует талантливый, но неловкий актер.

Итак, это не лучшие ситуации. Мы думаем о таком постоянно обновляющемся тренинге актера, который бы давал надежду достигнуть точки (пункта отправления), с которой бы мог начаться путь достижения чего-то, обладающего более высоким качеством. Театральный контекст позволит ему стать отражением жизни, более объемной, чем его собственная, но для этого ему необходимо преодоление своих индивидуальных барьеров, выйти за рамки невозможного (*lancer un deli* — бросить вызов)... Помните знаменитую фразу Б. Брехта: «Да, основа театра заключена в ритуале; но театр начинается там, где ритуала уже нет»³⁰³.

«Есть другой источник искусства актера или источники, не биологические, не энергетические, а более тонкие, — заключает одну из своих лекций в Коллеж де Франс Е. Гротовский. — Я бы назвал их... (длинная пауза) чем-то близким к счастью. Еще греки подчеркивали это вечное стремление человека — быть счастливым. Нет, это не то, что доставляет наслаждение».

Элиот говорил: «Мы потеряли счастье в наслаждении».

И все-таки, может быть, именно песню о счастье мы слышим сегодня за глухими стенами Центра Гротовского в Понтедере, которые поет его ученик Томас Ричарде.

³⁰³ **Brook P.** Avec Grotowski. P. 111-137.

Приложение 2

Томас Ричардс. «Работа с Гротовским над физическими действиями»³⁰⁴

«Вступление» к книге Томаса Ричардса написано Е. Гротовским, что придает ей несомненный авторитет и значимость. Во «Вступлении» Е. Гротовский пишет: «Томас Ричарде родился в Нью-Йорке в 1962 году. До того, как он начал работать со мной, он учился в Йельском университете на факультете музыки. В 1985 году он стал участником performance team в рамках Программы поиска, которой я руководил, в институте Ирвина в Калифорнии. Через год я предложил ему стать моим ассистентом, и мы переехали в Италию, где в 1986 году мной был организован Центр Ежи Гротовского в рамках Экспериментального и поискового Театрального центра в Понтедере. Томас Ричардс возглавил две секции в Workcenter и одновременно завершил свое музыкальное образование, получив в 1992 году диплом руководителя музыки и спектакля Болонского университета.

Способ работы моей с Томасом Ричардсом носил характер „передачи из рук в руки" (transmission); я делился с ним всем тем, чего достиг в своей жизни: *внутренним аспектом* работы. Я использую термин «трансмиссия» в традиционном его понимании — передача знаний на протяжении всего периода обучения, проходя через этапы усилий и искушений, получение практически точных знаний рядом с другим человеком — *учителем*. Так я работал с Томасом Ричардсом в течение 8 лет. В течение этого периода он был исполнителем (l'actuant — тот, кто делает, реагирует своим поведением), а я направлял его извне. Все это время (посвященное искусству „как веикюль", „проводника", „подъемника") у нас были с ним отношения „трансмиссии", вот почему я чувствую его человеком, способным точно описать нашу работу. Книга Томаса Ричардса неизмеримо ценна для молодых актеров, решивших посвятить свою жизнь борьбе за искусство, поскольку в ней говорится о некоторых совершенно необходимых элементах профессии, освоение которых позволит в дальнейшем преодолеть рамки дилетантизма...»

(Е. Гротовский, февраль 1993 года)

³⁰⁴ **Richards Th.** Travailler avec Grotowski sur les action physiques. Paris: Actes SUD; Academie experimentale des Theatre, 1995. Пер. отдельных глав с фр. М. Б. Александровской.

В книге Томаса Ричардса несколько глав: «Станиславский и Гротовский: связь», «Ричард Чесляк в Йеле», «Стаж в рамках программы „Объективная драма"», «В Нью-Йорке», «Речь Гротовского в Гюнтер-колледже», «Работа в Боти-наччо: борьба с дилетантизмом», «Начальные этапы», «Гротовский перед лицом Станиславского: импульсы», «„Реалистические" действия в обыденной жизни» и в качестве заключения — «Выводы по поводу „Реалистических" действий».

Ввиду ограниченности объема данного исследования мы предлагаем читателю наиболее важные, на наш взгляд, последние две главы.

Гротовский: новый «ответ» Станиславскому — импульсы³⁰⁵

Теперь я хотел бы посмотреть на разницу между «методом физических действий» Станиславского и работой над физическими действиями Гротовского.

Гротовский не просто использовал технику, созданную Станиславским, ситуация гораздо сложнее. Гротовский подхватил работу в том месте, где Станиславский ее остановил, потому что умер. Однажды, говоря о своей работе над физическими действиями, Гротовский мне сказал: «Это на самом деле не „метод физических действий" Станиславского, а то, что следует за ним». Это — скорее всего продолжение.

В своей работе Гротовский заново дал определение «органики». Для Станиславского термин «органика» означает естественные законы в «обычной» жизни, которые, при помощи определенных средств и структурной композиции, появляются на сцене и становятся искусством. В то время как для Гротовского «органика» возвращает к тому, что потенциально заложено в потоке импульсов, некие биологические *импульсы*, которые исходят «изнутри» и направлены на соединение с точными физическими действиями человека.

Впрочем, вопрос импульса также неоднозначен для Станиславского и Гротовского. Так, в своей книге «Работа актера над ролью» в главе, посвященной «Ревизору» Гоголя, Станиславский пишет следующее об импульсе:

«Я повторил все физические действия, записанные ранее, и, чтобы избежать стереотипов (так как они были мне даны в какой-то момент и еще не стали для меня естественными и продуктивными), прошел все задачи одну за другой, но без физических действий. В этот момент я не пытался ни стимулировать, ни усилить внутренний импульс действия. Поскольку в естественном и продуктивном действии этот последний возникает сам по себе, природа сама отвечает за это.

³⁰⁵ Перевод дается с сокращениями. С. 153-161. Ссылки на источник принадлежат Т. Ричардсу.

Аркадий Николаевич пытается совсем не двигаться, но общаться с нами глазами и мимикой»³⁰⁶.

Томас Ричарде комментирует: «Здесь Станиславский дает понять, что работа над импульсами связана с «мимикой и взглядом»: *периферией* тела.

В то время, как Гротовский говорил об импульсе следующее:

«До того, как совершится маленькое физическое действие, уже есть импульс. Местонахождение его трудно обнаружить, поскольку импульс — это реакция, начинающаяся „под кожей“, становится видимой только тогда, когда совершается небольшое физическое действие. Импульс — настолько сложное явление, что даже нельзя с точностью сказать, что оно принадлежит только телесной субстанции»³⁰⁷.

На конференции в Льеже (1986) так отвечал на вопрос об импульсе:

«Что такое импульс? Это импульс, подталкивающий вас изнутри. Импульсы всегда предшествуют физическим действиям. Импульсы не видимы извне, но уже родились в недрах тела. Именно это и есть импульс. Зная это, в работе над ролью вы можете сами подготовить физические действия. Например, когда вы едете в автобусе или находитесь в своей гримерной комнате перед выходом на сцену. На съемках фильма вы проводите много времени в ожидании; актер все время ждет. Но вы бы могли использовать это время. Незаметно для других вы можете тренироваться с физическими действиями и пробовать создавать композиции из физических действий, оставаясь *на уровне импульсов*. Это значит, что физические действия еще не появляются, но они уже внутри тела, потому что они *на пороге импульса*.

Например, по роли я нахожусь в парке на скамейке, рядом со мной сидит незнакомый человек, я смотрю на него. Теперь представьте, что я работаю над этим фрагментом, один с воображаемым партнером. Внешне я не вижу воображаемого мной человека, я совершаю лишь первый шаг: рождаю импульс взгляда. Точно так же я совершаю следующий шаг — импульс к наклону и прикосновению к человеку (Гротовский делает так, что это невозможно уловить), но я не даю возможность проявиться ему как действию, оставляю только начало...

Видите, я почти не двигаюсь, потому что это *только „пульс касания“*. Без выхода вовне. Теперь я иду, иду. ..ноя остаюсь сидеть на стуле. Так можно тренироваться на физических действиях. Вы сможете еще больше „укоренить (implanter) физические действия“ в вашу природу, если будете больше работать над импульсами точнее, чем над самими действиями. Можно сказать, что физическое действие почти родилось, но оно еще сдерживается нами, и, таким образом, мы осуществляем „постановку“ точной реакции (точно так же как „ставят голос“). До того как совершится физическое действие, возникает импульс, выталкиваемый изнутри тела — и мы можем с этим работать: мы можем даже находиться среди

³⁰⁶ **Gortchakov N.** Stanislavsky Directs. New York: Limelight, 1985.

³⁰⁷ **Grotowski J.** C'était une sorte de volcan. P. 99.

зрителей, но при этом незаметно для всех готовится. На самом деле физическое действие без первоначального импульса есть не что иное, как жест. Но когда мы работаем с импульсом, действие оказывается выращенным из нашего тела»³⁰⁸.

Для Гротовского импульс — нечто, подталкиваемое «изнутри» тела и продолжающееся на периферии; нечто очень тонкое, рожденное в «недрах тела», и не только тела...

По этому поводу Гротовский говорил мне, что импульсы — это *морфемы игры*. Когда я прервал его, чтобы узнать про морфемы, он мне сказал: «Посмотри в словаре». И продолжал объяснять, что морфемы — это частицы чего-то, элементарные частицы. Как если бы они были базовыми измерителями чего-то. А мериллом игры являются импульсы, продолженные в физических действиях.

В конце своей жизни Станиславский был уже уверен в вопросе об импульсах. Он говорил о возможности актера «стимулировать и усиливать внутренние импульсы действия», но он связывал их с периферией тела («глаза и мимика»), то есть с тем, что для Гротовского является обратным. Для него актер ищет важнейший жизненный поток; импульсы глубоко укоренены «внутри» тела, и только потом выходят за пределы тела. Такое продолжение работы с импульсом логично, если мы отдаем себе отчет, что Гротовский ищет органические импульсы в теле «без блоков», которые направлены на полноту (насыщенность) *сверхобыденного* существования.

Однажды Гротовский мне сказал, что у него есть индикатор того, что Станиславский считал работу над импульсом полем будущих инвестиций актера. Во время своей учебы в Москве молодой режиссер Гротовский услышал об одном упражнении Станиславского, в котором уже старый Станиславский трансформировался в тигра только с помощью импульса. Он почти не двигался, но в нем жили импульсы тигра: выслеживать добычу, готовиться к прыжку, атаковать и т. д. Почти без движений, только при помощи импульсов Станиславский трансформировался в тигра. Но, говорил Гротовский, — поскольку Станиславский умер, у него не было времени работать в этом направлении, над импульсами.

По Гротовскому, импульсы тесно связаны с неким напряжением. Импульс и возникает в результате напряжения. Когда мы намереваемся (напрягаемся) что-то сделать, внутри возникает очень точный импульс, направленный вовне. Гротовский говорил об этом на конференции в Льеже в 1986 году:

Напряжение — это намерение (en/tension — intention, *фр.*, игра слов). Подлинное намерение невозможно без полной мобилизации работы мускулов. Оно является составной частью намерения. Намерение (хотение) уже существует на уровне мускулатуры тела, и оно связано с причиной, находящейся вне тела.

³⁰⁸ Conference de Liege, Cirque Divers, 2 Janvier 1986, texte non publie, transcription d'un enregistrement en francais, consulte aupres de Grotowski.

В конце XIX века великий польский психолог Ошорович, который занимался «паранормальными феноменами», проводил эксперименты по установлению «силы телекинеза», другими словами, феномена, создающего впечатление, что предмет движется сам по себе. Ошорович доказал, что может это делать без всякого воздействия на предмет. Единственное, что возникает — это напряжение в теле. Приведем пример: офицер муштрует своих солдат в течение долгого периода времени, прямо как дрессировщик. В итоге он просит их встать вокруг стола и положить пальцы на край стола. Затем он дает команду *столу* «Стол, танцуй!»

И стол танцует. Что же происходит? Возникает напряжение у солдат, как будто они «*желают видеть*» танец стола, они создают мускульное напряжение в теле, и их пальцы начинают двигать стол надлежащим образом. Это очень важный пример; в нем заключен один только аспект — намерение (желание). Обычно, когда актер думает о своем желании (намерении), то он уверен, что нужно себя «эмоционально накачать». Но это не так. Намерения тесно связаны с «памятью тела», с ассоциациями, с желаниями, с контактом между людьми, а также с мускульным напряжением (Ежи Гротовский, Конференция в Льеже, там же).

У читающего эти строки может возникнуть неверное понимание: кто-то может подумать, что импульсы существуют только на уровне мышечных напряжений; актер выходит на сцену и начинает демонстрировать псевдонапряжение, т. е. исключительно зажимы мускулов. Чтобы избежать этой ошибки, процитирую вам другое высказывание Гротовского, говорившего о напряжении и расслаблении мускулатуры:

«Неправда, что актер должен быть полностью расслаблен. Многие актеры делают бесконечное число упражнений на „расслабление“. Но как только они выходят на сцену, возникает два фатальных результата. Первый — они внезапно становятся зажатыми. Перед тем как начать, они пытаются расслабиться, но как только они сталкиваются с трудностями, они зажимаются. Второй — они становятся на сцене как тряпки, астениками и психоастениками. Жизненный процесс — это чередование напряжения и расслабления. Значит, речь идет не только о напряжении и расслаблении, а о том, чтобы найти эту реку, поток, в котором *необходимое было бы напряжено, а то, в чем нет необходимости, было бы расслаблено.*

Возьмем упражнение Станиславского: он просит актера сесть удобно на стул и расслабить те мышцы, которые не участвуют в удержании тела в такой позиции. Иначе говоря, задействованные мышцы должны быть напряжены, а не участвующие в действии — свободны. Это на самом деле очень важно. Если применить термин „скачок“, то при лишних зажимах теряется огромное количество энергии „скачка“. Актер, знающий, каким образом сократить лишнее напряжение, может продолжать усиливать свои действия, не истощая своих сил. Он использует напряжение только тех мускулов, которые необходимы. Как старый

мастер, который продолжает свою работу, не останавливаясь. Он все время что-то делает, но медленно. Представьте, что ваша работа напоминает канат: вы не совершаете движения *стаккато* (прерывно), а позволяете „канату ваших усилий“ постепенно двигаться и выходить наружу, медленно и все время; начало любого усилия „съедает“ гораздо больше энергии, чем продолжение этих усилий. То же самое можно сказать о расслабленности мышц, не занятых в действии.

Станиславский говорит также, что актер в результате внезапного страха может иметь зажим в какой-то точке тела, в которой сосредотачивается ненужное напряжение. Например, некоторые актеры напрягают без надобности мышцы лба, другие — плечи, третьи — шею, четвертые — низ позвоночника, пятые — ноги. Если вы можете расслабить точки искусственного напряжения с самого начала, возможно, что и другие мышцы, в которых нет необходимости, расслабятся. Например, если у вас (в состоянии страха) напряглись в самом начале мышцы лба и вы их расслабили, то напряжение, протекающее по всему телу, в какой-то момент исчезнет. Это касается аспекта расслабления. Теперь обратимся к аспекту напряжения. Вот оно! (Гротовский демонстрирует пример публике). Посмотрите — я сознательно напрягаю мышцы руки и кисти. Этого нельзя сделать с помощью расслабления. Показателем его является динамическое напряжение, но оно начинается в недрах тела, а причина его лежит вовне»³⁰⁹.

Другое отличие работы Станиславского и Гротовского заключается в подходе к определению «персонажа». В работе Станиславского «персонаж» возникает как нечто новое, рожденное из сплава персонажа, написанного автором, и самого актера. Актер начинает с «я есмь» и идет в направлении обстоятельств, предложенных автором в отношении персонажа, приходя в результате к состоянию «квазиидентификации» с персонажем, то есть к чему-то новому. Топорков в книге «Станиславский на репетиции» говорил: «Создание живого персонажа, действительно живого — вот цель искусства. Актер, который хотя бы однажды добился идентификации (слияния) с персонажем, которого он создал на сцене, уверен, что он выполнил нечто огромное и получил от этого огромную радость» .

В спектаклях Гротовского, напротив, «персонаж» выполняет свою функцию только вначале, чтобы защитить актера. Актер не идентифицируется с «персонажем». Это отчетливо видно в случае со «Стойким принцем» Ришарда Чесляка. «Персонаж» конструировался в результате монтажа и возникал преимущественно в сознании зрителя; за ним, как за ширмой, актер скрывал свою интимную

³⁰⁹ Conference de Liege, Cirque Divers, 2 Janvier 1986, texte non publie, transcription dun enregistrement en francais, consulte aupres de Grotowski.

^{3,0} **Топорков В. О.** Станиславский на репетиции. М., 2002. С. 202.

жизнь, «персонаж» защищал его. Такая особенность «ширмы персонажа» позволяет завладеть мыслями зрителя настолько, что зритель может воспринимать процесс, тщательно скрываемый актером, как собственное существование, в той мере, насколько он способен к этому.

Гротовский говорил мне, что фундаментальным различием между «методом физических действий» Станиславского и его работой был все-таки вопрос отношения к импульсам. Почему в работе Гротовского импульс настолько важен, а в работе Станиславского он не имел решающего значения? Потому что Станиславский работал над физическими действиями в контексте нормальных бытовых отношений людей, находящихся в «реалистических» обстоятельствах обыденной жизни, в социальных условиях. Гротовский же искал физические действия в наиболее ответственные моменты жизни человека, а не в обыденных ситуациях социальной жизни. В потоке сверхобыденной жизни импульс имеет огромное значение. Гротовский утверждает, что именно в этом заключается разница его работы и «метода физических действий» Станиславского.

«...Чтоб не мешать природе в ее невидимой внутренней работе, продолжайте как теперь, так и на спектакле идти и все больше накатывать схему линии жизни человеческого тела», — не уставал повторять своим актерам великий мастер русского театра³¹¹.

Актерское искусство не обязательно лимитировано реалистическими ситуациями, социальными играми, обыденной жизнью. Иногда, чем выше уровень квалификации актера, тем больше он удаляется от фундамента реализма в область необычного: к живому потоку чистых импульсов. Именно эта область всегда интересовала Гротовского в его работе с актером. Чтобы вырвать актера из искусства, основанного на реализме, как у Станиславского, и выйти на другой уровень, совершенно необходимо знать первоначальную базу.

В молодости я себя спрашивал: Нужна ли вся эта работа «над реализмом»? Я прочитал несколько книг Станиславского и заскучал. Я был нетерпелив в желании «живой» игры; мне хотелось пережить озноб от эмоционального потрясения. Я уверен, подтверждая текстом Станиславского, что это были мысли дилетанта. На самом деле, артист должен многие годы практиковаться в обыденной жизни, чтобы достичь некоего уровня в своей работе. Если все-таки неясно, насколько эта работа необходима и как она может помочь актеру практически понять физические действия, я должен сам наблюдать за своим сиюминутным поведением, чтобы прояснить себе его смысл. Напоминаю вам, что говорю сейчас только о реалистических ситуациях: в обыденной жизни и социальной игре.

Я сижу в кафе и пишу этот текст. Я смотрю в окно и пытаюсь собрать свои мысли. Молодая женщина попадает в поле моего зрения. В этот момент я резко

^{3.1} **Станиславский К. С.** Работа актера над ролью. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М., 1957. С. 366.

выдыхаю немного воздуха, мой позвоночник немного выпрямляется, упираясь в спинку стула, и я опускаю глаза на страницу, лежащую на столе. Этот резкий выдох, это движение позвоночника, этот взгляд на бумагу — все это совершается почти одновременно (возникает еще особый момент внутреннего говорения: «А! Томас ты в данный момент работаешь...»). Все это сливается в единое физическое действие; в некотором смысле это можно назвать физическим действием, но, как только я записал, я подумал — а так ли это? Ведь до сих пор речь шла о симптомах. Что же такое действие?

Если кто-то внимательно наблюдал за мной в кафе в этот момент, он бы смог прочитать определенную логику моего поведения и увидеть, точно сквозь окно, детали моей истории. Он бы заметил: этот мужчина, который увидел что-то заманчивое на улице, тут же попытался отделиться от этой «приманки», потому что она мешала его работе. Чтобы отвлечься от нее, что он сделал?

Актер не может напрямую играть подобный момент «неудовлетворенности собой», *потому что воля не может направлять (управлять) чувства*. Но он может опустить глаза на свою работу, отклонить спину назад, чтобы дистанцироваться от того, что его отвлекает, следуя ритму того, что вдруг прервало его работу, мысленно утвердиться в самоконтроле. Таким образом, концентрируясь на действиях (в которые входит и мысль), актер способен выстроить психологическую жизнь так, чтобы *получить естественную реакцию на то, что он делает*. Наблюдавший за мной, может увидеть некий секрет моей жизни.

Он даже видит то, в чем я не очень уверен. Когда он наблюдает за мной, он может узнать даже лучше, чем я сам. Впрочем, не обязательно иметь кого-то, кто бы наблюдал за мной. Но признаемся, что кафе — это театр, а я в нем актер. Итак, есть зрители, присутствующие здесь и наблюдающие своим неусыпным оком за тем, что происходит, точно в спектакле. У них есть возможность увидеть именно эти детали, эти действия, которые появляются.

Ясно, что зритель хочет увидеть какое-то качество, какую-то тайну, которая разбудит его; он даже надеется увидеть «что-то» неизвестное даже в себе самом. Актер должен «пробудить в зрителе что-то», чего раньше не наблюдали или забыли. Если актер исполнит на самом деле всю линию физических действий, если он будет подлинным на сцене, то же самое проявится и в зрителе.

В жизни действия текут быстро и часто бессознательно. Я могу понять, что произошло со мной в кафе, если приложу некие усилия увидеть, оценить, проанализировать это в деталях. Как же актер может играть и делать что-то, в чем он не уверен? Вдохновение? Вдохновение приходит только раз, а над тем, что происходит и конструируется, нужно работать. Прежде всего, актер должен видеть *свой собственный способ поведения* (в обыденной жизни), чтобы затем сознательно начать конструировать некое «дело» (то есть «делать») на сцене. Возникает задача подготовить себя к трамплину, с помощью которого можно прийти к подлинному опыту, когда эмоциональные реакции по отношению

к совершаемым действиям происходят естественно («без накачки»). Тотальное «дело» актера, включая все сознательно исполненные им детали и искреннюю спонтанность, разбудит в зрителе нечто специфическое, подлинно человеческое. Если я выйду на сцену, чтобы «делать портрет» (портретное сходство) того момента в кафе, и если я начну играть удовлетворенность собой, я всего-навсего сяду на стул и начну «накачивать» мою психологическую жизнь, т. е. фальшивить.

Зритель сразу чувствует усилия, прилагаемые актером. Даже если твои друзья скажут после спектакля, как ты был хорош, и ты сам им ответишь: «хорош». Но и ты, и твои друзья в глубине души точно знают момент, когда ты «нажал». Ты можешь это заметить, будучи сам зрителем, когда ты наблюдаешь свои собственные реакции. Наступает момент, когда актер, например, ищет способ достичь вершины эмоционального напряжения. Ты, как зритель, начинаешь ощущать нечто вроде страха, и в какой-то момент отводишь взгляд, как будто твой внутренний голос говорит тебе: «Я предпочитаю не видеть этого, лучше бы и не помнить этого».

Итак, ты отводишь свой взгляд, чтобы этот образ не вошел в тебя. «Эмоциональная накачка» ощущается инстинктивно так же хорошо зрителем, как и актером, как нечто неестественное. Это было очевидно для Станиславского в конце его жизни: очевидно и для Гротовского: эмоции не подчиняются нашей воле. Не путайте! Только то, что мы *делаем*, послушно нашей воле.

Итак, актер, тренирующийся в своих действиях, способен создавать жизнь на сцене. А чтобы тренировать свои действия, он должен наблюдать в своей обычной жизни за тем, что их вызывает. Как может актер делать что-то на сцене, если он слеп к своему собственному поведению в обыденной жизни? Чтобы учиться своей профессии, он должен привлекать к деятельности и других, и самого себя, чтобы в итоге пробудить секрет, достойный признания, секрет, который он подметил в других и в себе.

Подобное исследование действует как палец, вонзаемый в рану зрителя, видящего собственное отражение в зеркале сцены. Как же он чувствует себя комфортно, когда сидит и смотрит профессиональным взглядом на плохой театр! В самом деле, даже если мы жалуемся, но какая-то часть нас самих остается удовлетворенной плохим театром. Потом, между нами мы спокойно можем сказать, какой плохой был спектакль; а нашим друзьям, игравшим его, мы также комфортно можем соврать, сказав, что лучшего не найти. Социальная маска сохранена, ничто не сдвинулось с места; мы возвращаемся к себе и спим спокойно, снова уверенные в том, что другие не способны показать что-то, чего нет в нас, сотворить такое, что бы нас повергло в шок перед лицом правды.

Станиславский построил свой метод работы, основываясь на наблюдениях за обыденной жизнью и социальными играми. Это отчетливо видно по книге Николая Горчакова «Режиссерские уроки Станиславского», в которой Стани-

славский говорит, что, глядя сквозь закрытое прозрачное окно, можно понять, о чем спорят двое на улице.

Это возможно не потому, *что* они говорят, *а как они себя ведут*³¹².

Гротовский, работая над физическими действиями в Театре-Лаборатории, не «создавал ни портреты» социальной жизни (игры), ни реалистические детали обыденной жизни. В своем основном произведении «Путь к бедному театру» он писал: «Быть человеком в момент шока, террора, смертельной опасности или бесконечной радости это совсем не означает „обыденность“. Быть человеком в этом случае значит выразить *максимум внутреннего состояния*, проявлять себя ритмически, начать „танцевать“, „петь“. Никаких простых жестов, никаких „натуральных“ бытовых движений, с помощью только одного чистого знака нашей высшей экспрессии. С точки зрения формальной техники речь не идет об увеличении количества знаков, ни об их объединении (как в традиционном восточном театре, где отрабатывается каждый знак). В нашей работе мы ищем *дистилляцию* знаков, выделяя их из „обыденного“ поведения, *которые скрывают чистые импульсы*»³¹³.

По версии Гротовского, работа над физическими действиями является лишь дверью в живой поток импульсов, а вовсе не воссозданием обыденной жизни. Анализируя «реалистические действия», мы стремимся увидеть и выйти на другой уровень работы, цель которой влиться в поток импульсов. Мы должны также помнить, что, даже если мы берем что-то из обычной жизни других, *мы находимся на сцене, мы не должны оставаться наблюдателем своей внутренней жизни. Во время репетиций или спектакля самонаблюдение является опасным противником для актера: оно блокирует его естественные реакции.*

³¹²**Gortchakov N.** Stanislavsky Directs. New York, 1985. P.314-316.

³¹³**Grotowski J.** Vers un Theatre pauvre. Lausanne: L'Age d'Homme, 2002

Приложение 3

Питер Брук. «С Гротовским»³¹⁴

*Качество и искусство*³¹⁵

Гротовский, почти с момента своего рождения, имел очень серьезные стремления, которые он однажды выразил очень просто: «До окончания моей жизни я хотел бы хоть на мгновение оказаться выше форм, вне форм, выше жизни и исследовать то, что лежит за их пределами». Но, поскольку он был глубоко скромным и серьезным человеком, он отдавал себе отчет в том, что одного стремления мало, чтобы чего-то достичь. Он говорил мне об этом 30 лет тому назад и до последнего дня не прекращал свои поиски.

Начал он с того, что принял за основу метод Станиславского. Однажды он мне сказал: «Станиславский — мой отец». Что он хотел этим сказать? Он обнаружил, что Станиславский занимался тем же поиском, что и он. «Я обнаружил область театра, где я чувствую свою ответственность: отказаться от посредственности. Я не хочу себя представлять для аплодисментов публики, я не хочу, чтобы зрители говорили: „Хорош, восхитителен!“ Я хотел бы стать носителем чего-то такого, что определяется как „качество“». Как это сделать? Станиславский говорил: «Я вдохновлен на качество и конкретную работу. Должны быть точные элементы. Должна быть наука». Но если Станиславский искал «качество» в «натурализме» обыденного поведения, то Гротовский пытался обнаружить что-то более скрытое.

Например, Станиславский хотел бы работать, начиная с конкретного импульса, например, желания сесть на стул; Гротовский же стремился найти импульс абсолютно незнакомого жеста, жеста, которого невозможно встретить ни в обыденной жизни, ни в традиционном восточном или европейском языках. Гротовский хотел добиться чистого импульса. Импульс свыше, невидимый, который «принесет» кто-то; этот «носительщик», или веикюль, и есть тело человека.

³¹⁴ **Brook P.** Avec Grotowski. Preface de Georges Banu. Paris: Actes Sud-Papiers, 2009; главы: «Качество и искусство» (Qualite et Artisanat), «Приложение. Диалог Питера Брука и Ежи Гротовского, переданный Жоржем Баню» (Annexe. Dialogue entre Peter Brook et Jerzy Grotowski, mene par Georges Banu). Пер. с фр. М. Б. Александровской.

Отсюда поиски, наиболее точные и детализированные, при помощи интонации, движений, жестов, соотношения внутренней энергии тела и его внешнего выражения. Иногда следует отделять Гротовского — постановщика спектаклей и Гротовского — исследователя. В своих спектаклях Гротовский осуществлял образы, довольно близкие к Мейерхольду, который пытался понять импульсы тела так же, как и Станиславский. Но Гротовский быстро отошел от театра, равно как и от спектаклей, представляемых публике; в его индивидуальных поисках отношения между актером и зрителем были не важны. Он стремился постичь нечто более интимное. Со всей своей добротой, юмором, теплотой, используя театральное искусство, вместе с 2-3 актерами, в одиночестве, с дотошностью ученого он совершал поиск, проникая в мистические глубины форм, прежде чем начать работать на его поверхности... Он говорил моим актерам: «Если вам плохо, то это хорошо! Только за пределами усталости можно открыть нечто». Актеры работали день за днем до того момента, когда достигли предельного состояния усталости. Гротовский включился: «Теперь мы можем делать упражнения». Он тут же объединил все болезненные упражнения, становясь все более требовательным в их исполнении... Для Гротовского нет противоречия между свободой и дисциплиной, между четкостью и нежностью...³¹⁶

ПРИЛОЖЕНИЕ. *Диалог Питера Брука и Ежи Гротовского, переданный Жоржем Баню*³¹⁷

Перед началом диалога Ж. Баню поприветствовал участников встречи двух друзей: Питера Брука и Ежи Гротовского, — и, напомнив публике, что они находятся в греческом городе Таормина, привел древнегреческое слово *la cohortia*, что значит «ассамблея друзей», — предложил начать диалог.

Ежи Гротовский. Работа над голосом, что это такое? Говорят, что голос это что-то «отдельное», но только в упражнениях, где можно «отделить» голос. В целом же отделение голоса может принести в будущем большую опасность для актера. Итак, когда я думаю о работе над голосом, я думаю также и о работе над телом, откуда этот голос исходит. А что значит работать над телом? В течение многих лет я занимался большими классическими пьесами прошлых времен. Все люди говорили, что я занимался физическим театром, а на самом деле я работал над действиями и текстом. Но говорили, это физический театр. В этом нет опасности, так как мы работаем и с текстом тоже... Да, голос рождается в теле, а что это значит? Что именно делает тело?

Во-первых, есть нечто, что проходит через тело, например, импульсы и действия. И тут возникает проблема прийти к смыслу. Смысл. Мысль: есть люди

³¹⁶ **Brook P.** Avec Grotowski. Preface de Georges Banu. Пер. с англ. Валерии Латур-Верней, 2005.

³¹⁷ С. 111 -136, перевод с сокращениями.

в обычной жизни, которые что-то говорят, но их слова не двигаются. И даже если слова стоят на своем месте, голос звучит. Но смысл не проходит. Как если бы вы совершали усилия что-то сделать, но при этом смысл бы отсутствовал. Если мы вызываем у зрителей приятное впечатление, шарм, например, в приятной беседе по-французски в бистро. Никакого смысла в нашей беседе нет, но слова, весьма ясные, заражают; жонглирование словами виртуозное, браво! А смысл не проходит. Чтобы работать над голосом, надо чтобы тело нашло способ донесения смысла. Между голосом и телом, совершающим усилия для прохождения смысла, есть еще слова и реплики. И тут существуют две стороны: голос и смысл; нет большой проблемы хорошо поставить логические ударения, но каким образом наполнить слова энергией-смыслом? Энергия. Да, возникает проблема энергии. Энергия, наполняющая смысл и слова, это — возникающая звуковая вибрация. Говоря об Оргасте, Питер Брук подметил главное, когда он говорит на языке Авесты, в котором все должно быть очень точно, то слова *должны произноситься*: есть несколько указаний, и если следовать этим указаниям, то само звучание уже будет выражать смысл. В этом языке ритуала, таинства, звуковые вибрации слов несут уже сами в себе смысл. Для ритуала это необходимо. Таким образом, видите, есть голос, который нельзя отделить от реплики, нельзя оторвать голос от тела, невозможно прервать тело, импульсы, смысловые действия. Смысл позволяет возникать эмоциям. Для того чтобы возбудить смысл, необходимо иметь энергию, наполняющую слова. Нужно наложить одно на другое: энергию-речь, энергию-голос, энергию-тело-голос, энергию-тело-голос-речь.

Питер Брук. Мой друг привел очень ясные примеры. С одной стороны, человек в бистро, который и говорит, и говорит, и говорит; он употребляет слова, но в них нет смысла. С другой стороны, человек полностью интегрирован и соединен с тем, через что проходит и трансформируется энергия: тело, голос, слова, наполненные смыслом. Между двумя этими реальностями располагаются все промежуточные уровни. Например, человек, который говорит бессмысленные слова, в некоторые моменты оказывается глубоко тронутым тем, что он видит, свой пережитый опыт, и внезапно тот же человек, с тем же телом, голосом превращается в одну секунду в другого; одна и та же фраза его становится более насыщенной. Точно таким же образом другой человек, находящийся в состоянии полного погружения в себя, способен в секунду потерять себя и начать говорить глупости. Видите, насколько речь сложна и опасна. Продолжая эту тему, я бы хотел направить разговор в сторону практики. В практическом опыте можно спросить себя, что бы человек хотел сделать с помощью речи, и тут мы видим, что тело и голос функционируют по-разному. Например, в случае с языком персонажа, о котором мы только что говорили, речь предназначалась исключительно для исполнения ритуала, т. е. надо было позволить ей течь, но совсем не как в жизни. На авестийском языке можно говорить о боге,

можно выразить все, что невидимо, я уверен, что на нем нельзя сказать «минеральная вода» и даже «симультанный перевод». Точно также, технический язык или технический жаргон не создан для того, чтобы назвать невидимые явления человеческого опыта.

Таким образом, мы попадаем в довольно любопытную область театра. В театре актер должен привести в действие смесь инородных элементов. Если актер выйдет таким, каким он есть в жизни, нет необходимости в театре. Если театральный опыт находится на том же уровне, что и обычная жизнь, нет необходимости создавать театр. В этом странном контексте надо быть открытым к другому уровню эксперимента, к другому качеству жизненного опыта. И в театре есть *вейкюль* (*vehicule*), этот *вейкюль* — человек, такой же, как в жизни. Но, когда мы слышим, например, религиозное пение, грегорианский хор, аспект обычного человека не имеет значения, зато качество его исполнения, внутреннего выражения очень важно. В театре, поскольку в нем рассказывается история, мы оказываемся в ситуации колебания, это значит, что сама история требует для развития то взлетов, то падений. Иногда это совершается обычным ходом, когда вдруг температура меняется и возникает что-то из другой природы. То же происходит и с актером. Актер большую часть остается неопытным человеком. Очень редко бывает, когда очень молодой актер обладает достаточными средствами, чтобы его тело было действительно готово к работе. Наоборот, большинство актеров, которых я встречал, маленькие или большие, способны хорошо двигать руками, но совсем беспомощны в ногах. У большинства певцов прекрасные голоса, но они совсем не умеют двигаться, а есть актеры с большими выразительными возможностями, но со слабыми голосами...

Ежи Гротовский. Может быть, вы помните высказывание Брехта, который говорил: «Да, основа театра — ритуал; но театр начинается там, где ритуала уже не существует...»

Ритуал — это источник для театра, но я вижу и два других источника, очень важных. Первый — это *гаммы*, игра в смысле детской игры; другой — *рассказчик* (*storyteller*), тот, кто рассказывает... Вернемся к истории с бистро.. В театре мы тоже можем наблюдать «образ бистро», где люди говорят весело и жизнерадостно, но смысла не возникает. Когда просто говорят, то возникает такой смысл: «Вот так мы себя ведем в бистро». В то же время для рассказчика они лишены смысла. Я уверен, что первой темой в обучении режиссера должна стать выработка умения рассказывать историю так, чтобы вызывать у зрителя внимание. Есть прекрасные спектакли, в которых тем не менее нет смысла рассказанной истории (*narrative*). Например, я сейчас глажу руку Карлы (Полас-трелли — секретарь Е. Гротовского. — *М. А.*), а в этот момент другой актер будет поправлять микрофон. И, хотя мое касание важно для истории, никто его не заметит, потому что все внимание будет на актере, двигающемся в то же самое время. Или, например, Гамлет занят чем-то очень важным, а в этот момент,

ответственный для развития истории, Офелия начнет трястись, и все будут смотреть на нее. Значит, весь вопрос в монтаже, который совершается на более высоком и сложном уровне, предназначенном для внимания зрителя: в это момент зритель должен смотреть сначала сюда, потом в другую точку. Чтобы достичь этого, следует учитывать то, что захватывает внимание публики: звук, движение или что-то еще? Для этого почти каждую деталь нужно сопровождать «невидимой камерой». Таким образом, работа режиссера — это работа с «невидимой камерой». Он обращает внимание зрителя на качество действия, что он должен увидеть в первую очередь. В кинематографе это делается во время монтажа, а в театре в течение всего спектакля внимание зрителя должно переходить с одной детали на другую. Следовательно, вся внутренняя линия внимания зрителя должна быть построена. Так как спектакль реально существует только в сознании зрителя, то там же осуществляется и монтаж. То есть надо направлять все элементы его в подводное русло наиболее выгодным образом. Где же создается монтаж, так скажем, феномен его? Например, в «Стойком принце» Р. Чесляк вовсе не играет прошлое принца, он проживает собственную историю, но костюм, свет, оформление пространства, отбор текста, соотношение текста и физических действий — все это выстраивает в сознании зрителя историю Стойкого принца: пленника Мавров, мученика, который до последнего момента не осознает этого. История складывается в сознании зрителя как некий монтаж, и если он функционирует, то на каждом спектакле у зрителя возникает один и тот же монтаж. В ритуале монтаж не в голове зрителя. Если нас, например, 50 человек, участвующих в ритуале, каждый должен создавать тот же монтаж, что и все остальные. В этом случае нельзя говорить о зрителе, в котором выстраивается монтаж, а мы говорим о перформере (*performer*) ритуала. На самом деле спектакль отличается от ритуала тем, где находится это «место монтажа».

Есть замечательная книга «Три мушкетера» Дюма. В этой книге один из трех мушкетеров Арамис хочет стать священником; он начал изучать пасторское дело, но он был хорошим солдатом. Единственное, когда он говорил со своими друзьями о военных действиях, его речь всегда была речью теолога. В другом романе Дюма «Двадцать лет спустя» Арамис стал настоящим священником и верным иезуитом. Его друзья приходили к нему в гости, осматривали комнату, повсюду они видели пистолеты, шпаги, картины боевых сражений; хороший пастор, иезуит говорил друзьям резко, как солдат: «Видишь, с тех пор как я стал пастором, я выражаюсь как мушкетер». Я нахожусь в той же ситуации. Когда я создавал спектакли, в это время я выражался как некто, совершающий ритуал, но как только я стал заниматься ритуалом, я стал совершать ритуал как режиссер спектакля. В способе анализа вещей, — я это вижу, — я режиссер; как будто ритуал анализирует не этнолог, а режиссер. В этом смысле я похож на Арамиса. Работая в двух областях, спектакле и ритуале, кстати, в ритуале есть очень силь-

ный элемент рассказа, не надо забывать об этом, — проблема технической компетентности актера и перформера очень схожи. Например, когда мы работаем над голосом, поем песни, сразу становится видно, что европейцы поют по нотам, потому что они привыкли к нотной системе (грамоте), они исполняют по нотам или следуют магнитофонной записи. Однако живое пение — это вибрационное пение. Европейцы поют так, как будто они не видят разницы в резона-торных зонах; как будто они не улавливают разницы, когда одна и та же мелодия исполняется на рояле или скрипке. Я говорю о европейцах, которых нельзя назвать настоящими специалистами. Вначале надо открыть для себя то, что пение, да, это мелодия — но это минимальная часть, а не вся песня; душа пения связана с качеством вибрации, а не с мелодией. В танце, например, европейцы с самого начала смешивают постановку ног и сам танец. В реальности, танец совершается тогда, когда ноги находятся в воздухе. Европейцы, танцующие с ударами ногами в пол, могут делать это очень точно, но довольно быстро они замечают, что это не танец, а только «фиксация степа». Я говорю европейцы, а что же есть на Востоке? У них нет интуиции к «порядку», они не знают, что это такое. Правда, у них есть другие проблемы.

Теперь по поводу энергии и голоса. Вы говорили о грегорианском пении. Замечали ли вы неподвижность тела поющих грегорианские хоралы. Что это? Говорят, чем меньше двигается тело, тем сильнее звучит ангельский голос. Это значит, что тело отвергнуто, оно грешно, брэнно и должно быть трансформировано в голос. Это не механическая неподвижность, это отказ от тела, которое должно трансформироваться в пение, ангельское пение. Это уже другая история. Точно так же, как люди, спрашивающие, морально или аморально есть мясо, не отвечают на практический вопрос: а каков результат? Если вы будете кормить курицу только мясом и животным жиром, то возможно, что ее клюв трансформируется в клюв ястреба. Лебедям дают, как это делают здесь, в Италии, некоторые театральные группы, бананы и другие подобные вещи, но никогда мясо, чтобы они не становились агрессивными. Значит, проблема не в морали, есть мясо или не есть мясо, проблема в том, какой тип энергии вам нужен. Если вы хотите иметь воинственную энергию, вам нужно есть как можно больше мяса; а если вы хотите иметь энергию, гораздо более спокойную, светлую, кушайте овощи! То же самое и с грегорианским пением и монахами. Проблема не в том, морально ли это или аморально. Вопрос: какую энергию иметь, как трансформировать одну энергию в другую? Все время встает проблема *типа энергии*, умения подниматься и спускаться на тот или иной уровень энергии, который должен быть четко обозначен.

Питер Брук. Мы очень редко задаем себе важные вопросы, но здесь кроется, я верю, очень глубокий вопрос. В основе своей он прост: до какой грани мы можем пойти и должны доходить? Недавно я прочитал статью в газете, где один английский журналист сильно критиковал мою работу в театре, говоря: режиссер

не должен забывать, что его задача — просто представить пьесу; театр есть театр, и не надо претендовать на большее. Это было сказано в злой и агрессивной форме, но вопрос поставлен точно. Если считать, что базой для общения со зрителем, смотрящим спектакль, становится именно спектакль, то контакт должен быть реальным, возникающим в едином пространстве. Например, я вижу, что вы меня слушаете: и вдруг я решу провести эксперимент с «God Save the Queen» <...> и начну говорить медленно, в какой-то момент я замечу, что люди ушли. Я привожу банальный пример, но очень показательный для внутренней жизни любого человека: существуют покровы и завесы. Каждый понимает, что есть чистота. Есть вещи, о которых не любят говорить публично, не принято говорить даже в семье, хотя каждый хотел бы пойти гораздо дальше в своих интимных отношениях с другими. Понятно, что углубление отношений обогащает всех. И все же в театре, если есть возможность выбора, не любят использовать «сальные выражения» (дословный перевод — «дерьмо». — *М. А.*). Если выбирать, то этот уровень должен быть выражен более качественно, с большим смыслом, видом энергии другой природы, о которой мы только что говорили... Тут уже встает вопрос: до каких границ мы можем доходить, должны дойти.

Ежи Гротовский. Да, если мы зайдем слишком далеко, даже в обучении, если усилия станут непомерными, мы оттолкнем от себя зрителя. Тогда что же делать, чтобы разведать поле игры, сила которого огромна? Как на циклотроне. Надо провести эксперименты в темном лесу, чтобы не возникало опасности для других. Это один аспект. И я вернусь к этому моменту. Второй аспект: однажды Питер Брук рассказал мне о своей поездке в Афганистан несколько лет тому назад. Тогда он сказал нечто, что меня сильно задело: для того, чтобы найти могилу святого, творившего чудеса, надо пойти в самый центр базара, потому что торговцы устраивают свои магазины рядом с могилой святого, ибо она приносит удачу в торговле. Но тут возникает еще один аспект. Могила святого невидима; мы видим лишь обмен товарами, т. е. предметы, несущие позитивный смысл, а не смысл осквернения — тоже в смысле позитивном. Есть повседневная жизнь, нормальная, и за этим феноменом процветания, скажем, нормальной жизни скрыта могила святого — т. е. внутренняя истина, выражаясь метафорически. Вот где большой театр. Да это и есть большой театр.

Теперь вернемся к первому аспекту. Существует текст Юнга, который я хорошо запомнил, он был найден после его смерти. В этом тексте сделана первая попытка сформулировать понятие индивидуальности. В нем Юнг говорит, что слово «Я» несет социальный смысл, это социальная маска, она необходима, чтобы войти в общество. Чтобы вернуться к целостному человеку, к себе «неразделенному» — вот основа слова «*individu*» — *in-divido*, нужно быть сориентированным на другой центр, где нет социального «Я». Значит, чтобы стать самим собой, нужно совершить поиск в мире «асоциальном». Тут Юнг говорит следующее: если кто-то предпримет такой тип авантюры, он будет раздавлен обще-

ством как враг, это непременно случится, если он не расплатится. Юнг говорит: «Если я начну поиски самого себя, я должен платить обществу для лечения больных; в этом случае возникает равновесие между моими индивидуальными интересами и тем, что я делаю для общества». Мне кажется, это очень важным. До этого я говорил о своем отношении к Арамису, подчеркивая, что теперь, когда я занимаюсь, скажем, областью традиционной, почти ритуальной, я выражаюсь как режиссер. Но если подумать, то это — парадоксальная игра Арамиса: все опыты, совершенные мной, в итоге должны обслуживать театр; люди, работающие вместе со мной, должны изучить элементы профессии в искусстве спектакля, и даже если я не в центре театрального творчества, я должен служить средством для существования других. Когда я задаю себе вопрос, оказываясь в такой ситуации, я вспоминаю Зосиму из «Братьев Карамазовых». Однажды Алеша спросил Зосиму: «Что у тебя общего с этими людьми или с крестьянами? Их жизнь отличается от твоей, ты ведешь затворническую жизнь, молясь в своей келье». Зосима отвечал: «Нет, ты не прав, это не так. Я делаю это за них, и они приходят сюда, потому что знают, что кто-то делает их дело за них». Итак, если мое отсутствие в творческом мире дает возможность быть в нем другим, не в смысле метафизическом или метафорическом, но в смысле профессии, в этом случае оправдано мое исчезновение в темном лесу. В противном случае — мне нет оправдания.

На следующий вопрос Жоржа Баню об анонимности автора, произведения, ритуала были ответы:

Ежи Гротовский. Говорят, что автором Библии был Святой Дух, но если мы возьмем отдельные части Библии, то в некоторых высказываниях мы можем предположить участие других. И все-таки я бы рассматривал Библию как творение Святого Духа, потому что ее можно сравнить в некотором роде с огромной библиотекой. Теперь о Шекспире. Есть имя, но в то же время предполагается, что кто-то другой был автором пьес. Был ли это Бэкон, был ли это Мар-ло, был ли это кто-то другой? К чему все вопросы? Я думаю, оттого, что многие думают, как простой актер смог стать большим писателем; а ведь пьесы Шекспира, как и Библия, были написаны Святым Духом... Святой дух брал псевдонимы Вильяма Шекспира и Достоевского, но это то же самое, — именно Святой Дух писал...

Очевидно, на пике творчества, даже если нет «анонима», существует некто, неперсонализированный. Даже Питер Брук, извините меня за мои слова, — в некоторых аспектах своего творчества, оставаясь Бруком, имеет мастера в себе, который делает его «квази-нон-персоной».

Второй пункт: да, я работаю с очень старыми песнями и очень древними формами традиционных танцев, а также над другими вещами, связанными с профессией, с профессиональной техникой. Но сейчас я хочу говорить только

о пении. Возьмем песни, которые, говорят, были написаны для народа. То есть автор их забыт или вовсе не существовал: есть только песня. В традиционной песне, во всей ее полноте, прекрасно реализовано качество вибрации, как и в языке Авесты: нет необходимости переводить слова, вибрация сама объединяет все последующие вещи. Правда, проблема тут не в мелодии — мелодию нужно прекрасно держать, без этого ничего не будет, — но есть жизнь «качества вибрации», как бы «язык напрямую». И это еще не все: люди, прикоснувшиеся к чему-то, связанному с традицией, сразу же представляют себе, что они должны войти в «странное состояние»; например, они говорят: надо искать «путь к познанию», что всегда приводит к «странности». Когда мы работаем с очень старыми песнями, не о посвящении нужно думать, важно приблизиться к ней, как к персоне; нас пятеро, и каждый поет свою собственную песню, мы не должны искать состояния «одержимости», мы должны открыть песню как некую персону. Как если бы песня была персоной. Вначале вопрос может быть промежуточный: эта песня мужская или женская, песня человека или животного, молодого или совсем старого? Понятно, что между этими значениями могут быть и другие варианты. Автор — анонимен, а песня становится песней благодаря тому, кто ее поет. Песня — не столько личность, не столько человек, который ее поет, и даже не тот, кто ее пел первым, не тот, кто ее сочинил, песня — персона, когда я пою, я должен открыть ее (сравни: персона — персонаж. — *М. А.*).

Все это возникает на пике очень точной тренировки. То же самое в традиционном танце, то же в методе Станиславского, называемом «методом физических действий». Когда мы работаем с такими древними вещами, мы приходим в конце концов к фундаментальным проблемам мастерства; самодеятельно невозможно добиться такого качества в традиционном искусстве. Нет никакой возможности. Это ни театр соучастия, ни пара-театр, ни театр истоков. Не это. Ими нельзя решить все проблемы точной техники и дойти в итоге до пункта, о котором говорил Питер Брук, когда чрезмерные усилия становятся опасными, в том смысле, что ими нельзя напрямую воздействовать на публику. Скорее, это то, что может подтолкнуть актера, быть полезным для людей театра.

Итак, работая в таком типе «странного монастыря», как Workcenter в Понтедере, на самом деле мы работаем не в монастыре в религиозном смысле, а в некой форме театра. А что такое религия? Большой вопрос: чему служит искусство? Не есть ли это веяние (транспортное средство) для чего-то, что связано с нашим внутренним развитием?..

Питер Брук. Говоря о субъективности и объективности, об авторстве и анонимности, мы сталкиваемся все время с трудностью в понимании. Мы уверены, что понимаем, а на самом деле не понимаем ничего. Ученики Брехта пытались продолжить работу объективного театра. Ужас, это было холодно и субъективно, потому что сам взгляд на театр Брехта был холодным, схематичным

в отношении к живому материалу людей... Если, например, актер попытается дать свою точку зрения на роль Гамлета, свою интерпретацию, в большинстве случаев это неинтересно. Каждый пытается привнести что-то новое, свое. Что же произойдет, если один актер сочтет Гамлета гомосексуалистом? А Кориолана — фашистом? С другой стороны, если актер скажет: я целиком хочу раствориться в роли, стать анонимным, мы скажем: как скучно! Если представить себе идеального актера, то это прекрасный человек, т. е. человек, настолько богатый сам по себе, что может предъявить все уникальные стороны своей индивидуальности и в то же время быть свободным, удаленным от персонажа, будучи в нем и одновременно — вне него. Мы видим этот парадокс, когда говорим о профессиональных требованиях, потому что парадокс возникает исключительно на пути обучения тому, что мы называем «быть человеком театра», а это значит — иметь отношения с людьми, иметь отношения с тем, что видимо и что невидимо, иметь экстраординарные качества и обычные, — это и есть театр.

Настоящая трудность заключается в том, чтобы быть одновременно и абсолютным человеком, и абсолютным анонимом, поскольку анонимность не имеет человеческих красок, а все человеческое уничтожает чистоту анонимности. Единственное, что может нас объединить в какой-то момент, — это то, что мы называем «театр», поле для эксперимента, где можно безбоязненно вступить в борьбу с загадкой человека. Так останемся перед лицом трудности.

Приложение 4

Интервью М. Александровской с Жоржем Баню 13 марта 2009 г.³¹⁸

Жорж Баню (румун по происхождению, получил академическое театральное образование в Советской Румынии, затем эмигрировал во Францию) преподает курс театрального искусства в Новой Сорбонне и в университете Луван-ла-нев. Им написано много книг, в большинстве своем о театре XX в., о связи театра с живописью. Он выступил в защиту специального номера альтернативного театрального журнала «Мысли об образовании», изданного Экспериментальной академией театра. Является представителем Интернациональной ассоциации театральных критиков и руководителем журнала «Альтернативные театры».

Давайте поговорим о будущем образовании актеров в рамках нового Евразийского театра. Мне представляются минимум три возможных пути профессиональной подготовки актеров будущего:

— академическое образование, как в России и во Франции;

— обучение в театральных школах, студиях, лабораториях, театральных центрах и других частных организациях (по принципу школы Леока, *Workcenter E. Гротовского* — *Т. Ричардса*, театра-студии *А. Мнушкиной*);

— «семейное образование» (обучение у «гуру» по традиции восточного театра).

В наше время наиболее целостным можно и нужно считать академическое образование. Но тут сразу же возникает вопрос — у кого учиться? Многое зависит от мастера: и выбор направления, и методы, и сроки, и конечный результат. Конечно, основная цель подготовки актеров — это ангажирование их по окончании обучения в активную творческую деятельность в театре или кино. Во Франции первая театральная школа была создана специально для театра «Комеди Франсез». Ученики по окончании курсов начинали сразу же работать в театре. В современную эпоху нужны актеры, которые были бы способны конкурировать между собой на коммерческой основе: имеется в виду контрактная система ангажемента во Франции, которая еще только начинает вводиться в России.

³¹⁸ Перевод беседы М. Б. Александровской (из личного архива М. А.).

Вопрос мастера всегда стоял остро. Известные мастера: Антуан Витез, Клод Режи, Андре Сербан, Клаус Мишель Грюбер и другие — выработывали свой собственный метод работы с актером. Витез, например, вслед за Гордоном Крэ-гом, признавал необходимость воспитания универсального актера, «сверхмарионетки», который был бы способен откликаться на любые творческие задачи, любого стиля и жанра. Конечно, академическое образование во Франции обусловлено национальной программой и определяется строго установленными критериями обучения актеров, например, в консерватории. Но роль мастера от этого не меняется.

Правда, в последнее время возникла тенденция к созданию таких учебных групп, где студенты, например, начинают обучение и в течение года работают с различными педагогами. Затем уезжают в провинцию и принимают участие в театральных постановках театра; после чего возвращаются в школу и продолжают обучение. Таким образом, очень быстро устанавливается связь школа — театр, и не обязательно в рамках студии при театре.

Но когда мы говорим о мастерах, то часто «настоящие мастера» не преподают в консерваториях. Так, можно говорить о мастерской А. Мнушкиной, П. Брука, П. Широ и др., которые воспитывают актеров исключительно для своих театров и театральных постановок. В общем, вопрос о развитии академического образования и привлечения к нему больших мастеров во Франции остается открытым.

Я боюсь одного — дилетантизма, который неизбежно возникает в случае широкого распространения «независимых школ», так называемых лабораторий, экспериментальных студий.

А как же быть с уникальным Театром-Лабораторией Ежи Гротовского?

О! Это отдельный разговор. Театр-Лаборатория Ежи Гротовского — это довольно закрытая форма, он работал с актерами, преследуя другие, не коммерческие цели. Его интересовал процесс развития индивидуальности актера, напрямую никак не связанный с театром.

И все-таки, можно ли предположить в будущем объединение двух систем обучения актеров — системы К. С. Станиславского и метода Е. Гротовского, — на основе так называемых физических действий, или это утопия?

Не думаю, что это возможно, да и нужно ли? Пусть каждый занимается своим делом так, как считает нужным. Я за старую академическую систему: она наиболее последовательна и результативна.

Считаете ли Вы в связи с этим, что программа академической школы должна оставаться неизменной? Трех-четырёхлетнее обучение, набор предметов:

экспрессивная пластика, модерн-танец, работа с голосом, вокал, иногда работа с маской и непременно курс импровизации?

Думаю, что этого достаточно. Хотя, конечно, каждый раз возникает что-то другое, новое, экспериментальное. Важно, насколько последовательно осуществляется процесс обучения и кто его направляет. Да, в России, как и в советской Румынии, мастер ведет группу четыре года (теперь уже пять. — М. А.) — это и хорошо, и плохо.

Студенты занимаются только в одной системе координат, например психологического театра, и остаются в стороне от так называемого игрового театра В свою очередь, другие школы Европы ограничиваются, например, подготовкой и постановкой только современных пьес и никогда не работают с классической драматургией, как Шекспир, Мольер, Расин. Думаю, что и в том и в другом случае программа должна быть точно выверена, сбалансирована и последовательна.

Как «лестница Иакова» для Е. Гротовского?

Да! Каждая новая ступень должна опираться на базу предыдущей ступени.

Можно ли, в таком случае, считать базой «метод физических действий» в известном преломлении у Станиславского, его последователей и Е. Гротовского?

Не знаю. Методов может быть бесконечное множество, важно, чтобы они давали нужные результаты.

И все-таки о сроках обучения. Три года в Консерватории, в Париже или Страсбурге, один год в Workcenter Гротовского в Понтедере или с шести лет, как в японском театре Кабуки или Но?

Здесь важен вопрос традиции. Что традиционно для данной страны, народа, культуры? Методы, это не то, что отличает одного мастера от другого. Главное, у каждого мастера есть свои упражнения, которые он разрабатывал в течение многих лет и которые дают видимые результаты. Еще раз повторюсь, я боюсь только дилетантизма, приблизительности, поверхности в подходе к профессии.

Иногда бывают актеры без образования или с «домашним образованием», т. е. самоучки, которые приобрели мастерство через систему стажировок, мастер-классов, семинаров и пр. Но они порой играют лучше, чем профессиональные актеры. Да, именно упражнения, их эффективность определяют уровень мастера и отличают одного от другого.

Давайте поговорим о так называемом базовом образовании, точнее, о работе с телом. Существует множество определений:

—«тело-мысль» Г. Крэга, Э. Барбы;

—«тело марионетки» А. Витеза;

—«очищенное тело» Ж. Лекока;

—«язык тела» Лоуэна;

—«выход за пределы возможностей тела» Е. Гротовского.

Что же брать за основу работы с телом — его физическую, психическую или иную составляющую телесности?

Опять вопрос касается устремлений мастера. Для Ж. Витеза было важно сформировать тело марионетки не в смысле его кукольности, а, я бы сказал, в смысле отбора элементов движений. Каким способом это достигается: через «кодирование движений», как в восточном театре, классическом балете, в работе с маской или через линию физических действий, — это уже выбор мастера. Ясно одно — тело должно быть готовым выразить мельчайшие и тончайшие нюансы сценического поведения актера. Должна произойти ассимиляция внешней техники и внутреннего содержания актерской игры, чтобы в ответственный момент актер не останавливался и не спрашивал: «Как это сделать?»

Можно ли в этом случае использовать термин Е. Гротовского и П. Брука «искусство проводника» (vehicule)?

Это сложная тема. Термин «искусство как транспортное средство» принадлежит П. Бруку. Е. Гротовский использовал его в своей работе в последние годы жизни. И речь шла не столько о технических возможностях актера, сколько о возможностях человека преодолевать его индивидуальные барьеры и достигать подлинных вершин своего духовного развития.

Можно ли применить к актеру в таком случае такие термины, как «Бауль», «Вагабон», «Балло» или русское «Балда»?

Нет! Это слишком сложно. Вообще, все, что касается Гротовского, это не школа в буквальном смысле слова и не театр. Даже в своих спектаклях он использовал только часть текста из пьес, а иногда — просто отдельные фразы и слова. Текст у Гротовского был отправной точкой для дальнейшего исследования и эксперимента.

Мы довольно органично подошли к вопросу о работе с текстом в рамках обучения актеров. Известны многочисленные подходы к работе с текстом драматургии, прозы или поэтического произведения. Во французских театральных заведениях уже в первый год обучения студенты работают над классическими текстами Расина, Корнеля, Мольера, Мариво или греческой трагедией.

В русской школе почти весь первый год студенты «молчат», делая свои этюды на память физических действий и ощущений; позже используются тексты советских авторов, а затем уже — тексты классических и современных пьес.

Почему, на Ваш взгляд, франкоговорящие студенты начинают работу с текста и, собственно, им же и заканчивают?

Думаю, это связано с театральной традицией и языком. Ведь в «Комеди Франсез» начинали обучение с работы над «александра» (в произношении Ж. Баню). А других пьес и не было. Да! Расин, Корнель или греческие пьесы, в переводе, конечно. Изучение «александра» позволяет расширить работу сознания студента, поскольку в основе своей текст мифологичен.

Не идет ли эта традиция от Древнегреческого театра, когда персонажами трагедий были греческие боги и пьесы ставились с одной целью — довести зрителей до состояния «катарсиса», установив тем самым некую гармонию между «реальностью» и «высшей духовностью»?

Нет! Французский театр не имел такой тесной связи с религией. Впрочем, и времена уже были не те. Европа стала католической, а в Греции в ее давние времена не было религии в понимании религиозно-католическом.

Может быть, еще один вопрос и закончим.

Если Вы позволите, поговорим немного о театральной терминологии.

Есть такие термины, как: «психологический театр», «игровой театр», «мистериальный театр», «искусство перевоплощения», «сценическое присутствие».

В последнее время часто используется термин «энергия». Можно ли создать общий словарь театральных терминов?

Терминология — это закрепленная практика. Когда вы работаете с актерами, у вас вырабатывается свой собственный «рабочий» язык. Для вас «энергия» — одно, а для нее (показывает на нашу собеседницу Т. Костанди) — другое. Для кого-то это слово означает что-то иное, а для кого-то вообще не имеет смысла. Все очень субъективно. Спасибо.

В дополнение к нашему разговору приведем несколько выдержек из книги Жоржа Баню «Сопутствующие упражнения от Антуана Витеза до Сары Бернар»³¹⁹.

«Все, что заслуживает познания, может быть изучено», — говорил О. Уайльд.

Обучение имеет два значения. «Все зависит от школы, — говорит Лев До-дин. — Школа — это жизнь театра. Все мастера жертвуют своей жизнью для своих учеников». «Я за культ мастера, так как очень важно быть чьим-то учеником», — утверждает Додин³²⁰.

Бранкюзи боялся пригласить Родена работать с ним в мастерской, говоря, «ничто не растет в тени большого дуба», в то время как Брехт, напротив, считал, что любая сильная личность не может утвердиться иначе, как при достижении успеха в борьбе с традицией, воплощением которой являлся его мастер...

Обучение театру не лежит в нем самом. И все-таки надо ему учить. Режиссер появился в театре только потому, что ему хотелось обновить сцену того времени, подготовить нового актера, преодолевая требования радикальных изменений даже в собственной программе. «Идея школы и идея театра, в итоге — одна и та же идея», — утверждал Жак Копо. Вот почему все большие деятели театра чаще всего неотделимы от авантюры театральной педагогики. Так же, как и Пигмалион, в наше время они хотят вылепить актера для себя, по своему усмотрению. «Ничего не говори, учи актера», — утверждал Макс Рейнгардт. Обучение актера мастером вовсе не обезличено, а во всех смыслах — оживляющее; и в то же время оно открывает более широкие перспективы этического и идеологического характера... Мастер никогда не преподает что-то обезличенное, общее, он все время использует свою практику, поскольку знание, своего рода утопия, должно иметь что-то конкретное, элементарное в педагогике. Обучение всегда связано с оригиналом. Обучение — в некотором роде узнавание соблазна при рождении нового. Рождение ученика, если быть к нему равнодушным, может «запачкать» учителя, совершающего этот эксперимент. Роды оставляют шрамы как на состоянии одного, так и на положении другого. Педагогика, если рассматривать ее достаточно глубоко, это эксперимент, совершающийся как вокруг пробуждения творческого состояния, так и в период его поддержания (сохранения). Все важнейшие этапы обучения сопровождаются рефлексией в отношении к таланту...

Второй путь в обучении (восточный) противопоставляется первому (западному). Здесь один (учитель) — свидетельство аскетизма, другой (ученик) — получения наследства; обучение никогда не повторяется.

«Учитель» (*Les penseurs de l'enseignement* в оригинале) — это тот, кто продвигает свой взгляд на педагогику, но при этом отказывается от академической практики воспитания и в то же время формулирует требования на свои права оставаться чистым в своих поисках, удаляясь от академизма и сохраняя свою индивидуальность. Если для Ариан Мнушкиной «мастер» — это вечное «состояние поиска», «открытия», то «учитель» (мыслитель) больше связан с принципом Делуза, который говорил, что «лучшим учителем является тот, кого мы находим». В этом случае «мыслитель» основывает свое обучение на «подвижничестве» (следовании за ним), а не на установленных ценностях, уверенности, что и он сам, и объект его педагогической работы составляют последовательность в процессе исследования. Скажем парафразой формулы Питера Брука: «проводник в темноте, который по отношению к своим ученикам ничем не отличается от них, только все время двигается вперед к более высоким целям, ему неизвестным». В этом смысле «учитель» (мыслитель) занимает свое место, гораздо меньшее, чем мастер, но большее — в смысле педагогическом. Он оказывается и на первом, и на втором пути одновременно, таким образом, являясь европейским (р. 196-198).

От Станиславского до Вахтангова, от Михаила Чехова до Копо, от Кёртне-ра до Ли Страсберга — примеров много. Позже Гротовский в Понтедере разработал настоящий проект, имеющий практическое применение, точно так же,

как Васильев организовал Школу-театр, в которой объединились творческие поиски и педагогика. Оразио Коста в Риме, не он ли на протяжении десятилетий освобождался от обучения в контексте традиционного образования? Питер Брук, не он ли преобразовал обычную форму обучения актеров в рамках центра Театра Наций — Центр интернациональных исследований? Ариан Мнушкина устраивает стажы, вписывая их в работу самого Театра дю Солей. Дидье Жорж Габилли открывает школу до того, как создается его собственный театр. Эуженио Барба основывает ИСТА, передвижную школу, а совсем недавно Роберт Уилсон выдумал настоящую утопию. Ватер Милл вдохновил модель Баухауза.

«Учителя» не очень довольны структурой наследования. Они переворачивают ее, отбрасывают ее, создают заново. Их педагогические проекты неотделимы от их собственных творческих планов: один удерживает другой.

Как не вспомнить в этой связи слова Е. Гротовского, который признавался в конце своей жизни, что ученик должен сидеть рядом с извозчиком, который управляет лошадьми и повозкой. Так он учится быть самим собой и умению направлять повозку по пути к неизвестному.

Приложение 5

Рудольф Штайнер.

«Лекции для актеров. Искусство слова
и драматическое искусство»³²¹

Данная книга в полном объеме никогда не переводилась, хотя известна по «Письмам Виктору Громову 1926 года» М. Чехова, опубликованным в 2000 г. Выбранные нами места из 19 конференций касаются нескольких аспектов:

1. Истории театра, предшествовавшего Древнегреческому театру, с которого мы начали наше исследование, а именно — Древних Мистерий.

2. Истории «праязыка», также отчасти связанного с Древними Мистериями.

3. Техники речи в контексте «Sprachgestaltung» — теории речеобразования и рецитации, о которой шла речь в «Письмах...» М. Чехова.

Первый аспект может быть обобщен словами самого Р. Штайнера из четвертой лекции 1923 г.: «В наше время рождаются именно такие души, в которых бродит, помимо импульсов из прежних земных жизней, также происходившее в доземном бытии в духовном мире. И это сродни внутренним сновидениям... В очень древние времена все социальное устройство вообще исходило из Мистерий, находилось в созвучии с тем, что передавалось людям духовно. Человек был вписан, скажем так, в социальное существо, которое одновременно составляло единство с тем, к чему стремилась его душа»³²².

Итак, речь идет о греческих и египетских Мистериях, о которых Р. Штайнер подробно писал в 1902 г. — «Христианство как мистический факт».

Первому аспекту посвящены: 10-я и 11-я, а также 16-я и 17-я лекции из Третьего раздела конференций 1924 г. «Драматическое искусство и остаток Человеческой природы».

³²¹ Steiner R, Steiner M. von Sivers. Cours aux Acteurs. Art de la parole et art dramatique. Yverdon-les-Bains: Anthroposophiques Romandes, 2009. (выдержки из 19 конференций 5-23 сентября 1924 года, проводимых в Дорнахе для деятелей театра Европы — пер. с фр. М. Б. Александровской).

³²² См.: Штайнер К. Окультизм XIX и XX столетий. Ереван: ЛОНГИН, 2005. С. 302-303.

«Драматическое искусство и его мистериальный характер». Десятая конференция, Дорнах, 14 сентября 1924 г.³²³

В начале Мистерии отражали единственно то, каким образом божественное входило в жизнь человека. И если Эсхил представляет сегодня для нас нечто, давно утерянное, то, может быть, это и не совсем Древние Мистерии, но, во всяком случае, эхо Древних Мистерий. Изначально существовал некий сакральный (тайный) страх, который и должен был быть представлен в Мистерии. И это не были события, связанные с земной жизнью человека, совершавшиеся между людьми, а события в сфере сверхчувств, происходившие между сверхчувственными явлениями, повлиявшими на жизнь человека. Нечто, происходящее в области сверхчувственного: между бытием сверхчувственных сущностей, должно быть представлено как отражение (incidence) в земной жизни.

Но в древние времена и в самом деле существовал страх напрямую представлять эти события в конкретной форме. Поэтому следовало найти своего рода схему предъявления на сцене богов в их проявленном бытии. Надо было так организовать действие на сцене, чтобы зритель испытал чувство, что сами боги спустились на сцену с какой-то частью своей божественной энергии.

Но как этого достичь? Поиски были направлены не на действия персонажей и не на презентацию актерами каких-то вещей, но на создание хора; такого хора, который бы вбирал в себя и обычные формы речи и пения, и особые формы искусства рецитации под аккомпанемент инструментов. Создавалась стилизация, отличная от обычной стилизации, устраивались состязания между звуками, слогами и конструкцией фраз, благодаря чему перед присутствующими в это время зрителями разворачивались истинные формы эманации магического, исключительно на основе музыкальной речи, пластики и цвета...

Таким образом, музыкальные формы, пластика и изображение, включенные в речь, достигали той степени индивидуализации, которая позволяла целиком выражать бытие богов. Именно так происходило развитие Мистерий, достигших наивысших форм в Античности.

В процессе представления наступала такая ситуация, когда происходящее на сцене и то, что ощущал ансамбль зрителей, создавали астральную ауру, которая распространялась повсюду в пространстве, называемом сегодня «сакральным страхом» перед лицом священного, глубоко почитаемого, божественного страха. Человек ощущал свое присутствие в мире Сверхчувственного. В своем моральном поведении человеку казалось, что он переживает эту связь

со священным миром. Соучастие с миром святых и было второй целью при создании Мистерий, вызывающих божественный страх, в хорошем смысле слова, и дающих практический пример святости...

Впоследствии все, что изначально жило в слове, на языке пластики, цвета, музыки, в формах рецитации, в произведениях высокого стиля, должно было привести к необходимости появления на сцене самого человека, обрести человеческие формы.

Однако при этом нельзя было забывать, что это все-таки божественное. Возьмем египетских богов. Обычно лицо человека нельзя было показывать; египетские боги высшей иерархии, иначе говоря, непосредственно связанные с духовным миром, изображались в виде животных, выражая тем самым их принадлежность к вечности. Ни в коем случае не человек с его постоянными движениями. Ведь человеческое лицо не может оставаться неподвижным, иначе оно станет мертвым, оттого что оно зажато. Если мы хотим выразить подвижность того, что является чистым духом, если мы хотим воплотиться в сверхчувственном мире, надо придать соответствующий ракурс изображению животного.

Вот почему настоящие сверхчувственные египетские боги изображались в виде животных. Вот почему человек, если он хотел появиться на сцене, должен был надеть маску животного. История сценического искусства развивалась в соответствии с внутренними законами жизни Духа.

Итак, человек не сразу стал представлять самого себя, он представлял бога и большую часть времени — бога Диониса. Вот почему вначале один актер был центром хора, затем два, вступающие друг с другом в диалог, и, наконец, все остальные...

Вначале хор, формировавший речь как искусство, подготавливал территорию для бога, но не для его инкарнации, ибо это бы исходило из него самого, а для вхождения в тело (придания себе формы. — М. А.). Таковы были Мистерии изначально. Позже это показалось человеку недостаточным, и он захотел сам быть на сцене, представлять бога, невзирая ни на что.

В процессе эволюции истории человек, даже если он пытается выразить наиболее глубинные процессы *своего бытия*, неизбежно отражает нечто *священное*. Человек постепенно совершает открытие: поскольку он представляет нечто священное как нечто внешнее, то он может также представить нечто священное и внутри себя. Представление мира богов на театральных подмостках переросло в передачу средствами театра наиболее тонких интимных энергий самого человека, его души. В дальнейшем это сказалось на искусстве речи, наиболее интимной практике человека, и на жестах, также отражающих внутреннюю жизнь человека...

Если мы представим себе пространство сцены — естественно схематично, поскольку речь идет о прошлых эпохах, — то мы в первую очередь увидим хор,

располагающийся в центре и выражающий себя на языке пластики, музыки и живописной речи. В этой оформленной речи чувствуется дыхание Бога. Бог проявляется в живописно-пластико-музыкальной речи. Бог хочет явиться перед зрителем (прилагается рисунок).

Следующий этап заключается в том, что реальный человек, а не воплощенный в форме речи бог, и тем не менее представляющий бога, — встает в центре хора; он может получать наставления от хора и даже использовать все виды инструментов, усиливающих человеческий голос, но ни в коем случае не давать выхода вовне собственно человеческого, он должен имитировать то, что хор вложил в человека извне.

В первую очередь человек (актер. — *М. А.*) в своей рецитации должен был продолжить то, что предложено хором. Актеры должны были иметь сильные голоса, потому что они оказывались в ситуации, когда именно голоса богов должны были звучать на сцене. Если сравнить эти голоса, созвучные речи древних греков, с голосами, звучащими со сцены сегодня, даже усиленные инструментами, то для греков наши голоса произвели бы эффект мышинного писка. Это точно. Потому что в эту эпоху божественный мир неудержимо распространял свое дыхание (силу) на все стороны представления.

Значит, человек отдавал себе отчет в том, что бог в нем самом. Представление священного перерастало в представление человека (актера). И, как следствие этого, возникала необходимость обучения актера стилизации прозы, способности передавать другим то, что внутренне пережил сам. Но здесь совсем не нужно было вести себя так, как мы ведем себя в жизни. Нет необходимости это представлять. Нам этого достаточно в жизни. И честно говоря, простая имитация жизни не может интересовать талантливого человека, имеющего чувство артистизма, поскольку жизнь всегда богаче, чем ее можно представить. Этим занимается другая область искусства, называемая театром. В искусстве живописи пейзаж совсем будет бессмысленным, если кто-то решит нарисовать дерево лишь с целью его скопировать, чтобы показать только его листья и иголки, а также выше него расположенные разной формы облака, а внизу — равнину с цветами определенной расцветки. Это не будет искусством. Почему? Потому что натура всегда остается красивее своей копии...

Живопись возникает лишь тогда, когда, например, передается атмосфера вечера: дерево само по себе не очень интересно, но свет вокруг дерева организует определенную атмосферу, которая возникает неожиданно и тут же исчезает. Эта атмосфера не призвана создавать впечатление у зрителей, сухое и прозаическое, она воздействует духовно на созерцающих в данный момент эту картину, в высоком смысле этого слова. Такое созерцание живописи на самом деле является активным созерцанием духовного в человеке. Под воздействием представленного в картине пейзажа взгляд вглубь души человека, его чувственности. Ибо в соответствии с чувственностью человека (его темпераментом) пей-

заж появляется в той или иной форме, включая и колорит. Если талантливый художник сам по себе является меланхоликом, то и в картинах его мы увидим тени вещей, несущих на себе колорит темноты. Если мы говорим о сангвинике, то на его холсте появятся красные веселые тона, именно там, куда падают лучи солнца. Если же мы встретим художника с красными тонами, изображающими солнечные лучи, а потом узнаем, что он по характеру меланхолик, то это будет не художник, а некий человек, хорошо научившийся рисовать. Существует большая разница между тем, чтобы быть художником или человеком, научившимся хорошо рисовать — хотя и художник должен познать искусство рисования... Но и это не точно. Если мы хотим охарактеризовать настоящего художника, мы должны сказать: он должен быть художником. — Затем, после паузы, продолжить: и он должен учиться рисованию.

...Короче говоря, человек, находящийся на сцене с целью что-нибудь представить, должен забыть, что он ординарный человек, а думать о том, что он живет в искусстве слова как настоящий художник. Именно в таком виде зритель инстинктивно воспринимает «контур» этого искусства слова: либо длинными скачкообразными высказываниями, либо стремительно проговариваемыми словами, создающими ауру вокруг актера. Актер становится другим существом, отличным от обыденной жизни...

Вообразите, что актер хочет представить на сцене глупца. Для этого он сам не должен быть глупцом; режиссер, заставивший актера играть глупца как глупца, будет наихудшим среди режиссеров. Чтобы сыграть глупца, необходима высшая степень искусства. Только там можно быть глупцом! Речь не идет о человеке, который естественно представляет вздор (пустяк) в смысле натурализма, а о том, что, играя глупца, нужно исходить из главного условия, чтобы такие простые ощущения, как: кислый, горький, сладкий вкус, — не смешивались бы друг с другом (простейшие вкусовые ощущения лежат в основе формирования органов речи и типа темперамента человека. — *М.А.*). Нельзя перебросить мост между ними. Об этом знает и сам драматург — исполнитель глупца не сможет говорить «высоким стилем», даже исходя из условий морали.

Что делает в итоге хороший драматург? И если он заложил что-то в данный текст, а актер должен это расшифровать, то что актер делает для этого? Он начнет искать особый способ слушания текста, а именно слушать жестом... именно, играя глупца, актер будет использовать прекрасные жесты, но вслед за тем актер начнет смотреть на людей, собравшихся вокруг него с открытым ртом (кариатура) — «а», как будто это другие люди должны говорить, а не он. Как только глупец создаст впечатление, что он — эхо окружающих его людей, и при этом выполнит очень точный жест, то это уже не будет восприниматься как вздор. В жизни так не происходит.

.. Играя мудреца, нужно использовать жесты давления, а в речи — жесты отказа. Мудрец совершает действие, но при этом все время смешивает жесты пони-

мания и отказа. Как только партнер заканчивает свое высказывание, мудрец выдерживает паузу, наклонившись к партнеру и слегка наклонив голову вперед, а затем делает движение всем телом и даже бровями назад. Инстинктивно зритель чувствует, что мудрец на самом деле не хочет вслушиваться в слова партнера, а хочет сохранить свою значимость. Зритель оправдывает это тем, что мудрец больше озабочен своими воспоминаниями, чем рассказом партнера. Надо все время создавать такое впечатление о мудреце, иначе игра не будет иметь стиля.

«Жесты и мимическая игра в соответствии с искусством слова». Одиннадцатая конференция, Дорнах, 15 сентября 1924 г.³²⁴

Говоря о программе школы драматического искусства, мы должны, прежде всего, выразить понимание, что есть мимическая игра и жест...

Возьмем, к примеру, такое мимическое выражение, которое отражает эмоциональное состояние *гнева* (возмущения, негодования). Это, прежде всего, очень распространенное эмоциональное состояние человека. Гнев выражается первоначальным напряжением мускулов лица и вслед за тем — быстрым расслаблением. Можно сказать, что в жизни нас интересует только первая часть этого процесса; но когда речь идет о сценическом исполнении, мы должны совершить весь процесс вызывания гнева: напряжение и последующее расслабление.

Теперь нас интересует, каким образом можно научиться мимике и жесту, которые бы внешне выражали состояние гнева (не переживая. — М. А.). Процесс таков: как только мы разовьем в себе чувство каждого звука — что является первым этапом в школе драматического искусства, отмеченного мной, — кто-то начнет рецитировать некоторые пассажи драматического текста, связанные с чувством гнева; мы не сразу будем включаться в слова мимикой и жестом, а вслушаемся в речь. Рецитатор говорит так, как он должен произносить текст в соответствии с ситуацией; тот, кто должен перевести слова в мимику и жесты, следует, конечно же, точно за словами, но при этом, слушая, он подключает свои чувства, соответствующие звукам: «иэ-иэ-иэ», резонирующие внутри него. Затем он прилагает усилия для придания формы инстинктивно воспринятым импульсам через движения рук или кистей, через напряжение пальцев и мускулов, после чего расслабляет их на звуках: «иэ-иэ-иэ». Мы снова говорим о том, что невозможно добиться изменения психологического состояния тела другим способом, как только подключиться к произносимым звукам вместе с вызванными ими чувствами...

Для этого необходимо тренировать в деталях процессы, в которых тело психологически задействовано, но все время опираясь на формы, данные в слове. Представьте, например, что вы слышите текст, выражающий *печаль*; прослушайте его без всяких мимических реакций и игры лицом, а только с движением головы.

То есть голова двигается, в то время как мимика остается неподвижной: слушайте печальный текст. Если вы сделаете так, то нечто начнет происходить внутри вас. А именно: диафрагма и органы, находящиеся внизу живота, своей реакцией вызовут движения, противоположные движениям головы и мимике лица. Таким образом, вы тренируете диафрагму и брюшные мышцы, которые и должны быть натренированы. Это касается лично каждого. Никогда нельзя использовать в игре тело без опоры его на искусство речи. Итак, слушайте печальный текст: слушайте его вполне осознанно с неподвижным лицом и лишь одним движением головы...

Обобщая сказанное, можно заключить: каким образом актер может представить на сцене характер *меланхолика*?. Слушая тексты, в которых заключено чувство печали, с невозмутимым выражением лица и движением головы, дать возможность возникшим импульсам самим течь по всему телу.

Как подготовить себя к исполнению характера *флегматика*?. Сохраняя спокойное выражение лица, как будто засыпая, опустить брови и «крылья» носа (нет необходимости сознательно шевелить губами), начать слушать текст; слушая его в таком положении, вы вызовете тончайшие процессы расслабления, которые сопровождают характер (чувственность) флегматика. В целом, дух должен оживить эту работу.

Если вы хотите подготовить себя к естественному выражению характера *сангвиника*, сделайте следующее: дайте прочесть сентиментальное сообщение, которое может быть включено в драму, и во время чтения пусть актер (или актриса) сделает очень сильное движение мышцами лица и рук. Это инстинктивно приведет вас к эмоциональной вспышке, характеризующей непроизвольное выражение характера сангвиника.

Если вы хотите подготовить себя к презентации *холерика*, выберите текст с выражением брани (ругани). Вы можете найти множество пассажей подобного жанра у Шекспира. Тот, кто будет слушать этот текст, чтобы найти необходимую мимику, должен сморщить лоб, сжать пальцы в кулаки и напрячь мускулы рук, держа их перед собой и сознательно удерживая напряжение. Итак, сморщите лоб, сожмите кулаки, напрягите руки, прижав их к себе, напрягите все мускулы, начиная с колен и до стоп, думая при этом: я врос в пол стопами. — Отсюда может возникнуть чувство, сопряженное с характером холерика.

Видите, точно так же, как необходимо осваивать технику в любом виде искусства, в театральном искусстве актер должен овладеть техникой, позволяющей ему направлять свое творчество. В современной научной литературе очень часто можно встретить слово «необъяснимо». Среди множества «необъяснимых»

вещей есть две вещи, на которые ученые не могут дать точный ответ. Наука в конечном счете имеет в виду пределы познания вещей, которые заключаются в концепции речи, где есть две точных границы (зоны): граница *смеха* и граница *плача*. На этот счет у ученых один ответ — необъяснимо.

Впрочем, это не так. Возьмем, к примеру, *плач*. Что он означает, прежде всего, в обычной жизни? Эффект плача исходит всегда из того, что эфирное тело человека испытывает очень сильное отчуждение от физического тела (Р. Штайнер рассматривает «тело человека» на нескольких уровнях: физическом, эфирном, астральном, «Я» и пр. — М. А.). Если человек испытывает боль, то процесс протекает следующим образом: физическое тело, эфирное, астральное, «Я» — все в какой-то мере охвачены сильным воздействием на физическое тело. Их сила спускается в физическое тело, которое стремится вернуть ее астральному телу, где встречается с противоположной силой; но эфирное тело тесно связано с элементом воды, поэтому получается следующее: эфирное тело совершает резкий удар по астральному, а в проекции на физическое тело — человек плачет, проливаются слезы. Вот почему плачь — это еще и расслабление от боли.

Попробуйте произносить звук «э» очень чисто и попытайтесь проникнуть как можно глубже в эксперимент (чувственный) «э»; постепенно возникнет игра мускулов лица настолько сильная, что, достаточно нескольких капель воды, поднесенных к глазам, — и вы заплачете. Совсем не обязательно, чтобы они исходили из самих глаз...

В этом процессе полностью представлены все уровни:



Обратимся к процессу *смеха*, он будет выглядеть так: при смехе что-то происходит в астральном теле. Нечто, охватывающее «Я», вводит в заблуждение астральное тело, но мы недостаточно сильны, чтобы это увидеть. В обычной жизни этого не увидишь. Нечто спускается в астральное тело, проходя через «Я» к астральному телу. Теперь посмотрим, как этот процесс сказывается на эфирном и физическом телах.

В этом случае происходит обратный процесс. То, что произошло в астральном теле, эфирное тело пытается перевести в физическое: это и есть смех. Смеяться — значит усиливать происходящее в астральном теле, странное и непо-

нятное другим, спускающееся в физическое тело. Вы это уловите, если попытаетесь удержать в себе атмосферу смеха.

Вновь запишем последовательность гласных звуков, начнем с «у»: «у-ю-ё-е-о-и-э-а» (порядок установлен Р. Штайнером и объяснен в предыдущих главах книги. — М. А.). Возьмите звук «о» и соедините с «и» или «э»; можно взять «е» и соединить с «а», но это будет с не совсем чисто; наиболее точным (чистым) будет «оэ-оэ-оэ-оэ-оэ» — и попытайтесь внести их атмосферу в смех. Иначе говоря, слушайте рецитатора, читающего текст, несущий смех, и сопровождайте чтение произнесением звуков: «оэ-оэ-оэ-оэ-оэ», — затем включите в процесс смеха все тело. Это будет самый лучший смех, который когда-либо существовал на сцене. Таков способ работы, когда создается мимика на основе искусства речи.

Теперь представьте, что вам необходимо в какой-то момент продемонстрировать через игру мимики лица *предельное внимание*. Вы можете добиться этого, если вначале предложите кому-то прочесть текст, в котором выражена предупредительность (забота, внимание). Постарайтесь усилить ваш взгляд вперед, при этом, погружившись в атмосферу звука «а-а-а», постепенно переводя ее в состояние так называемого душевного взгляда, будто вы хотите сказать своим взглядом «а-а-а». Направьте полученные вами ощущения на проекцию звука «а-а-а» вверх, чтобы он вошел в уже зафиксированный вами взгляд: «а». Вы получите в этом случае мимику предельного внимания...

Пойдем дальше: ваше лицо, дорогие друзья, принимает выражение *ужаса* в тот момент, когда кто-то произносит текст, исполненный страха; вы закрываете глаза и мысленно произносите звук «у», а затем переносите его во взгляд: звук «у» — это страх, переданный иным способом и гораздо лучше, чем всеми остальными. Интонация «у» устремляется к закрытым глазам: выражение лица — страх.

Именно через этот жест и игру мимики лица на звуке «у», направленном к закрытым глазам, мы видим, каким образом можно заимствовать игру мимики у искусства слова. Внутренний опыт, таким образом, находит свое внешнее выражение. Точно также, если мы хотим внутренне выразить то, что воспринимается извне, мы должны обратиться к согласным звукам, о чем я уже говорил (см. предыдущие главы книги Штайнера. — М. А.). Прочтите текст, мысленно произнося «н», и сделайте жест, исходящий изнутри, сопровождающий этот звук «н». Если вы в длительной тренировке добьетесь некоего выражения на вашем лице, то вы сможете произнести этот звук вслух. И если вам понадобится выразить фразой чувство *недоверия*, вы можете это сделать точно. Но, как мы уже неоднократно говорили, необходимо овладеть искусством слова.

Представим, что кто-то хочет выразить *упадок сил* (изнеможение). Этому легко научиться, но все-таки надо учиться. Читаем пассаж, в котором выражено чувство изнеможения и произносим согласный звук «в-в-в-в-в», как можно

меньше резонируя в «е». Затем вы замолкаете, но остаетесь в жесте, выражающем этот звук вонне: — изнеможение на лицо. Хотите выразить *восторг* (восхищение), попытайтесь провести его через чистый и простой выдох, который выражается в «х», словно мы произносим слово «Иегова» («Jehova») и позволяем звуку «хо» быть чистым выдохом; совершая этот процесс, направьте ваш взгляд и движение рук вверх: вы получите жест восхищения. Устремленные вверх руки и взгляд — у многих людей еще и поднятые вверх мочки ушей, а у некоторых — расширение ноздрей, — возвращают человека в область его бессознательного; с помощью «х», как можно более чистого, мы еще больше усиливаем эффект нашей работы. Но если вы долго произносите «х» вместе с гласной «о», то звук не будет чистым. Вот почему я говорю вам, что надо неустанно произносить «Jo-hova»: «хо, хо... х... х».

Вы не слышите этого, но я произношу именно так, и вы видите, как сразу же меняется взгляд при произнесении согласного звука, становясь его вокальным аккомпанементом, интонацией простого выдоха. Это и создает ощущение восторга.

Вернемся к более простому, чему легко научиться и что давно изучено; не стоит пренебрегать тем, что было в древнем искусстве, а именно в искусстве слова. Новое заключается в том, чтобы заново открыть то, что было в прошлом.

Допустим, вы произносите «а-у», «а-у», но во время произнесения «а-у» сильно хмурите лоб и открываете глаза максимально широко: «а». Теперь оставьте в стороне звук «а»: у вас есть его отражение в жесте, выражение тревоги, в полном смысле этого слова. Оно возникает именно потому, что форма, данная слову, позже, во время прекращения интонирования, создает больший эффект (чем во время произнесения); но начинать надо с интонирования слова и вслед за тем прийти к «интонации» в позиции тела.

Я знаю, о чем вы сразу можете подумать: очень хорошо, но когда же мы начнем играть на сцене? Вот увидите: все, на чем мы настаиваем сейчас, исполненное адекватно, может занять гораздо меньше времени, чем обычное обучение в сегодняшней школе драматического искусства; к тому же обучение в такой школе не всегда отвечает требованиям публики, поскольку ординарная школа выпускает порой не самых лучших актеров...

Теперь мне бы хотелось обратиться к вещам более значимым, определяющим.

Актер должен хорошо знать, что такое эвритмия, но не для того, чтобы ею заниматься, поскольку эвритмия, представленная на сцене, являет собой самостоятельный вид искусства. Актер должен получить отклик (дословно — эхо. — *М. А.*) от всех других видов искусства, включая и эвритмию. Он должен в точности взять те части эвритмии, которые бы позволили ему ввести в свое исполнение некоторые детали, вряд ли представляющие искусство. Чтобы стать искусством, эвритмия должна действовать сама по себе; она может существовать только в сопровождении музыки и рецитации, будучи исключительно *речью (музыкой)*

в движении. Надо почувствовать, что в эвритмии есть нечто особенное, чего нет отдельно ни в музыке, ни в речи, но что является их продолжением. Вот почему невозможно осуществлять эвритмию, когда кто-то поет, а другой — движется (совершает эвритмические движения). В песне музыкальный элемент уже осуществлен в слове, и песня может только затруднять движения в эвритмии, равно как и эвритмия мешает пению. Эвритмия может сопровождаться только рецитацией — совершенно далекой от движения тела, замкнутого на самом себе, как и инструментальная музыка (она самодостаточна. — *М. А.*); она не может быть песней, если она стремится проявить себя как идеал.

Для актера эвритмия может сыграть важную роль, только опосредованно. Что же есть такого в эвритмии? Благодаря эвритмии актер может прийти к очень выразительному жесту, к макрокосмическому жесту через гласные и согласные звуки. Так, для «и» вытяните руки, а для получения особого тонкого качества «и» надо еще и использовать напряженные пальцы. Теперь попробуйте в соответствии с вашими ощущениями (ибо «и» не располагается там же, где напрягаются руки, «и» — есть ощущение от напряжения этих мускулов) продолжить ощущать внутри себя то, что вы получили извне, закрывая это внутри, точно укол шпалой, пронзившей ваше тело, — и произнесите звук «и» с сохранением полученного ощущения.

«И» вызовет в вас, согласно ретроактивному эффекту, такие нюансы «и», которые вам вряд ли когда-либо удавалось издавать. То же самое происходит и с другими гласными и согласными звуками. Если вы найдете их продолжение внутри себя, если вы наполнитесь своеобразными фантомами эвритмических форм изнутри, ощутите их отражение, особый образ в себе, и одновременно голосом озвучите их, то вы получите чистейшие звуки гласных, да и согласных тоже. Говоря вообще.

Если вы признаете это, то в конечном счете получите настоящий источник *энергии слова*. Именно об этом идет речь: актер не просто должен выучить свою роль — он, конечно, должен ее знать, — но он должен войти в свою профессию с определенных, внутренне освоенных духовных позиций. Без этого отношения к миру духовного он не сможет стать настоящим актером, ни вообще артистом.

В итоге такое обучение актера, о котором мы говорили, ведет к достаточно чистой концепции, можно сказать, религиозной, равно как и работа с мимикой и жестами, связанными с ней (концепцией. — *М. А.*). Благодаря этой концепции гораздо интенсивнее, чем другими средствами, можно почувствовать свою принадлежность к человеку Космоса. Это позволяет человеку ощутить свое достоинство и почувствовать свое место в центре Вселенной. В итоге мы отдаем себе отчет в том, что животные тоже имеют голоса; достаточно вспомнить рычание льва, мычание коровы, блеяние барана или козы и т. д. Эти голоса носят характер, прежде всего, вокальный (горловой. — *М. А.*). Животные выражают себя изнутри открытым звуком, и это большее, что можно услышать. Но вы можете прогуляться на природе и услышать другие голоса, к примеру, цикад (кузнечиков) и различных

насекомых, издающих звуки движениями своих конечностей — и это будут уже согласные звуки. Наиболее близкими к человеческому голосу являются голоса птиц. Они показывают нам, что, с одной стороны, в голосах есть элемент музыкальности, но с другой стороны — животные высшего уровня звучат открыто (гласными звуками), а низшего — закрыто (согласными звуками). Вы оказываетесь в этом случае внутри концепции того, что это естественный акт.

Если вы приблизитесь к животным, которые рычат, мычат, блеют, то вы осознаете, что эти звуки связаны с актом защиты или любовной игры и не выходят за их границы. Звуки не расширяют границы их бытия. Когда вы прислушаетесь к голосам птиц, вы точно чувствуете, что элемента музыкальности в них нет. Да, в вас могут возникнуть совершенно естественные чувства гармонии, особенно когда вы сравниваете голоса, издаваемые теми или иными птицами, с движениями их крыльев, конечностей; но для птиц это всего лишь жизненная необходимость — устанавливать гармонию между внешними движениями и внутренними позывами к издаваемым звукам.

Если вы проанализируете подобные процессы в человеке, то тут же найдете, как внутренне закрытое состояние его приобретает формы гласных звуков, а опыт общения с внешним миром принимает формы согласных звуков, и все они соединяются с жестами и мимикой человека. В вас возникнет четкое ощущение того, что означает *космическое бытие человека*, когда *слово*, произносимое им, возвышается до уровня искусства: обретает *форму искусства*.

«Какой внутренний образ имеют элементы драматизма и сценичности — судьба, характер, поступок (действие)».

*Шестнадцатая конференция,
Дорнах, 20 сентября 1924 г.³²⁵*

Эволюция драматического искусства, конечно, способна внести ясность в представление о том, что составляет наше сегодняшнее драматическое искусство. Ибо мы видим, как постепенно, от пьесы к пьесе, драматические элементы заняли свое место в эволюции человечества. Естественно, другие элементы, отличные от разных видов искусств, ищут своего объяснения. Сегодня есть на самом деле много вещей, которые надо было бы присоединить к тому, что принесла эволюция истории, потому что прогресс Человечества продолжается...

Итак, существует три вещи, которые следует учитывать не в смысле педантизма и буржуазного мышления, а с точки зрения искусства, когда речь идет о постановке драмы на сцене; потому что эти три вещи в конечном счете вдох-

новлены самим поэтом, создателем этих драм, а актеры используют их лишь как партитуру.

Эти три вещи, которые существуют на равных и составляют вершину античной драмы, берут свое начало в Мистерии: т. е. из предназначения (судьбы).

Достаточно вспомнить драмы античной Греции: каким образом Судьба вторгается в жизнь человека, заполняет его, приводя к отчаянию, хотя неумолимость ее исходит от предначертаний Всевышнего. Нам также понятно, с точки зрения чисто художественной, как могла родиться в драмах Судьбы тенденция устранения всего, что касается индивидуального, благодаря надеванию маски; как удалось изменить обычный индивидуальный голос человека, прибегнув к использованию музыкальных инструментов. Короче, как удалось исключить все, что относится к земному человеку, чтобы передать драму Судьбы Божественного. Стоит ли вспоминать все древнегреческие драмы? Где их источник? Одна, грандиозная во всем своем величии, представленная на сцене Судьба.

Но если пробежаться по всем античным драмам, основывающимся на акции Судьбы, то мы найдем в них две вещи, которые отличают их от современной драматургии. Эти две вещи не входят в драматическое искусство сегодня: первая, связанная с *эрой Души сознания*, вторая — с *эрой Сознания* (курсив мой. — М. А.).

Именно в *эру Души сознания* могла произойти эта перемена в индивидуальной душе человека, когда любовь приобрела драматическую форму. Любовь, которая происходит на самом деле в драме, равно как и любовь одного человека к другому, не могли существовать в античной трагедии в такой же форме, как в наши дни. Без сомнения, вы обнаружите любовь, но непременно со знаками Судьбы и знаками социальных условий. Вы найдете эти знаки в Антигоне.

Но любовь конструктивная, как секс между двумя людьми, которая вторгается в жизнь человека, стала возможной только с приходом *эры Сознания*...

Человек сам по себе становится все более интересным, и его начинают представлять в иной форме, как человека из обыденной жизни. Единственно, в этот период еще не было полного взгляда на индивидуальность человека. Люди еще представлялись как нечто общее — типы. На смену древнегреческой маске приходят характерные маски романских стран. Но они еще не выходят за рамки типов. Однако человеку позволено использовать определенную характерную маску. Это даже необходимо, чтобы маска стала понятной людям. Посмотрите на эти популярные пьесы, которые возникли как продолжение развития *эры Сознания*, в частности, в Италии (другие страны лишь следовали ее примеру). Они отражают интерес к человеку, интерес к характеру, а также интерес к характеру человека из среды людей. Этот факт в дальнейшем оказал влияние на драматургию Шекспира и отчетливо в ней проявился. Итальянцы наблюдают за характером человека, который занял видное место в социальной

среде, у которого в кошельке есть деньги и поэтому он хорошо устроился в обществе процветания, какой была Венеция. Вот почему во многих популярных в то время пьесах мы видим героев в венецианских костюмах, и в частности в штанах, получивших наименование Панталоне — характерной маски. Они все время были в венецианских костюмах и произносили текст с венецианским акцентом. Это была первая маска. Она вышла из элементов драмы судьбы, но теперь представляла бытие человека (строящего свою судьбу. — М. А.). Масок на самом деле было сотни. Например, маска мудреца представляла адвоката, лукавого и хитрого человека. Хитрой душой все время считались люди из Болоньи, поэтому адвокат носил костюм болонца, который обычно носили ученые из университета Болоньи. Мудрец — это вторая маска.

Третьей маской был человек-повеса, выходец из народа: Бригелла. Он появлялся в компании с Арлекином, тоже плутом и болваном. Эти двое: плут и болван, представители народа, были из Бергамо, — также носили костюмы жителей Бергамо.

Субретки, дамы, легко и просто одетые, имевшие обычай прислуживать в домах, принадлежали к жительницам Рима...

Мы видим теперь, как драмы Судьбы исчезли, а на их месте возникли действия, исходящие из развития характеров и презентации их перед публикой.

Исключительно в эту эпоху *Сознание* воздействует на публику и берет власть над публикой.

Судьба (предназначение) и характер совместно вырабатывают третий элемент — *поведение (действие)*.

1) Судьба

2) Характер

3) Поведение (Действие)

Вот почему, пока в драме не началось действие, характер драмы судьбы проявлялся в виде рецитации или «декламации» (*лат. declamatio*), который вы могли наблюдать в Рождественских играх, преимущественно морального содержания, так как в них содержалось очень много моральных директив...

Мы вошли, таким образом, в эпоху, когда древняя маска, большей частью телесная, проходя через этап характерной маски, постепенно приводит нас к презентации индивидуальности самого человека...

Итак, комедия в чистом виде возникает только исходя из элементов характерности. В Римской цивилизации этот сорт комедии уже был подготовлен, поскольку она предвосхищала *эру Сознания*. Но в Древние времена мы видим, что на первом плане стояла трагедия и, как одна из форм драмы, исполняемая после нее, привязанная к ней, — сатирическая драма (сорт комической игры). Но чистая комедия возникает только в *эру Сознания*, когда индивидуальная любовь и юмор могут войти в элементы драмы.

Глубоко осознав все происходившее, мы приходим к пониманию некоего состояния (бытия) Души и каким образом сегодня можно осуществлять постановки на сцене трагедии, торжественного акта, с одной стороны, и комедии, комической игры — с другой. Тогда мы получим в результате тот поворот, который привел к драматическому поведению (действию) в современном театре.

Возьмем вначале трагедию... Речь не идет о том, чтобы давать теорию и определения, а каким образом практически научиться переводить в творческий процесс ощущения... То, что было вначале, когда зритель встречался с объектом своего интереса (в Мистерии), называлось экспозицией — должно теперь играть осознанно медленно, и эта замедленность, в первую очередь, связана с передачей сознательно выстроенных пауз.

Следовательно, трагедию надо начинать с медленного темпа, но исключительно с использованием пауз в диалогах и между сценами; речь не идет о замедлении внутренней жизни в трагедии, а лишь о замедлении благодаря паузам. Именно через них возможна встреча актеров со зрителем. Через них зритель получит возможность найти что-то внутренне важное для себя. Вслед за тем включается то, что мы называем интригой, на выходе из которой и возникают конкретные вещи. Это и есть середина трагедии, кульминация действия. В этот момент необходимо удерживать один и тот же темп как в речи, так и в жестах. Поэтому можно сказать: темп более медленный, но без пауз. Впрочем, это не означает, что пауз нет вообще: тот, кто говорит, должен постоянно совершать вдох, и зритель тоже должен дышать. Необходимо создавать постепенно убыстряющийся процесс при сокращении пауз.

Тут же наступает третий период, который может оставить вкус горечи у зрителей от неудовлетворенности, если темп не изменится. Речь идет о том, что получило свое развитие и требует разрешения, этот процесс тоже протекает в убыстренном темпе.

Трагическое:

1. Медленный темп: паузы
2. Медленный темп без пауз
3. Убыстряющийся темп.

Это также касается убыстрения внутреннего темпа в речи и жестах. Если мы сделаем так, то возникнет нечто едва уловимое между сценой и публикой. Возникнет то чувство, о котором мы говорили ранее в связи с обучением (см. предыдущие главы книги Штайнера. — М. А.). То есть речь все время идет о мере, в которой следует удерживать конфигурацию (форму), чтобы представить трагедию на сцене (*чувство вкуса, как сверхчувственное*, и есть стиль, по Штайнеру. — М. А.).

В области комедии возникает нечто другое. И театральная игра проходит между двумя формами. Вот почему можно проводить обучение как в одной области, так и в другой. В комической игре появляется *характер*. И сразу можно обратиться к характеру Панталоне, в роли которого уже заложен способ ведения разговора,

инстинктивное выражение внутренней радости. Естественно, сегодня мы не ищем типы, но мы можем через игру с характерами добиться этого. И начнем работать с акцентирования речи и жестов. В первую очередь сконцентрируемся на характере. Речь идет о постоянном *течении процесса* в отличие от остановок в исполнении трагедии. Подходя к кульминации, вы оказываетесь в сплетении различных оппозиционных сил, которые вас заставляют двигаться к развязке. В этот момент важно сделать акцент на *поступок*, а именно — на характер речи, акцентирующий поведение. .. В итоге, ставя акцент на *непрерывности процесса* (предназначения, Судьбы), достигается результат удовлетворения (чувства сатисфакции). Комическое:

1. Акцентирование характера
2. Акцентирование поступка (действия)
3. Акцентирование Судьбы (предназначения).

В комедии мы все время имеем дело с поступательностью (течением действия), в то время как в трагедии мы говорим о размеренности. Итак, сначала мы акцентируем характер, затем поступок и, наконец, Судьбу (предназначение). Конечно, следует развивать внутреннее восприятие того, что мы называем Судьбой, характером или поступком.

Но актер может пойти дальше, чем углубленное восприятие чувства трагического и комического... Он может с помощью медитации, на которую было указано ранее, пойти дальше в процессе освоения профессиональной сосредоточенности (концентрации) и сверхчувственного восприятия. Так, актер может добиться того, что его душа станет экспертом в области языка трагедии, в формах, данных для постановки трагедии, если он будет следовать той схеме, которую я предложил для трагического и комического.

Единственно, в трагедии есть некая особенность: во время медитации предлагается совершать с очень высоким градусом накала *то*, что мы называли «бытием свободы», которое выражено в слове, принявшем ту или иную форму.

Да, нам необходимо именно это, мои друзья. Прежде всего, следует подготовиться к работе над формами слов (звуков и жестов. — *М. А.*) в их ансамбле, как я уже говорил, достигая способности рецитировать кончиками пальцев. А с другой стороны, исходить из формирования собственного «Я», соотнесенного с чувственностью и чистотой эмоций, свободы слова, воли и мышления, затрагивающих всего человека.

В этом смысле актеры прошлого были очень хорошо подготовлены в плане медитации. Я бы хотел вам предложить небольшую формулу, которую я восстановил (из древних текстов. — *М. А.*)... Попробуйте внутренне сосредоточиться и ощутить жар вашей души; исходя из этого, направьте ваше внимание на атмосферу, приближающую вас к пониманию трагического; степень осознания трагического станет той движущей творческой силой, которая создаст формы,

провоцирующие ваши поступки. Вы достигнете подобного результата, если будете произносить следующее:

Ах, Фатум	Ach, Fatum
Ты	Du hast
овладел мной,	stark mich
И приподнял	umfast
Меня, чтобы	nimm Weg
Пройти	den Fall
Над пропастью	in den Abgrund

В то время как трагическое сосредоточилось в звуках «У» и «А»: «У» — ужас, «А» — восторг, — звук «И» возникает как акт обретения места своего «Я» (nimm Weg...).

Если вы будете медитировать таким образом, чтобы почувствовать через звуки те ощущения, которые вызывают в вас высшие чувства трагического, то вы сможете осознать принцип, который поможет вам осуществить трагедию на сцене. (В письмах к В. Громову М. Чехов не употреблял слова «медитация» по понятным причинам. — М. А.).

Если вы будете проводить достаточно часто и долго подобные медитации, то вы сможете пережить (получить) атмосферу трагедии в том виде, в котором она и была рождена.

В отличие от трагедии, приблизиться к комедии можно, начав упражняться в хитрости, которая сохранялась внутри патетики трагедии, рожденной Мистериями, но никогда не выражалась внешне, а потому со всем ей свойственным юмором представляет уникальное эзотерическое действие, выраженное в словах.

Если вы хотите поставить на сцене комедию, то я прошу вас, никогда не делать это внешне — надо найти возможность смеяться словами! Я не говорю, что надо смеяться исподтишка... Смех нужно почувствовать в самом звучании слов, вопреки тому, что характеризует общий (бытовой) смех людей...

Я хочу вам предложить цитировать некоторые вещи не с позиции выработки звуковой пластичности и палитры, а с позиции чувства, вызываемого этими звуками и доводящими до состояния смеха во время медитации. Но надо также медитировать на высоком градусе, высоком не в смысле подняться как можно выше над башней:

Теперь я чувствую	Izt' fuhl ich
Как звучат во мне	wie in mir
Линклок — ху	Linklock — hu
И линклок — хи	und Linklock — hi
Дыхание, полное смеха,	vollig mir
Проходит	witzig
сквозь меня.	blast

Один раз попробуйте произнести текст так, чтобы при произнесении «Линклок — ху» верхняя губа была поднята вверх, а нижняя губа опущена вниз; при произнесении «Линклок — хи» — губы раздвинуты в стороны (даны схемы. — М. А.). Произнесите фразу целиком три раза, как можно сильнее акцентируя движения губ. И почувствуйте эти звуки! Вы увидите, как в результате будет смеяться ваша душа. Это происходит глубоко внутри, не физически. Поскольку физический смех, конечно же, не может углубить трагическое...

«Интегральное чувство звучания».

*Семнадцатая конференция, Дорнах,
21 сентября 1924 г.³²⁶*

Во времена, когда человек мог инстинктивно чувствовать и воспринимать довольно интенсивно то, что передавалось в словах, а именно тот реальный процесс акта формирования слова, наблюдался реальный и естественный процесс сцепки астрального тела человека с его эфирным телом. В настоящее время люди говорят точно так же, как делают и все другие вещи, т. е. очень просто, без углубления в сложные внутренние процессы, сопровождающие поступки человека.

И это верно, поскольку в процессе действия нельзя оценивать то, что происходит, чтобы не отпугнуть спонтанность восприятия. Но те, кто занимается искусством слова, мимики, жеста, должны в течение, по крайней мере, времени своего обучения погрузиться в духовные нюансы этих процессов, изучать их отдельно, выстраивая тонкие отношения между астральным телом и эфирным.

Нужно испытать чувства, говорю я: чувства, а не концепции; а именно отделить в процессе работы человека его существование между астральным — эфирным — телами и ожившим словом. Современная жизнь человека уже достаточно сформирована изнутри, она настолько обогащена внутренними изменениями, что человеку очень трудно получить ощущения текучести слова, исходя из нее самой, трудно войти в *телесное бытие слова*, выражающее нечто иное... Этого можно достигнуть в обучении таким образом: если бы вы не умели говорить в действительности, но все-таки хотели заговорить. Для этого необходимо вступить во взаимоотношения с другими людьми... Есть некий рудимент в речи, он заключается в том, что люди произносят «хум-хэм-хим», как поток от «Х» к «М» со смешанными не вполне отчетливыми гласными звуками. На практике люди, «бормоча» эти звуки, могут получать через них ощущение улавливания астрального тела эфирным. Когда снова и снова мы произносим эти звуки: «хум-хам-хэм» и пр., — мы ощущаем нечто отдельное, живущее в *чистых вибрациях*. Используя в обучении это бормотание звуков типа «хм», мы добиваемся некое-

го внутреннего ощущения своего «Я». Практикующий такое звучание должен признать, что, может быть, оно является настоящим базовым упражнением. Единственно, нужно пойти дальше.

Итак, мы начинаем с внушения (буквально: вдалбливания в голову) ученикам произносить звуки: «хм-хум-хам-хэм», чтобы мобилизовать их речь. А затем сразу перейти к чему-то другому, в противном случае ученик останется на уровне «дикого существования», в котором эти звуки являются лишь первым элементом освобождения слова...

Мы уже определили с вами, что среди согласных звуков есть резкие, негармоничные звуки (стучащие — см. предыдущие главы книги Штайнера. — *М. А.*), далее мы выделили свистящие звуки. Для получения резкого звука достаточно вспомнить бросание копья или игру на трубе, выдувая из нее звук. Между этими двумя видами согласных располагаются звуки: жидкие «Л» и вибрирующие «Р» — в различных формах, среди которых есть как «Р» небное, «Р» язычное и «Р» губное, так и «Р» вибрирующее... В целом, мы говорим, видоизменяя воздушный поток. Ясно, что вся речь заключается в придании различных форм воздуху, но мы должны видоизменять эти формы в несколько иной манере. Когда вы научитесь произносить звуки «хм, хум, хам», вы сможете улавливать акт грандиозного преобразования воздуха через универсальные импульсы речи. Когда вы испытаете это чувство универсального импульса речи, вы сможете ощутить и звуки, которые мы назвали резкими, стучащими: «д, т, б, п, г, к, м, н».

Уже при произнесении звука «хм» вы можете услышать звук стука (удара). Со звуком «хм» вы можете войти в сам акт удара. А в телесном выражении вы почувствуете контур закрытой формы. Звук «М» в этом случае не являет собой законченную форму, а отражает состояние рождения — мы хотим войти в форму, контур которой хорошо скрывает воздух, образуя форму воздушного тела. Во всех стучащих (ударных) согласных звуках мы хотим действительно сформировать фигуру с явно разграничивающим контуром.

Беря форму звука «Д», мы хотим образовать перед собой фигуру, ограниченную следующим образом: как будто мы держим перед собой вертикально поставленную трубу, закрытую спереди (см. рисунок).

При произнесении звука «б» нам хочется создать фигуру, напоминающую форму корабля (рисунок).

Звук «К» рождает в нас четкое ощущение формы закрытия, как если бы это была башня или пирамида (рисунок). Таким образом, в нас возникает чистое ощущение, как будто мы хотим сделать тверже воздух. Даже нам бы хотелось, чтобы воздух кристаллизовался. Мы получаем в результате произнесения этих звуков физическое (телесное) ощущение формы воздуха и удивлены, что эти формы, не ощущаемые до этого, при определенном усилии становятся такими интенсивными «б-п, д-т, г-к», что мы их чувствуем кружащимися вокруг нас. В то же время «м» вращается внутри нас как спираль, а «н» — прогуливается по

воздуху как хвост животного. Поскольку они также относятся к резким, стучащим звукам и мы формируем их в воздухе, тем не менее они постепенно спускаются в элемент земли. Благодаря этим звукам мы работаем с земными элементами, ибо они определенно соотносятся с «землей» (рисунок)...

Очень важно при работе со звуком «м» представлять карабкающееся вверх растение, обвивающее дерево, как вьюн, например.

А когда мы произносим «н», нам очень может помочь образ l'asperule с короной листочков на вершине стебля; что позволяет нам ощутить выход из земли и одновременно восторг, который присутствует в ударных (стучащих, резких) звуках.

Точно так же, например, произнося звук «п», мы все больше и больше приобретаем внутреннюю конфигурацию «п», представляя при этом подсолнух с высоким стеблем и оригинальным кругом наверху с огромными лепестками, поражающими нас своим цветением. «П» нам представляется во всей своей особой красе. Стучащие звуки, вырывающиеся из земных форм, позволили хорошо развить нашу речь. Все, что мы произносим таким образом, может перейти в прекрасный поток, если мы пустим его в верном направлении; произнося «к» в слове и представляя при этом форму пирамиды, мы внутренне живем в этом слове, в котором «к» в сочетании с другими звуками течет и растворяется. Например, если перейти от «к» к «л», то вы попадете в качество воды, хотя начало будет достаточно твердым. «КЛ» — звуки потекут, как вода.

Что получится, если произнести слово «Keil» (клин). «Угол», который не может ни испариться, ни утонуть, ибо имеет изначальную форму, а значит, несет тот смысл, который заключен в звуке «к» — в форме пирамиды, стоящей вертикально. Но интересно, что этот угол «течет» (переходит в «л»). Это означает, что само слово содержит внутри грандиозную силу самовыражения! Произнесите слово «Keil» и почувствуйте, что произойдет, когда вы сначала произнесете «к» — угол», а затем позволите ему расплавиться — ощутите этот поток, начиная с препятствия, проходя через гласные «ай» (ай — нем. — М. А.) к «Л»: какое великолепие!

Вы можете придать всем ударным звукам такую красоту, если включите их в живой поток звуков, объединив со звуком «Л». Напротив, вы можете получить эффект тяжести (солидности), если поступите наоборот. Поработайте над словом «Diele» (сообщать). Звуки слова прекрасно текут по губам. И если вы хотите получить обратный эффект, то проживите сначала те звуки, которые представляют форму текучей жидкости, а затем звуки, имеющие качество земли, тяжести: слово «Lied» (песня). «Песня» вначале существует в душе, а затем находит свое выражение в более компактной форме — «Lied».

Возьмите звук «т» и проведите его по пути к «л». Есть процесс утяжеления вначале в «т», но этот процесс переходит постепенно в иное качество — течения.

В слове «Tal» (долина) вы сможете хорошо выразить элемент, который вас опускает (давит, дословно. — М. А.) вниз, а затем принимает в поток (рисунок)...

А теперь представьте себе, что вода продолжает свое восхождение до такой степени, что мы попадаем в элемент воздуха; вода становится внутренне собранной, она постепенно испаряется и превращается в газ; вода хочет войти внутрь воздуха. В этом случае нам недостаточно волнообразного движения внутри потока, нам хочется, чтобы воздух начал вибрировать внутри. Воздух, который мы удерживаем при произнесении внутри себя, имеет внутреннюю вибрацию в звуке «р». «Р» соответствует элементу воздуха. — Представьте, что у вас в руках коробка с подарком. Вы думаете с радостью о том, что находится в этой коробке, и это чувство вызывает в вас движение души, как реакцию на спрятанный сюрприз. Но в коробке ничего нет; то, что вначале было жидкостью, испарилось в вашей речи; вы открываете коробку — а навстречу вам только воздух. Тогда вы произносите слово «leeg» (пусто)! Вы точно попадаете в процесс: вы чувствуете глубину слова, доводящего вас до дрожи от страха, и это отказное движение в удвоенном «ее» — потрясает вас очень сильно.

Нельзя представить ничего более адекватного тому, что заключено в этом жесте и в слове «leeg» (пусто). Две вещи определены предельно точно. Но благодаря им можно многому научиться, особенно актеру.

Теперь представьте, что вы собрали все эти вибрации и придали им определенные формы в воздухе. Вы даете формы вибрациям. Это напоминает игру на трубе, не по манере, а по способу дыхания. Попробуйте один раз приставить градусник во время выдыхания воздуха из трубы, вы увидите, что в разных местах трубы температура не одинакова. Это найдет выражение в элементе огня. Именно поэтому когда мы произносим свистящие звуки: «х-ш-й(йод)-с-ф-в», — то мы ощущаем тепло. Все они живут в элементе огня (жара). Когда вы начинаете работать со звуком «Х», вы освобождаете в себе энергию огня (жара); вы высвобождаетесь в звуке «Х», затем сдерживаете все, что в этот момент выходило, с помощью уплотнения вашего «второго Я» в звуке «ХМ». Ваш жар, который вы сохранили в себе, перейдет в состояние отвердения в звуках: «хум-хам.....

Все это необходимо изучать как искусство слова. В театре мы должны уметь произносить слова так, чтобы они текли над аудиторией. Для этого нет необходимости концентрироваться на каждом звуке азбуки, но изучать общие характеристики речи необходимо... Эзотеризм, заложенный в искусстве речи, заключается в том, чтобы знать, как делать: например, выразить в движении вибрации («р») воздуха, переходящие в свистящие звуки («х»).

Речь, стремящаяся придать форму каждой фразе, должна подвергаться обработке сначала в звуках земли и воды, а если это обращение, окрик, то должна формироваться через звуки воздуха и огня при помощи вибрирующего звука «р» и свистящих звуков. Это не значит, что только так можно выражать себя в слове; но можно научиться верно строить фразы, которые бы несли в себе силу внутренних душевных преобразований, когда мы произносим цепочку слов, где

есть звуки «земли» и звуки «воды»; можно также научиться говорить очень проникновенно, зная заранее, *как* это делать...

Таким образом, можно достичь и еще одного очень важного эффекта в искусстве слова. Научиться трансформировать чувства, исходящие от незнакомых слов, в те, что составляют интимную жизнь самого актера...

(Р. Штайнер рассказывает известный анекдот, когда тон письма сына к отцу, звучавший в устах сначала адвоката, а затем пастора, кардинально изменил его содержание. Сын написал: «Отец, пришли мне один флорин». Отец был неграмотный и попросил прочитать письмо сначала адвоката, затем кюре. В первом случае реакция отца была: «Как он смеет просить у меня флорин!», а во втором: «Да, да, конечно, я пошлю ему флорин». Именно тон лежит в основе музыки).

Итак, трансформация того, что далеко от вас, в картины, близкие, интимные для вас, может осуществляться с помощью *внутреннего эмоционального тона*. У вас есть:

внутренний эмоциональный тон, прекрасный поток
речи, внешняя выразительность,
характер проникновенности и убедительности речи.

Эти вещи представляют собой техническую сторону искусства актера и должны быть им изучены.

В прошлом люди инстинктивно владели этими знаниями, поскольку знали вещи, носящие спиритуальное (духовное) значение. Так, в школе пифагорейцев было привычным развивать инстинктивное проявление состояний человека через особые ритмы энергии. Представьте, что мастер поэмы выражается в формах «трохеи» или «дактиля»:
Sing, unsterbliche Seele, der su'ndigen Menchen Erlo'sung

-----и и — и и — и и — и и — и

(Пой, бессмертная Душа, во искупление человеческих грехов).

Пифагор использовал в своей школе ритмы, транспонируя их большей частью в речитатив с целью обуздания человеческих страстей, потому что он прекрасно знал, что ямбический метр стиха выражает эмоции в движении. Тогда было хорошо известно, что музыка обращает человека к богам прошлого, а пластические искусства — к богам будущего, в то время как драматическое искусство существовало посередине и притягивало духов настоящего...

Если мы хотим напрямую достичь области духовного, если нам надо достичь уровня духовных движений, если мы хотим подняться от физического к духовному, следует использовать в речи поэтический размер ямба, наполненный мягкостью. Вот почему Гете писал свои драмы ямбом, вот почему Мистерии в большинстве своем написаны ритмическим размером ямба. В изучении этих вещей кроется успех новой школы драматического искусства.

Приведенная ниже схема дает представление о распределении согласных звуков по принципу их формирования в зависимости от основных «элементов»: земли, воды, воздуха и огня.

Схема 4

Хум, Хам, Хэм, Хим (Hum, Ham, Hem, Him)			
Земля	Вода	Воздух	Огонь
			X(h)
T(t)			ж(ч)
Б(Ь)			Ш(ch)
П(p)	Л (l)	Р (r)	З(z)
Г (g; gue)			С(s)
К(k)			В(v)
М(m)			Ф Ю
Н(n)			
Diele			Reihe
Lied			reich
Tal			rasch
Latte		leer	Reis
Beil		schief	reif
Lieb		schlank	
Keil			

(В качестве примеров приводятся слова на немецком языке. — М. А.)

Второй и третий аспекты охватывают все 19 глав книги (351 с), поэтому мы приглашаем читателя самостоятельно ознакомиться с их содержанием.

ЛИТЕРАТУРА

Искусство

- Абалкин Н. А.* О творческом методе К. С. Станиславского. Стенограмма лекции. М., 1952.
- Алексидзе А. Д.* О перевоплощении. Автореф. дисс. канд. псих. наук. Тбилиси, 1952.
- Алперс Б. В.* Театр социальной маски. М.; Л., 1931.
- Арто А.* Театр и его двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Пер. с фр. В. Максимова. М.; СПб.: Симпозиум, 2000. Архив Мейерхольда. ЦГТМ 180171/9.
- Барба Э.* Бумажное каное / Пер. с фр. М. Б. Александровской. СПб.: СПбГАТИ, 2008.
- Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. *Барро Ж.-Л.* Размышления о театре. М., 1963. *Барро Ж.-Л.* Воспоминания для будущего. М., 1979.
- Бежар М.* Мгновение в жизни другого. Мемуары. М., 1989. *Бери С.* Голос и актер. М.: МФСК, 1996.
- Берковский Н. Я.* Станиславский и эстетика театра // Театральные традиции. М.: Искусство, 1969.
- Блок В. Б.* Система Станиславского и проблемы драматургии. М., 1963. *Блок В. Б.* Диалектика театра. М., 1983.
- Бритаева Н. Х.* Эмоции и чувства в сценическом творчестве. Саратов, 1986. *Брук П.* Пустое пространство. М., 1976.
- Брук П.* Театр в нас и вокруг нас // Стенограмма выступлений П. Брука на симпозиуме «Станиславский в меняющемся мире». М., 1989 (машинная копия). *Буткевич М. М.* К игровому театру: Лирический трактат. М.: ГИТИС, 2002. *Вахтангов Е. Б.* Записки, письма, статьи. М.; Л., 1939.
- Введение в театроведение: Сб. статей о театре / Под ред. Ю. Барбой. СПб.: СПбГАТИ,

- Венецианова М. А.* К вопросу о беспредметных действиях // Записи о театре. Л.; М., 1958.
- Вилар Ж.* О театральной традиции. М., 1956.
- Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись в 4 томах. М., 1976.
- Виткевич С. И.* Метафизика двуглавого теленка. М.: ГИТИС, 2001. *Волков Н.* Мейерхольд. 1874-1908 гг. М.: Academia, 1929.
- Волконский С. М.* Выразительное слово: опыт исследования и руководства в области механики, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. СПб., 1913. *Волькенштейн В.* Станиславский. М., 1922.
- Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История театрального образования. Пб., 1913. *Гауда И. В.* Китайский традиционный театр Сицзюй. М.: Наука, 1971. *Гвоздев А. А.* Историческая роль театра Мейерхольда // Советский театр. 1931. № 1. *Гиппиус С. В.* Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. СПб.: Речь, 2001.
- Гладков А. К.* Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. *Горчаков Н. М.* Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1957. *Грачева Л. В.* Актерский тренинг: теория и практика. СПб.: Речь, 2003. *Гришелева Л. Д.* Театр современной Японии. М.: Искусство, 1977. *Гротовский Е.* От бедного театра к искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
- Губанова И.* К проблеме театрального знака // Теория театра. М.: ШДИ, 2001.
- Гуревич Л. Я.* Станиславский. М., 1929.
- Демидов Н. В.* Искусство жить на сцене. М., 1965.
- Демин В.* Тайны русского народа: в поисках истоков Руси // <http://book.plib.ru/read/11/page13/965>.
- Дзэами М.* Предание о цветке стиля (Фуси Кадэн) / Пер. со старояп. Н. Г. Анари-ной. М.: Наука, 1989.
- Дранков В. А.* О природе художественного таланта. Автореф. дисс. канд. искусствовед. М., 1973.
- Дрознин А. Б.* Методические рекомендации по совершенствованию профессионального мастерства актеров драматических театров по предмету «Основы сценического движения». М., 1983.
- Ершов П. М.* Технология актерского искусства. Очерки. М., 1959.
- Жак-Далькроз Э.* Ритм. Классика — XXI в. / Под ред. Ж. Пановой. М., 2002.
- Завадский Ю. А.* Учителя и ученики. М., 1975.

- Захава и его студия. Изд. испр. и доп. М., 1930. *Зограф Н. Г.*
Вахтангов. М.; Л., 1939.
- Зон Б. В.* Встречи с К. С. Станиславским // Театральное наследство. М., 1955. *Ильин И.*
Анна Юберсфельд и французская школа театральной семиологии // Теория театра. М.:
ШДИ, 2001.
- Ильинский И. В.* Сам о себе. М., 1973.
- Ионатамишвили Н. В.* Психофизиологическое обоснование соединения речи и движения
в творчестве актера. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствовед. Тбилиси,
1966.
- Искусство режиссуры. XX век. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. *Камю А.*
Миф о сизифе. СПб.: Азбука-классика, 2001.
- Кисин В. Б.* Перевоплощение и жизненный опыт актера. Автореф. на соиск. уч. ст. канд.
искусствовед. Киев, 1979.
- Кнебель М. О.* Школа режиссуры Немировича-Данченко. М., 1966.
- Кнебель М. О.* Вся жизнь. М., 1967.
- Кнебель М. О.* Поэзия педагогики. М., 1984.
- Комиссаржевский В. Г.* Театр, который люблю // Статьи, очерки, заметки. М, 1981.
- Красовский Ю. М.* Некоторые проблемы театральной педагогики В. Э. Мейерхольда.
1905-1919 гг. Лекция. 1981. *Кренке Ю. А.* Практический курс воспитания актера. М., 1938.
- Крымова Н. А.* Станиславский — режиссер. М., 1971. *Крэг Г. Э.* Воспоминания, статьи,
письма. М., 1988.
- Курбас Л.* Литературное наследие. Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе М , 1987.
- Мейерхольд В. Э.* Речь перед труппой театра РСФСР-1 31 окт. 1920 // Вестник театра.
1920.
- Мейерхольд В. Э.* Высказывания по биомеханике / Записаны М. М. Корневым
1921-1922 гг. ЦГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1338. *Мейерхольд В. Э.*
Реконструкция театра. Л.; М., 1930. *Мейерхольд В. Э.* Метод Мейерхольда //
Советский театр. 1931. № 1. *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2
т. М., 1968. *Мейерхольд В. Э.* Переписка. 1896-1939. М., 1976.
- Немировский А. Б.* Пластическая выразительность актера: Учебное пособие для
театральных вузов. М., 1987.
- Немирович-Данченко В. И.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952.

- Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра / Воспоминания. Статьи. Заметки. Письма. М., 1989. *Новицкая Л. П.* Уроки вдохновения. М., 1984.
- Несочинский Н. В.* Проблема актерского искусства в театральной концепции Мейерхольда 1920-1930 гг. Автореф. на соиск. уч. ст. канд. искусствовед. Л., 1986.
- Пезенти М. К.* Комедия дель арте и жанр интермедии в русском любительском театре XVIII века. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. *Поляков М. Я.* Теория драмы. Поэтика. М., 1980.
- Поляков М. Я.* Театр и его знаковая система // Теория театра. М.: ШДИ, 2001. *Полякова Е. И.* Станиславский. М., 1977. *Прокофьев В. Н.* В спорах о Станиславском. М., 1962.
- Раскин А. С.* Искусство в двоичном коде. Реализм и модернизм, включая театр // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. *Рудницкий К. 77.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. *Станиславский К. С.* Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953. *Станиславский К. С.* Из записных книжек: В 2 т. М., 1986. Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций. М., 1987. *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1898-1917. М., 1973. *Сулержицкий Л. А.* Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М., 1970. *Таиров А. Я.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. Теория театра. М.: ШДИ, 2001. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980.
- Товстоногов Г. А.* Беседы с коллегами. Попытка осмысления режиссерского опыта. М., 1988.
- Топорков В. О.* Станиславский на репетиции. Воспоминания. М., 1949. *Топорков В. О.* О технике актера. М., 1954.
- Февральский А. В.* «Театральный Октябрь» и «Зори» // Советский театр. 1931. № 1.
- Цветаева М. И.* Молодец. СПб.: Дорн, 2003.
- Чехов М. А.* О системе Станиславского // Горн. 1919. № 2.
- Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1986.
- Щепкин М. С.* Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1984.
- Эйзенштейн С. М.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1968.
- Эйзенштейн С. М.* Психология искусства: неопубликованные конспекты, статьи и курсы лекций. М., 1980.

- Эйзенштейн С. М.* Неравнодушная природа. Т. 1, 2. М.: Эйзенштейн-Центр 2006.
- Эфрос А. В.* Репетиция — любовь моя. М., 1975.
- Эфрос А. В.* Профессия: режиссер. М., 1979.
- Эфрос А. В.* Продолжение театрального рассказа. М., 1983.

Физиология и психология

- Абрамян Д. Н.* Об особенностях художественного творчества. К методическим проблемам психологии искусства. Ереван, 1979.
- Адлер А.* Индивидуальная психология / История зарубежной психологии (30-60 гг. XX в.). Тексты. М.: МГУ, 1986.
- Айенгар Б. К. С.* Пранаяма. Искусство дыхания. София, 1995.
- АйзенкХ. Ю.* Структура личности. М.: КСП+; СПб.: Ювента, 1999.
- Акинищикова Г. Н.* Телосложение и реактивность организма человека. Л., 1969.
- Алексеев А. В.* Психомышечная тренировка — метод психологической саморегуляции. М., 1979.
- Ананьев Б. Г.* Опыт психологической трактовки системы К. С. Станиславского Л., 1941.
- Ананьев Б. Г.* Теория ощущений. Л., 1961.
- Ананьев Б. Г.* Избранные психологические труды: В 2 т. М., 1980. *Андерсен-Уоррен М., Грейнджер Р.* Драма-терапия. СПб.: Питер, 2001. *Анохин П. К.* Очерки по физиологии функциональных систем. М., 1974. *Анохин П. К.* Узловые вопросы теории функциональных систем. М., 1980. *Асмолов А. Г.* Деятельность и установка. М., 1979.
- Ассаджоли Р.* Психосинтез. Ч. 1. Гл. 1. Динамическая психология и психосинтез / Пер. В. Дьяченко. Киев, 2007.
- Васин Е. Я.* Психология художественного творчества (Личностный подход). М., 1985.
- Белкин А. А.* Идеомоторная подготовка в спорте. М., 1983.
- Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания. Собр. соч.: В 4 т. М.: Московский клуб, 1992. *Бернштейн Н. А.* О построении движений. М., 1947.
- Бернштейн Н. А.* Очерки по физиологии движений и физиологии активности М., 1966.
- Бехтерев В. М.* Избранные произведения: Статьи и доклады. М., 1954.

- Бехтерева Н. П.* Нейрофизиологические аспекты психической деятельности человека. Л., 1971. *Берн Э.* Трансактный анализ в группе. М.: Лабиринт, 1994.
- Богоявленская Д. Б.* Интеллектуальная активность как проблема творчества. Ростов-на-Дону, 1983.
- Брахмачари Дхирендра.* Йога — Сушумна — Вьяма. М.: Радикс, 1993.
- Бычков М. С.* Опыт электро-психологического исследования двигательных представлений в свете учения И. П. Павлова. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. псих. наук. М., 1951.
- Валлон А.* От действия к мысли: Очерк сравнительной психологии. М., 1956.
- Валуева М. Н.* Произвольная регуляция вегетативных функций организма. М., 1967.
- Васильюк В. Ф.* Психология переживания: Анализ преодоления критических ситуаций. М., 1984.
- Вильсон Г.* Психология артистической деятельности. Таланты и поклонники. М.: Когито-Центр, 2001. *Виллюнас В. К.* Психология эмоциональных явлений. М., 1976. *Волькенштейн М. В.* Биофизика. М., 1988.
- Вундт В.* Психология душевных волнений // Психология эмоций. СПб.: Питер, 2004.
- Выготский Л. С.* Проблема развития психики. М., 1983. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1986.
- Геллерштейн С. Г.* «Чувство времени» и скорость двигательной реакции. М., 1958.
- Глуйтман Г., Фридлунд А., Райсберг Д.* Основы психологии. СПб.: Речь, 2001. *Голос в культуре. Артикуляция и тембр: Сб. ст. / Ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко.* СПб.: ГНИУК РИИИ, 2007. *Грановская Р. М.* Элементы практической психологии. Л., 1984. *Грановская Р. М.* Психология в примерах. СПб.: Речь, 2002.
- Гримак Л. П.* Резервы человеческой психики: Введение в психологию активности. М., 1989.
- Гройсман А. Л.* Психогигиена творческого труда студентов театральных вузов: Учебное пособие по курсу «Психология и психогигиена творческого труда». М., 1982.
- Громов Е. С.* Природа художественного творчества: книга для учителя. М., 1986. *Громова Е. А.* Эмоциональная память и ее механизмы. М., 1980. *Гроф С.* Психология будущего. Уроки современных исследований сознания. М.: АСТ, 2003.

- Гроф С.* Космическая игра. Исследование рубежей человеческого сознания. М.: АСТ, 2004.
- Грэм Р. Г., Грэй К. Ф.* Руководство по операционным играм. М., 1977. *Джеймс У.* Многообразие религиозного опыта. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. *Джеймс У.* Пути за пределы «Эго»: Трансперсональное vision / Под ред. Р. Уолли и Ф. Вотон. М.: Открытый мир, 1996.
- Динейка К. В.* Движение, дыхание, психофизическая тренировка. М., 1986. *Добрович А. Б.* Глаза в глаза. М., 1982. *Додонов Б. И.* В мире эмоций. Киев, 1987. *Донской Д. Д.* Биомеханика. М., 1975.
- Доулинг К.* Введение в ребефинг. Психотехнология работы с дыханием. М.: ЦПК, 2001.
- Забродин Ю. М., Лебедев А. Н.* Психофизиология и психофизика. М., 1977. *Зинченко В. П., Вергилес А. Ю.* Формирование зрительного образа. Исследование деятельности зрительной системы. М., 1969.
- Зись А. Я.* Философское мышление и художественное творчество. М., 1982.
- Кёниг К.* Развитие чувств и телесный опыт. Калуга: Духовное познание, 2002.
- Костандов Э. А.* Восприятие и эмоции. М., 1977.
- КоцЯ. М.* Организация произвольного движения. М., 1975.
- Кречмер Э.* Строение тела и характер. М.: НО Научный Фонд, 2000.
- Лейнбок А. П.* Анализ стиля деятельности на основе характеристик психической регуляции. Тарту, 1974. *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975. *Леонтьев А. Н.* Проблемы развития психики. М., 1981.
- Либих С. С.* Аутогенная тренировка: Лекция для врачей-курсантов. Л.: ГИДУВ, 1979.
- Ломов Б. Ф.* Антиципация в структуре деятельности. М., 1980. *Лотман Ю. М.* Проблема обучения «культуре» как ее типологическая характеристика // Уч. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1971. *Лоуэн А.* Язык тела. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
- Майков В., Козлов В.* Трансперсональная психология. Истоки, история, современное состояние. М.: АСТ, 2004.
- Матейко А.* Условия творческого труда / Пер. с польск. Я. А. Пономарева. М., 1970.

- Мейлах Б. С.* Процесс творчества и художественное восприятие. М., 1985.
- Мелик-Пашиаев А. А.* Педагогика искусства и творческие способности. М., 1981.
- Надирашвили Ш. А.* Психологическая природа восприятия (с позиции теории установки). Тбилиси, 1976.
- Налимов В. В.* Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Прометей, 1989.
- Натадзе Р.* Воображение как фактор поведения (экспериментальное исследование). Тбилиси, 1972.
- НаэмД.* Психология и психиатрия в США. М.: Прогресс, 1984.
- Николеску Б.* Питер Брук и традиционная мысль // <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/pbatt.htm>.
- Опп Л.* Что такое Ребёфинг / Пер. Е. О. Макуриной. www.ezoterik.info/rebirthing/library/ctr.htm. *Павлов И. П.* Лекции по физиологии. М.; Л., 1952.
- Пинкенхайн Л.* Нейрофизиологические механизмы идеомоторной тренировки // Вопросы психологии. 1980. № 3.
- Рождественская Н. В.* К вопросу о критериях актерских способностей // Сценическая педагогика. Л., 1973.
- Рождественская Н. В.* Творческая одаренность и свойства личности // Психология художественного творчества. Л., 1980.
- Рождественская Н. В.* Диагностика актерских способностей. СПб.: Речь, 2005.
- Рубинштейн С. Л.* О мышлении и путях его исследования. М., 1958.
- Сеченов И. М.* Избранные философские и психологические произведения. М., 1947.
- Симонов П. В.* Метод Станиславского и физиология эмоций. М., 1962. *Симонов П. В.* Эмоциональный мозг. М., 1981.
- Симонов П. В.* Мотивированный мозг: Высшая нервная деятельность и естественно научные основы общей психологии. М., 1987.
- Тальян Л. Ш.* Некоторые особенности психологии актера в творческом процессе. Ереван, 1970.
- Телесно-ориентированная психотерапия. Хрестоматия / Авт.-сост. Л. С. Сергеева. СПб., 2000.
- Теплое Б. М.* Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. *Узнадзе Д. Н.* Психологические исследования. М., 1966.
- Шерозия А. Е.* Психика. Сознание. Бессознательное: К обобщенной теории психологии. Тбилиси, 1979.

Щербаков М. А. 7 Путешествий в структуру сознания: Теория и практика развития личности. М.: ТП. Институт развития личности, 1998. *Эльконин Д. Б.* Психология игры. М., 1978.

Юнг К. Г. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. М.: Мартис, 1995. *Юнг К. Г.* Психология бессознательного. М.: АСТ-ЛТД; Канон+, 1998. *Якобсон П. М.* Психология художественного восприятия. М., 1964.

Философия, культурология, социология

Агни-Йога. В 3 т. / Под общ. ред. Г. И. Каган, Ю. Е. Родичева. Самара, 1992.

Барт Р. Мифологии. М.: Изд. им. Сабашниковых, 1996.

Бердяев Н. А. О назначении человека. М.: Республика, 1993.

Бердяев Н. А. Философия свободы. Сочинения. М.: Раритет, 1994.

Бицилли П. М. «Восток» и «Запад» в истории Старого света: На пути. Утверждение евразийцев // Евразия: Исторические взгляды русских эмигрантов. М., 1992.

Богатырев П. Г. Знаки в театральном искусстве. М., 1938.

Вальверде К. Философская антропология. М., 2000.

Гердер И. Г. Идеи философии человечества. М., 1977.

Геродот. История в 9 книгах. М.: АСТ, 2002.

Геттнер Г. История французской литературы: В 3 т. СПб., 1866.

Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. М.: УРСС, 2007.

Гиренок Ф. К. Антропологические конфигурации философии // Философия хозяйства. Альманах Центра общественных наук и экономического факультета МГУ 1(13), 2001.

Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987.

Гриневич Г. С. Праславянская письменность. М., 1994.

Гумилев Г. Н. Ритмы Евразии: Эпохи и цивилизации. М.: Экспресс, 1993.

Гумилев Л. Н. Древние тюрки. Поиски вымышленного царства. М.: Эксмо, 2008.

Гурджиев Г. И. Беседы с учениками. Киев: Пресса Украины, 1992.

Гурджиев Г. И. Встречи с замечательными людьми. Взгляды из реального мира. Минск: Кузьма, 2000.

Гуревич П. С. Философия человека: В 2 ч. М.: Институт философии РАН, 2001.

Делёз Ж. Логика смысла. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998.

Дубинин Н. П. Общая генетика. М.: Наука, 1986.

- Дугин А. Г.* Философия традиционализма, <http://arcto.ru/modules.php>. С. 2. *Евзлин М. С.* Космогония и ритуал. М.: Радикс, 1993.
- Емельянов Ю. Н.* Основы культуральной антропологии. СПб.: изд-во СПбГУ, 1994.
- Журавлев В. К.* Теория группофонем. Развитие группового сингармонизма в праславянском языке. М.: УРСС, 2007. *Земское В. Б.* Дисбаланс в системе взаимодействия пластов культуры как фактор культурной динамики // Слово и мудрость Востока. Литература. Фольклор. Культура. М.: Наука, 2006. *Иванов В. А.* Кризис индивидуализма // Родное и вселенское. М.: Республика, 1994.
- Кёйпер Ф. Б. Я.* Труды по ведийской мифологии. М., 1986.
- Кляшторный С. Г., Савинов Д. Г.* Степные империи древней Евразии. СПб.: Фил. фак. СПбГУ, 2005.
- Ковтун Л. С.* Планида-Фортуна — šťastное колесо (к истории русской идиоматики) // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. Т. 24. Л., 1969.
- Костюхин Е. А.* Типы и формы животного эпоса. М., 1987.
- Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1994.
- Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1983.
- Леви-Строс К.* Путь масок / Пер. с фр. А. Б. Островского. М.: Республика, 2000. *Лидова Н. Р.* Драма и ритуал в Древней Индии. М., 1992.
- Лидова Н. Р.* К понятию «натья» в Натьяшастре // Слово и мудрость Востока. Литература. Фольклор. Культура. М.: Наука, 2006.
- Лосев А. Ф.* История античной эстетики: В 3 т. М.: Искусство, 1969.
- Лосев А. Ф.* Персефона // Мифы народов мира: В 2 т. / Под ред. С. А. Токарева. М.: Советская Энциклопедия, 1992.
- Лосев А. Ф.* Введение в общую теорию языковых моделей. М.: УРСС, 2004.
- Лотман Т. О. М.* Статьи по типологии культуры. Тарту: Тарт. ун-т, 1973.
- Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб.: Искусство—СПб., 2001.
- Макаревич В. Н.* Игровые методы в социологии. М.: МГУ, 1994.
- Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа: Учеб. пособие для вузов. М., 1995.
- Мириманов В. Б.* Искусство и миф: Центральный образ картины мира. М., 1997.
- Моторина Л. Е.* Философская антропология: Учеб. пособие для вузов. М.: Высшая школа, 2003.

- Найн Д. М.* Индуизм: Эксперименты в области сакрального // Религиозные традиции мира: В 2 т. М.: Крон-Пресс, 1996.
- Неклюдов С. Ю.* Литературно-фольклорные реконструкции и проблемы пале-офольклора // Слово и мудрость Востока. Литература. Фольклор. Культура. М.: Наука, 2006.
- Никулин Н. И.* К проблеме знаковости культур: вьетнамский и европейский костюмы в свете представлений XVIII — начала XIX в. // Слово и мудрость Востока. Литература. Фольклор. Культура. М.: Наука, 2006.
- Овермайер Д. Л.* Религии Китая: мир как живая система // Религиозные традиции мира: В 2 т. М.: Крон-Пресс, 1996.
- Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: АЗЪ, 1996.
- Ортега-и-Гассет Х.* Две великие метафоры // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1999.
- Пилипенко А. А., Яковенко И. Г.* Культура как система. М., 1998.
- Платов А.* Славянские руны. М., 1994.
- Потебня А. А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии... О доле и сродных с нею существах // Слово и миф. М.: Правда, 1989.
- Почепцов Г. Г.* Теория коммуникации. Семиотические модели коммуникации. http://busi.nes.polbu.ru/pochepcov_communication/ch07_iii.html.
- Пропи В. Я.* Морфология сказки. М.: Наука, 1969.
- Рыбаков Б. А.* Древняя Русь. Сказания, былины, летописи. М.: АН СССР, 1963. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М.: Наука, 1987.
- Сазонова Л. И.* Книжное восприятие Востока, идущее с Запада, или Восточные сюжеты в парафразах «Вертограда многоцветного» // Слово и мудрость Востока. Литература. Фольклор. Культура. М.: Наука, 2006.
- Сидоренко И. В.* Событийный ряд культовых действий. М., 1999.
- Сидоренко И. В.* Антропология счастья. М.: Макс-Пресс, 2006.
- Снитко Т. Н.* Предельные понятия в западной и восточной лингвокультурах. Пятигорск, 1999.
- Соболевский А. И.* Славяно-русская палеография. М.: УРСС, 2007.
- Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. М., 1997.
- Султанов К. К.* Идентичность и контекст // Слово и мудрость Востока. Литература. Фольклор. Культура. М.: Наука, 2006. *Талбот М.* Голографическая вселенная. Новая теория реальности. София, 2009. *Тойнби А. Дж.* Постигание истории. М.: Прогресс, 1990.
- Токарев С. А.* Тотемические мифы // Мифы народов мира: В 2 т. / Под ред. С. А. Токарева. М.: Советская Энциклопедия, 1992.

- Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. М.: Наука, 1983.
- Топоров В. Н.* К реконструкции одной индоевропейской формулы // Слово и мудрость Востока. Литература. Фольклор. Культура. М.: Наука, 2006.
- Трубецкой С. Н.* О природе человеческого сознания // Феномен человека: Антология. М.: Высшая школа, 1993.
- Успенский П. Д.* Четвертый путь. Запись бесед, основанных на учении Г. И. Гурджиева. СПб.: Курс, 1997.
- Флоренский П. А.* Понятие формы. У водоразделов мысли. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1999.
- Фопель К.* Барьеры, блокады и кризисы в групповой работе. М.: Генезис, 2003. *Фрейд А.* Психология «Я» и защитные механизмы. М.: Педагогика-Пресс, 1993. *Френкель С. С.* Христианство: путь к спасению // Религиозные традиции мира: В 2 т. М.: Крон-Пресс, 1996. *Фромм Э.* Психоанализ и этика. М.: Республика, 1993.
- Холл М. П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск: Наука, 1992.
- Хрисанфова Е. Н., Перевозчиков И. В.* Антропология: Учебник. М.: МГУ, 2002.
- Чудинов В. А.* Славяне, письмо и имя. М., 2000.
- Чудинов В. А.* Загадки славянской письменности. М.: Вече, 2002.
- Шохин В. К.* Классическая философия ценностей: предыстория, проблемы, результаты // Альфа и Омега. № 17(3). 1998.
- Штайнер Р.* Человек и звезды. Астрология в свете антропософии. Калуга: Духовное познание, 1994.
- Штайнер Р.* Духовное обновление педагогики. М.: Парсифаль, 1995.
- Штерн В.* Персоналистическая психология // История зарубежной психологии (30-60 гг. XX в.). Тексты. М.: МГУ, 1986.
- Щерба Л. В.* Языковая система и речевая деятельность. М.: УРСС, 2007.
- Юнг К. Г.* Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991.
- Юнг К. Г.* Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1997.
- Яacobson P. O.* В поисках сущности языка, <http://www.elenakosilova.narod.ru/studia/sinn/jacobson.htm>.
- Яacobson P. O.* Семиотические модели коммуникации, 413. <http://cnlture.niv.ru/doc/communications/pjcheptsov/014/htm>. С. 198.

Литература на иностранных языках

- Appel W., Schechner R.* By Means of Performance: Intercultural Studies of Theater and Ritual. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Asian Odette. L'Acteur au XX-em siecle. Montpellier: L'Entretemps, 2005.
- Barba E.* Le Canoe de papier. Traite d'anthropologie theatrale. Cazillac: Bouffonneries; Lecture, 1993.
- Barba E., Savarese N.* Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie theatrale. Cazilhac: Bouffonneries; Contrastes, 1985.
- Barba E., Savarese N.* L'Energie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie theatrale. Barcelone, 2008.
- Banu G.* Bertolt Brecht ou le petit contre le grand. Paris: Aubier, 1981. *Banu G.* L'Acteur qui ne revient pas. Paris: Aubier, 1986. *Banu G.* Le Rouge et or. Paris: Flammarion, 1989.
- Banu G.* Peter Brook, de Timon d'Athenes a la Tempete. Paris: Flammarion, 1991. *Banu G.* Exercices d'accompagnement. D'Antoine Vitez a Sarah Bernhardt. Saint-Etienne: L'Entretemps, 2002.
- Barthes R.* Ecrits sur le theatre. Textes reunis et presentes par Jean-Loup Riviere. Paris; Seuil: Points, 2002.
- Bode R.* Musik und Bewegung. Berlin, 1942.
- Brook P.* L'Espace vide. Ecrits sur le theatre. Paris: Actes Sud-Papiers, 2001. *Brook P.* Avec Grotowski. Paris: Actes Sud-Papiers, 2009.
- Decraux E.* Mime corporele. Textes, etudes et temoignage. Montpellier: L'Entretemps, 2003.
- Donnellan D.* L'Acteur et la Cible. Montpellier: L'Entretemps, 2006. *Dort B.* La Representation emancipee. Paris: Actes Sud-Papiers, 1988. *Duboc O.* Le corps s'invente dans l'instant // Le training de l'acteur. Paris: Actes Sud-Papiers, 2000.
- Durand G.* Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction a l'archetypologie generale. Paris: Bordas; Etudes, philosophic 1981 [1969]. *Durand E.*
- Pavelak T.* Le Corps jogle. Montpellier: L'Entretemps, 2003. *Eco U.* Les Limites de l'interpretation. Paris: Grasset, 1992.
- Lecole du jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement theatral. Sous la direction de. Ouvrage publie sous la direction de Josette Feral. Saint-Jean-de-Vedas: L'Entretemps, 2003.
- L'Ethnographie N 3. Rites, theatre et performance — Anthropologie et apories culturelles. Montpellier: L'Entretemps, 2003.

- Fluchere H.* Shakespeare dramaturge elisabethain. Paris: Gallimar, 1995. *Gabily D.-G.* Notes de travail. Paris: Actes Sud-Papiers, 2003. *Gamier Ch.* Le Theatre. Paris: Actes Sud-Papiers, 1990.
- Grandville C.* Un compagnon de jeu: le corps // Le training de l'acteur. Paris: Actes Sud-Papiers, 2000.
- Grotowski J.* Vers un Theatre pauvre. Lausanne: L'Age d'Homme, 2002.
- Hall E. T.* Le Langage silencieux. Paris; Seuil: Points D' Anthropologic; Sciences humaines, 1984 [1959]. № 160. *Hall E. T.* Au-dela de la culture. Paris; Seuil: Points D' Anthropologic; Sciences humaines, 1987 [1979]. № 191. *Helbo A.* Les Mots et les gestes. Essai sur le theatre. Lille: P.U.L., 1983. *Jousse M.* Anthropologie du geste. Paris: Gallimard; Voies ouvertes, 1975-1978 [1969].
- Laban R. V.* Kinetografie-Labonotation einfuehrung in die grundbegriff der Bewe-gungs — und tanzschrift. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1995. *Labrousche L.* Ariene Mnouchkine, le corps disponible // Le training de l'acteur. Paris: Actes Sud-Papiers, 2000. *Le Breton D.* Anthropologie du corps en scene. Paris: Actes Sud-Papiers, 2000. *Lecoq J.* L'Article paru dans le journal du Theatre de la Ville. 1972. Jan. N 15. *Lecoq J.* Le Corps poetique. Paris: Actes Sud-Papiers, 1999.
- Le Spectateur de theatre a lage classique XVII-XVIII siecles / Ouvrage collectif, textes reunis et presentes par B. Louvat-Molozay et F. Salaun. Montpellier, 2007.
- Les voies de l'acteur. Fondements du mouvement scenique. Paris, 1992.
- Les voies de la creation theatrale — IX, La formation du comedien. Paris: De centre national de la recherche scientifique, 1981. P. 230-243.
- Levi Françoise P., Segaud M.* Anthropologie de l'espace. Paris: Centre Georges-Pompi-dou; Centre de creation industrielle; Alors, 1984. № 1.
- Levi-Strauss C.* Paroles donnees. Paris: Plon, 1984.
- Levi-Strauss C., Mauss M.* Sociologie et anthropologie. Paris: PUF; Quadrige, 1985 [1959]. № 58.
- Linssen R.* Le Zen. Sagesse d'Extreme-Orient: un nouvel art de vivre. Paris: Marabout Universite, 1969.
- Lorelle Y.* Le Corps, les rites et la scene. Des origines au XXe siecle. Paris: Les editions de l'Amandier, 2003.
- Martin S., Pez R. P.* Le Fou, Roi des theatres suivi de Voyage en Commedia dell'Arte. Montpellier: L'Entretiens, 2003. *Mervant-Roux M.-M.* L'Assise du theatre. Pour une etude du spectateur. Paris: Editions du CNRS, 1998.

- Mervant-Roux M.-M. Du Theatre amateur. Approche historique et anthropologique.* Paris: CNRS editions, 2004.
- Mervant-Roux M.-M. Figuration du spectateur. Une reflexion par Vimage sur le theatre et sur sa theorie.* Paris: L'Harmattan, 2006.
- Meschonnic H. Critique du rythme. Anthropologie historique du langage.* Lagrasse: Verdier, 1982.
- Michaux H. Un Barbare en Asie.* Paris: Gallimard, ed. Revue, 1967. *Oida Y. L'Acteur invisible.* Paris: Actes Sud-Papiers, 1989. *Oida Y. L'Acteur flottant.* Paris: Actes Sud-Papiers, 1992.
- Oida Y. En collaboration avec Lorna Marchall L'Acteur ruse.* Paris: Actes Sud-Papiers, 2008.
- Osinski Z. Grotowski i jego Laboratorium.* Warsaw, 1980.
- Osinski Z., Burzinski T. Grotowski's Laboratory.* Warsaw, 1979.
- Pavis P. Problemes de semiologie theatrale.* Lille: P.U.L., 1976.
- Pavis P. L'Analyse des spectacles: theatre, mime, danse-theatre.* Paris: F.N., 1996.
- Pavis P. La dramaturgie de l'actrice in "Degres".* Brussel, 1999.
- Pavis P. Vers un theatre de la pratique theatrale. Voix et image de la scene.* Lausanne: Age d'Homme, 2008.
- Paya F. De la lettre a la scene, la tragedie grecque, Saussan.* Montpellier: L'Entretemps, 2000.
- Pezin P. Le livre des exercices a l'usage des acteurs.* Montpellier: L'Entretemps, 2002. *Picon-Vallin B. L'acteur a l'exercice: de quelques experiences remarquables // Le training de l'acteur.* Paris: Actes Sud-Papiers, 2000.
- Pille R.-M. Le Theatre de l'effroi. Faust et Wallenstein.* Montpellier: Champ theatral, 2007.
- Pradier J.-M. La Scene et la fabrique des corps. Ethnosociologie du spectacle vivant en Occident.* Bordeaux: PUB., Corps de Fesprit, 1997. *Regnault Francois. Theatre-Equinoxes. Ecrits sur le theatre-1,* Aries: Actes-Sud, 2001. *Regy C. Art du spectacle. Les voies de la creation theatrale 23.* Collection dirigeée par Beatrice Picon-Vallin. Paris, 2008.
- Richards Th. Travailler avec Grotowski sur les actions physiques.* Paris: Actes Sud-Papiers, 1995.
- Saint-Martin F. Semiologie du langage visuel.* Sillery: P.U.Q., 1987.
- Sallenave D. Les Epreuves de Fart.* Paris: Actes Sud-Papiers, 1988.
- Schechner R. Performance — experimentation et theorie du theatre aux USA.* Paris: Actes Sud-Papiers, 2008.

Schino M. "Sakuntala" in "Asian Theatre journal". Honolulu, 1996. Vol. 13. N 1. *Schverin von Krosigk B.* Der nackte Schauspieler. Die Entwicklung der Theatertheorie Jerzy Grotowskis. Berlin: Alexander Verlag, 1986. *Simon A.* Les Signes et les songes. Tesai sur le theatre et la fete. Paris: Seuil, 1976. *Sobel B.* Un art legitime. Paris: Actes Sud-Papiers, 1993.

Spolin V. Improvisation for the Theater. Illinois: Northwestern University Press, 1999. *Steiner R., Steiner M. von Sivers.* Cours aux Acteurs. Art de la parole et art dramatique. Yverdon-les-Bains: Anthroposophiques Romandes, 2009. *Temkine R.* Grotowski et Barba: une evolution interrompue. Paris, 1996. *Tournier Ch.* Manuel d'improvisation theatrale. France: Edition de l'eau vive, 2005. *Turner V.* The Anthropology of Performance. N. Y.: Performing Arts Journal, 1956. *Turner V.* From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. N. Y.: Performing Arts Journal, 1982. *Vassiliev A.* L'Art de la composition. Paris: Actes Sud-Papiers, 2006. *Verdell J.* *Dyonysos au quotidien: essai d'anthropologie theatrale.* Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1998. *Vernant J.-R., Vidal-Naquet P.* *Mythe et tragedie en Grece ancienne.* Paris: La Decouverte, 2001 [1972]. *Vigeant L.* La Lecture du spectacle theatrale. Laval: Mondia; Synthese, 1989. *Vorwerg M.* Vinhodicht Grundlagen des Verhaltenstraining. Jena, 1971. *Ubersfeld A.* Lire le theatre. Paris: Td. Sociales; Essentiel, 1982. *Ubersfeld A.* Le Dialogue de theatre. Paris: Berlin, 1996. 1200 Ubungen. Berlin, 1985.

La formation des comediens dans le cadre u Theatre Eurasien du XXI^e siecle

La simple observation de revolution du theatre nous prouve que le developpement des techniques de jeu s'est fait souvent, pour ne pas dire toujours, en lien avec une pratique specifique du theatre. Les principales reformes de l'art de l'acteur ont ete envisagees en meme temps qu'une refonte radicale du theatre, qu'il s'agisse de Stanislavski, de Meyerhold, de Jouvet ou de Grotowski.

Devolution des techniques et des styles de jeu depend d'un certain etat du savoir scientifique. En effet, s'il faut trouver un denominateur commun a cette multiplicite de styles de jeu a travers les epoques, celui-ci est a chercher du cote d'un certain rapport que le theatre entretient necessairement avec la science.

Cet etat du savoir, changeant au cours des siecles, appelle a son tour une conception de la formation de l'acteur qui se modifie et qui necessairement Hee a lepoque dan laquelle elle s'inscrit. Redisons donc que chaque generation pose, en ses propres termes, la question de la technique et de l'apprentissage.

1. Jouer est en metier et ce metier s'apprend ?
2. Peut-on former a l'art ?
3. Le jeu s'enseigne-t-il ? Et s'il s'enseigne, que doit-on, que peut-on enseigner ? Qu'a-t-on le droit d'enseigner ?
4. Qu'apprend donc l'acteur ?

Les reponses varient et les formules choc egalement:

agerer son desir (Andre Steiger), a developper l'ouverture (Stephane Braunschwieg), a prendre conscience des situations et a acquerir l'aptitude a les evaluer, a permettre lechange (Mario Raimondo), a agir de facon credible et convaincante (Margarete Schuler), a creer la disponibilite (Kevin Kullke), a permettre un passage vers la liberte (Martine Beaulne), a apprendre a apprendre (Eugenio Barba), a devenir son propre maitre (Jean-Francois Dusigne), a dissoudre les frontieres (Paul

Monterde), a apprendre de risque et d'effort, de la peur comme base necessaire au travail (Michele Monetta et Ron East).

On pose autre question:

5. Quelle est la place du travail technique ? Quel role occupent les exercices dans la formation ? Quelles sont les autres formes d'art convoquees dans la formation du comedien (danse, escrime, art martial, cirque, chant, mime, theatre de rue ...) et quel est leur rapport specifique ?

6. Quelle forme de theatre visent toutes ces formations ? Visent-elles le theatre d'aujourd'hui, du theatre un musee ou tentent-elles de penser le theatre futur ?

Bien sur, cette interrogation sur la formation de l'acteur nest pas neuve. Elle est apparue et reaparue periodiquement dans l'histoire, trouvant des reponses variables au cours des annees en fonction de letat du savoir et des esthetiques dominantes.

Nous avons donc envisage un colloque¹ qui laissait place a toutes ces formation et permettait den interroger les bases.

Anne Bogart (School of Arts — Columbia University; Compagnie SITI en collaboration Tadashi Suzuki, New York):

"Il nous est impossible d'enseigner la creativite aux acteurs ou aux metteurs en scene. Cependant, nous pouvons les aider a cultiver leur moi d'artiste... La formation theatrale peut stimuler en chaque individu les qualites indispensables suivantes: l'attitude, l'attention, la violence necessaire, la repression ou lepanchement des emotions, le desequilibre et la desorientation, l'interet... Les Japonais possedent un mot qui decrit la qualite de l'espace et du temps entre les individus: maai. Dans les arts martiaux, le maai est vitale parce qu'ilprevient le danger d'une attaque mortelle. Sur scene, l'espace entre les acteurs devrait egalement **etre** constamment empreint de qualite, d'attention, de potentialites et meme de danger. Le maai doit etre cultive, respecte et affute. Les lignes de tension invisible qui separent les acteurs sur scene ne devraient jamais se relacher... L'art est violent. Prendre une decision demande une certaine violence... La repression ou lepanchement des emotions sont essentiel... Choisissez un moment du jeu dans toute sa complexite, laissez-le mijoter et concentrez-le. Cette concentration et cette restriction generent lenergie de l'acteur

¹ Les propos ont **ete** recueillis au cours du colloque international sur la formation de l'acteur: "Former ou transmettre: le jeu s'enseigne-t-il?", une rencontre qui s'est tenue au Theatre National de la Colline a Paris en avril 2001. Il ete organisee par L'Universite du Quebec a Montreal et L'Universite Paris X Nanterre.

et éveillent l'intérêt du public. Zeami, créateur japonais du théâtre Nô, suggérerait que l'acteur garde toujours pour lui un certain pourcentage de sa passion... La routine est l'ennemi de l'artiste. Nous devons rester vigilants et alertes face à notre tendance à l'habitude. Vous trouver en situation de déséquilibre provoque désorientation et difficulté... Au moment du déséquilibre, nos instincts animaux nous enjoignent de nous battre pour restaurer cet équilibre et c'est ce combat qui est infiniment attirant et profitable... Je sais qu'il n'est pas de mon ressort de produire des résultats mais créer les conditions nécessaires à ce qu'il se produise quelque chose ». (p. 37-48)².

Thomas Ostermeier (Metteur en scène et membre de la direction artistique de la Schaubühne de Berlin):

« Le seul truc que l'école pouvait m'apporter comme jeune artiste, c'était la technique. La vision, le désir, la passion artistique sont là avant l'école. On ne les apprend pas. À l'école, on peut apprendre des techniques. Ce qui est très important, c'est de faire comprendre le texte au comédien, de lui faire comprendre que les textes viennent de différentes époques, qu'ils parlent de leur époque en lien avec la situation culturelle et historique de l'auteur ». (p. 55)³

Мяп'о Raimondo (collaborateur de plusieurs cultures italiennes et étrangères il a publié de nombreux essais sur le théâtre. Il dirige actuellement la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi de Milan):

« Le verbe enseigner recouvre peut-être plusieurs significations... Le théâtre, dans sa longue histoire, s'est souvent nourri de disciplines méthodologiques, que ce soit le théâtre des Jésuites ou la Commedia dell'Arte, dans sa pratique de la scène transmise et improvisée... C'est d'ailleurs seulement entre la fin du XIX^e siècle et début du XX^e que naissent les mots scientifique et méthode, bref, tout ce qui aujourd'hui se réfère à Stanislavski et qui sous-entend comme filiation biologique l'idée d'école, la pratique de l'enseignement... Je crois qu'on peut définir le changement comme le moment central de la formation dans une école d'art dramatique... Le changement est dans la nature profonde du théâtre... Notre école, Paolo Grassi, forme des acteurs, des metteurs en scène, des dramaturges, des danseurs, des administrateurs de théâtre. Les cours sont d'une durée de trois ans. En première année, les élèves abordent les fondements de leurs spécialités respectives. De temps à autre, tous les élèves se rencontrent pour un séminaire Axe tour à tour sur

² **Bogart A.** Six choses que je sais à propos de la formation des acteurs // L'école du jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement-théâtre. Ouvrage publié sous la direction de Josette Feral. Saint-Jean-de-Vedas: L'Entretemps, 2003. P. 37-48.

³ Ibid. P. 55.

la mise en scene, la dramaturgie l'art de l'acteur, etc. Au cours des annees suivantes, ils travaillent ensemble sur des projets...

En deuxieme annee, chaque projet est presente dans le cadre de lecons ouvertes, de demonstration de travail, de mises en espace. Depuis quatre ans, nous avons constate que les eleves ont fortement besoin de se confronter a un public...

La troisieme annee est consacree plus particulierement a l'approfondissement theorique, au service de la phase finale du projet pedagogique... Pendant cette phase, l'ecole invite des pedagogues et de maitres de renom pour guider le projet. Beaucoup des createurs sont passes dans notre ecole: Tadeusz Kantor, Heiner Miiller, Martin Wuttke, Luca Ronconi, etc. Le chemin que nous avons choisi, ou le mot enseigner est remplace par l'expression travailler ensemble ».⁴

Ron East (fondateur et directeur de Physical Theatre a Londres, directeur artistique de M.C. U., production depuis 1978, metteur en-scene, auteur et acteur):

« Nous parlons des « structures paralleles » dans la domaine de la formation theatrale... Mais comment former des acteurs pour un theatre qui n'existe pas encore ? Au lieu de former des acteurs, je forme donc des createurs interpretes... Pour moi, Shakespeare etait un createur interprete, comme Moliere, Deburau, Chaplin, Fo, Lepage, Brecht, Brook, Mnouchkine, et la liste est loin d'etre termine. Ils ne representent ni des alternatives, ni des demarches paralleles aux theatres; ils sont le centre meme du theatre... La formation comporte trois phases: l'identification physique avec image, le transfert de cette identification physique dans le jeu et la transformation de ce jeu en un style personnel, theatrale, sous la forme d'une representation... Comme la peur est une base necessaire du travail, l'acte de creation devient un acte d'heroisme et doit etre reconnu publiquement... Dans le travail de l'instructeur, la sentimentalite n'a aucune place. Ce dernier doit savoir quand se retirer du jeu... L'utilisation du masque est utile dans ce contexte. Il met a nu, revele, cree une unite, une transparence, une honnetete et permet d'eviter les poncifs qui interviennent lorsque l'image est reduite a de grands traits symboliques... Porter du masque, c'est etre oblige de trouver son propre point de vue theatral, en particulier si on porte son propre masque »⁵ Cit. « L'Ecole du jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement theatral ». Actes du colloque international sur la formation de l'acteur organise par L'Universite du Quebec a Montreal et L'Universite Paris X — Nanterre au Theatre National de la Colline (Paris, avril 2001), edition l'Entretiens, Saint-Jean-de-Vedas, 2003. (p. 198-202)

⁴**Raimondo M.** N existent ni le devoir d'apprendre ni le droit d'enseigner // Ibid. P.72-75.

Марина Александровская

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ
ПОДГОТОВКА АКТЕРОВ
В ПРОСТРАНСТВЕ
ЕВРАЗИЙСКОГО ТЕАТРА
XXI ВЕКА

Редактор *Н. Г. Николаюк*
Корректор *Т. А. Румянцева*
Дизайн *Л. Н. Киселевой, В. Г. Лошкаревой*
Цветокоррекция *А. Н. Силантьев*
ISBN 978-5-90152-823-5
9785901528235

Подписано в печать 12.07.2011. Формат 70 x 90/16.
Гарнитура Minion Pro. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 29,75.
Тираж 500 экз. Зак. тип. № 1420.

Издательство «Чистый лист»
190013, Санкт-Петербург, Клинский пр., 25, Л. А, ком.
Тел./факс: 316-73-09
[tabularasa\(a>peterlink.ru](mailto:tabularasa@peterlink.ru), tabularasa_2000@mail.ru

Отпечатано в типографии ООО «Береста»

196084, Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, д. 28.

