

Манзарханов Эдуард Евгеньевич
Eduard Manzarkhanov

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры театрального искусства
Восточно-Сибирского государственного института культуры
(Улан-Удэ, Россия)
PhD in Art History, assistant professor
of theatre, East Siberian State Institute of Culture
(Ulan-Ude, Russia)
E-mail: ehd-manzarkhanov@yandex.ru

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ИНТЕРКУЛЬТУРНЫХ МЕТОДОВ И МЕТОДИК АКТЕРСКОГО ТРЕНИНГА: ЕВРАЗИЙСКИЙ ВЕКТОР

**Tendencies of actor training intercultural methods and techniques
development: the Eurasian vector**

Ключевые слова: интеркультурный, метод, методики, актерский тренинг, восточный театр, режиссура, постмодернизм.

Keywords: intercultural, method, methods, actor training, Oriental theatre, regisseur, stage direction, postmodernism.

Аннотация. В статье рассматривается формирование интеркультурных методов и методик актерского тренинга в западном театре во второй половине XX века. Анализируется деятельность отдельных режиссеров и теоретиков в области освоения театрального пространства связанная с восточными театральными традициями. Автор статьи приходит к выводу о том, что на новом этапе формирования интеркультурных методов актерского тренинга мастера зарубежной режиссуры в поисках нового театрального языка руководствовались идеями и задачами продиктованные тенденциями постмодернизма. В результате их деятельности, еще в прошлом столетии, интеркультурные («постмодернистские») методы актерского тренинга становятся необходимым условием для творческого развития каждого зарубежного актера театра и кино.

Abstract. The article deals with the actor training intercultural methods and techniques development in the western theatre in the second part of the XX century. The activities of some directors and theorists in the theatrical space development related to oriental traditions are analyzed. The author concludes that at the stage of actor training intercultural methods forming in search of new theatrical forms by foreign directors were guided by the ideas and tasks dictated by postmodernism. As a result, in the last century intercultural («postmodernist») methods of actor training became a prerequisite for the each foreign theatre and movie actor creative development.

Второй этап¹ развития интеркультурных методов актерского тренинга в западном театре связан с именем А. Арто. В статьях «Балийский театр» (1931), «Восточный театр и западный театр» (1935) французский реформатор современного театра приходит к выводу о необходимости создания «чистого» театрального языка через концепцию о телесности, где пластика актера и звук становятся подобно иероглифу, тайному коду [2, 149]. Эта идея и другие открытия театрального гения заставили следующие поколения новаторов – передовых мыслителей и режиссеров, – вновь обратить внимание на Восток. Одним из них стал французский актер и театральный педагог, идеолог физического театра, создатель современной актерской школы Жак Лекок².

В истории отечественного театра и театрального образования о знаменитом французском театральном исследователе информация и сегодня практически отсутствует, тогда как за рубежом «Школа Жака Лекока известна большинству западных актеров лучше, чем система Станиславского или биомеханика Мейерхольда» [12, 335].

Ж. Лекоку принадлежат несколько книг [14; 15], в которых он раскрывает секреты своего метода, проверенного многолетними поисками, и делится мыслями о современном театре [10].

На вопрос о трансформации и обращении к старинным театральным формам в системе Лекока³ его ученица, французский режиссер А. Мнушкин пояснила: «Восточный театр пришел к нам вместе с множеством своих богов и множеством способов для бога пройти по сцене. Театр все равно будет отличаться, в зависимости от того, носит ли актер маску, костюм, говорит стихами или прозой... Походка стихами не то же самое, что походка прозой». Современность волнует Лекока гораздо больше, чем древность» [10].

Таким образом, можно предположить, что используя восточные методы подготовки актера, Жак Лекок трансформирует их под европейскую специфику театра, создавая некий универсальный метод актерского образования, уникальность которого заключается в ином взгляде на тело, как равного партнера слову и музыке. С другой стороны, французский мастер на протяжении всей своей деятельности следовал принципу интернациональности – открытости ко всему новому. Корни метода Жака Лекока, учитывая приоритеты школы (маски, нейтральная маска, комедия дель арте, клоунада, импровизация), следует искать в европейском площадном театре [14; 15].

¹ Первый этап рассматривается в предыдущей статье «Интеркультурные методы и методики актерского тренинга в европейском и русском театрах: историческая ретроспектива» Манзарханов Э. Е. Педагогика искусства № 1. 2019 С. 140-145

² Международная школа мимики и театра была организована Ж. Лекоком в 1956 г. После смерти создателя в 1999 году его дело продолжили дети и ученики.

³ Демократическое отношение Ж. Лекока к исследованию в области актерского искусства позволило школе освоить межкультурное театральное пространство от масок комедии дель арте до масок индийского театра Катхакали и театра Но. Основное правило обучения школы – запрет на копирование и «обретение собственного стиля» позволило проявить себя многим режиссерам и актерам, выпускникам школы, стать ведущими деятелями европейского и мирового театра. Поэтому можно считать, что одним из импульсов проявления интереса у А. Мнушкиной к восточной культуре и театру стало многолетнее исследование Жаком Лекоком в этой области.

С позиции же появления тренинга, в создании которой восточная театральная система подготовки актера сыграла существенную роль, зачинателем нового этапа в развитии феномена создания интеркультурных методов актерского тренинга в театре следует все же считать польского новатора, режиссера и теоретика театра Ежи Гротовского [7].

Цели, которые ставил перед актером Е. Гротовский при овладении им данными упражнениями, были обширны: от физической подготовки до обретения полной психической и физической свободы [1, 103]. Важным составляющим метода является применение польским реформатором принципов воспитания актера, характерных для восточных школ: постепенность и постоянство, чувство естественности, раскрытие потенциала не через заучивание, а через снятие блоков и зажимов с помощью специальных упражнений и работы с энергетическими центрами [1, 87].

В сущности, на основе индийской йоги – («хатха-йоги») Е. Гротовский создает физический тренинг, который более динамичен – динамическая йога («динамическая медитация») [8, 134]. У Ж. Лекока все-таки главной целью было создание образа, у Е. Гротовского прийти к «реалии ритуала». У актеров Бедного театра отношение к театру и упражнениям было как к ритуалу. Так же как у йогина, или мастера боевых искусств, для которых тренинги – это не столько способ приобрести здоровье и развить силу, сколько волевой акт – отречение от всего мирского, добровольный аскетизм, ведущий, в конечном счете, к освобождению разума и духа («саттори», «самадхи») [8, 121-139].

После открытий польского реформатора направленных в сторону интеркультурного взаимодействия с Востоком, во второй половине XX века появляется целый ряд уникальных методов и тренингов, используемых в зарубежных театральных школах: постмодернистский метод («Шесть точек зрения») – создатель хореограф и танцовщица М. Оверли [Американская школа], актерская техника Сэнфорда Мейснера, в которой большое место занимает техника балийского театра, уделяется внимание особому эстетическому состоянию – *таксу*, наподобие *хана*⁴ в теории японского театра Но, неоклассическая подготовка Луиса Шидера [5, 133-135]. Александровская М. Б. в книге «Профессиональная подготовка актера в евразийском театре XXI века» указывает на интересные разработки в области движения, дыхания, психотехники, применяемые на Западе, как в лечебно-профилактических целях, так и в актерском тренинге [1, 137-139]. Прошедшие многолетнее апробирование, адаптированные под западный менталитет, эти методы доказали свою способность не только решать проблемы, связанные с телесностью и недостатком энергии, но и изменять в положительную сторону сознание не только у творческого человека, но и у обычного пациента. В них явно видны следы достижений в области психофизического тренинга из разных культур, что доказывает целесообразность возникновения и практики интеркультурных методов как естественного процесса межкультуризации [1, 144].

⁴ Хана – яп. («цветок») наивысшая цель в искусстве актера театра Но, главный критерий высокого мастерства.

Это обобщение различных достижений в области театральной антропологии, накопленных культурами цивилизаций за тысячелетнюю историю их развития.

Широко и многосторонне к этому вопросу подошел ученик Ежи Гротовского Э. Барба, руководитель датского Один-театра, что было видно в его работах «Бумажное каное», «Словарь театральной антропологии» [3, 4]. Эудженио Барба в начале своего пути шел за своим мастером, являясь продолжателем его концепции «Бедного театра». Этот итальянский режиссер и ученый основал к тому же Институт театральной антропологии в 1979 году⁵. После посещения Индии в 1963 году в его творчестве формируется направление перформативного искусства, в котором можно увидеть черты улично-площадного трикстерства и философию Бедного театра [9].

Собрав ценный материал, в основном из восточных и западных театральных традиций, Э. Барба не противопоставляет и не сравнивает их, а находит общие черты и принципы [3, 4]. Одним из выводов многолетнего опыта Э. Барбы и его соратников является то, что у каждого актера в настоящий момент появилась уникальная возможность в формировании индивидуального тренинга. По словам Э. Барбы, – *«Упражнения для актера – это «амулеты», установленные паттерны, которые могут быть повторяемы как мантра или молитва...»* [4, 254].

Большую работу по установлению межкультурных связей в театральном пространстве между Востоком и Западом проделала руководитель легендарного Театра дю Солей, ученица Жака Лекока, французский режиссер Ариана Мнушкин [12, 330-331].

Далее необходимо отметить, что идея направленности театрального пространства в сторону Востока, которой придерживаются европейские режиссеры А. Мнушкин и П. Брук в целом отличается от учения Е. Гротовского и Э. Барбы в этой области. Мотивы такого выбора у зарубежных режиссеров-космополитов, исходя из достижений западной искусствоведческой и философской мысли, могут быть связаны со следующими причинами, вытекающими один из другого: 1) естественный интерес к другой театральной культуре; 2) овладение новыми возможностями, новой театральной эстетикой; 3) метафизика восточного театра; 4) создание «нового, ирреального материка»⁶.

Уже по целому циклу спектаклей в восточном стиле, основанных на материале восточной драматургии и мифологии, можно сделать вывод о том, что для А. Мнушкин и П. Брука самым важным было освоение нового театрального, а вместе с ним и культурного пространства со своими законами, философией и эстетикой. В период с 1961 по 2000-е гг. в Театре дю Солей в восточном стиле были поставлены около десятка спектаклей: «Чингиз-хан» (1961), комедии: «Сон в летнюю ночь» (1967), «Двенадцатая ночь» (80-е годы), трагедии: «Ричард II», «Генрих IV» (80-е годы), отдельные эпизоды из трилогии об Атридах, «История принца Нородома Сианука», «Индиада» в стиле индийского театра [12].

Таким образом, тенденции развития интеркультурных методов и методик

⁵ Другое название школы - Международная школа театральной антропологии (ISTA)

⁶ Выражение взято из работы испанского философа Хосе Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства» с. 236, 241-242 [15].

актерского тренинга связаны с рядом причин имеющих исторический, искусствоведческий и культурологический аспекты. Искусствоведческий аспект связан со взглядами на искусство и театр ведущих европейских мыслителей, прежде всего со стороны Антонена Арто и Хосе Ортега-и-Гассета⁷. Культурологический аспект – это магнетизм восточного театра, возникающий из сакральных знаний о таинстве человеческой природы, сохраняющий еще живую связь с мистериальными истоками, от которых западный театр давно отошёл [11; 6, 360]. Эта идея включает в себя и идею модернизации театра и вместе с ним актерского тренинга через возвращение к истокам и переосмысление прошлого театра в исследованиях Ж. Лекока, Е. Гротовского.

Менталитет деятелей европейского театра эпохи постмодернизма оказался готов к прямому заимствованию достижений другой культуры. Этот акт стал началом новой театральной эпохи и формирования нового театрального языка. Конечно, в любом случае происходит ассимиляция, переработка этих достижений (тренинги, сценография, философия) в контексте театральной культуры: русской, европейской, американской.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александровская, М.Б. Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века / М.Б. Александровская. – СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2011.
2. Арто, А. Театр и его Двойник / Пер. с франц.; состав. и вступит. статья В. Максимова. – СПб.: «Симпозиум», 2000.
3. Барба, Э. Бумажное каноэ: Трактат о Театральной Антропологии / Э. Барба. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008.
4. Барба, Э., Саварезе, Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / Пер. И. Васюченко, М. Даксбури-Александровской, Г. Зингера, Е. Кузиной. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010.
5. Бартоу, А. Американская школа. Актерское мастерство / Артур Бартоу, Мария Десятова. – М.: Альпина нон-фикшн, 2013.
6. Бартошевич, А.В. Всемирный театр как историческая реальность XX века / А.В. Бартошевич // Театр XX века. Закономерности развития. – Москва: «Индрик» 2003. – С. 359-370.
7. Гротовский, Е. К Бедному театру / состав. Э. Барба, предисл. П. Брука. – Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2009.
8. Гротовский, Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику // Сб. ст./ Пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. – Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
9. Кузина, Е. Эволюция тренинга в театре Эудженио Барбы. Вокруг Гротовского // Коллективная монография: учебное пособие по специальностям «Актерское искусство», «Режиссура театра», «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство». – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – С. 101-127.
10. Мамаднзарбекова, К. Школа Жака Лекока: пропущенная глава [Электронный ресурс] // Театр: электрон. научн. журн. – 2013. – №10. – URL: <http://www.oteatre.info> (дата обращения: 24.02.2019).

⁷ Имеются в виду известная работа испанского философа «Дегуманизация искусства» (1925), которое наряду с теоретическими исследованиями А. Арто о европейском театре, а позднее с философией основателей экзистенциализма, продолжает оставаться эстетическим ориентиром для многих деятелей западной культуры и искусства.

11. Осипова, Э.В. Европейское и восточное театральные искусства в метакультурном пространстве. Культурные и идеологические факторы регионализации [Электронный ресурс] / Э.В. Осипова // Ойкумена : электрон. научн. журн. – 2010. – № 1. – С. 41-54. – URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 24.02.2019).
12. Проскурникова, Т. Б. Восточные черты французского театра (Ариана Мнушкина) / Т.Б. Проскурникова // Театр XX века. Закономерности развития. – Москва: «Индрик» 2003. – С. 330-358.
13. Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры / Вступ. ст. Г. М. Фридендера; Сост. В.Е. Багно. – М.: Искусство, 1991.
14. Lecoq Jacques. Theatre of Movement and Gesture / Jacques Lecoq. – New York : published by Routledge, 2006.
15. Lecoq Jacques. The Moving Body (Le Corps Poetique). Teaching creative theatre / Jacques Lecoq. – London : published by A&C Black, 2013.