

*Манзарханов Эдуард Евгеньевич*

*Eduard Manzarkhanov*

кандидат искусствоведения

доцент кафедры театрального искусства

ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный

институт культуры» (Улан-Удэ, Россия)

PhD in Art History, associate professor

of theatre arts of the East Siberian State Institute of Culture

(Ulan-Ude, Russia)

E-mail: ehd-manzarkhanov@yandex.ru

## ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ВОСТОКА В ПОДГОТОВКЕ АКТЕРА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

### **Peculiar properties of eastern performing art interpretation in the actors' training in the contemporary theatre**

**Ключевые слова:** актерский тренинг, сценическое искусство, современная практика, современный театр, восточный театр, евразийский театр.

**Keywords:** actor's training, performing art, modern practice, modern theatre, Oriental theatre, Eurasian theatre.

**Аннотация.** Статья продолжает цикл публикаций, посвященных анализу интеркультурных методов актерского тренинга в современном театре. В данной статье анализируются особенности интерпретаций связанных с влиянием восточных методик обучения актера, которые в западной практике приобретают новые формы в обучении, в методах, так называемые современные практики и содействуют появлению новых непознанных территорий, как для театра Запада, так и для театра Востока. Автор статьи приходит к выводу о том, что создание интеркультурных методов и методик актерского тренинга необходимо для подготовки актера в современных условиях, а также способствует образованию такого явления как евразийский театр.

**Abstract.** The article continues the series of publications devoted to the analysis of actor's training intercultural methods in modern theater. This article analyzes the peculiarities of Eastern methods interpretations in actor's training. These methods have caused the occurrence of training new forms in the Western practice, so-called modern practices that contribute to the emergence of new unknown theatrical territories. The author makes conclusion that the creation of intercultural methods and techniques of actor's training is necessary for the actor's training in modern conditions and contributes to such a phenomenon as Eurasian theater development.

Продолжая тему становления интеркультурных методов подготовки актера, следует обратить внимание и на такой аспект, как заимствование и интерпретация европейскими деятелями восточных практик подготовки актера: методов, приемов, элементов костюма и методов работы с ними и многое другое. В данной статье мы затронем только несколько примеров интерпретаций, хотя на сегодняшний день материала накопилось в достаточном количестве. Более того, этот аспект стал в

какой-то степени понятным не только для представителей сценического искусства, но и для театральных обывателей. Безусловно, первенство в этой области по-прежнему принадлежит западному театру, тогда как российский театр, как уже говорилось в предыдущих публикациях, еще только на стадии «привыкания».

Изучение особенностей интерпретаций восточных практик подготовки актера обращает внимание исследователя к теоретическим трудам ряда выдающихся деятелей западного театра. Среди них особое место принадлежит Ж. Лекоку, который, не только раскрывает разработанный им метод, но и вслед за Арто, продолжает «популяризировать» театр восточный. По небольшим отрывочным сведениям из разных источников (статей, мастер-классов, аннотаций, интервью) становится ясно, что одной из целей французского педагога стало исследование сущности принципов и законов восточной театральной системы, на которые опирается искусство актера – китайского, японского, индийского и других традиционных театров Юго-Восточной Азии «Считая себя последователем Арто, идеи которого актуализировались после 1968 года, Жак Лекок изучает театр Бали, индийский танец катхакали, с восторгом пишет о братьях Канзе, которые поставили «В ожидании Годо» в стиле японского театра Но. Он не использует движения и жесты отдельных национальных практик, но думает о восточном театре в целом, как о некоем направлении движения авангарда» [8].

Жак Лекок ссылается на восточный театр для объяснения некоторых положений своей школы, часто противопоставляя или сопоставляя приемы, принципы, элементы, чтобы нагляднее выделить, прояснить мысль, заложенную в его терминах. В этом проявляется принцип подражания и искусство подражания театра Но, нейтральная маска и маска девочки Ко Omote театра Но, искусство жеста у современного мима и в театре Но [5, с. 36, 39; 12, с.74]. Таким образом, восточный театр и его методы помогают французскому педагогу глубже понять и более детально объяснить принципы и положения своей школы, создавать современную практику подготовки актера.

Существенную роль в развитии современных практик подготовки актера сыграла деятельность режиссера и теоретика театра Ежи Гротовского. Известно, что результатом его поисков и экспериментов стал метод под названием «Актерский тренинг» (1959-1962), впервые публично представленный режиссером театральной общественности в 1962 году и описанный в книге «К Бедному театру» [3].

Актерский тренинг Е. Гротовского – это первый в истории профессиональной подготовки европейского актера тренинг, собранный из экзерсисов различных театральных школ (где не последнюю роль сыграло увлечение Е. Гротовским хатха-йогой). У Е. Гротовского актерский тренинг по сути является новой версией хатха-йоги, ориентированной на западных актеров. Как и в хатха-йоге, перед ними ставилась задача – достижение полной свободы и восприимчивости через железную дисциплину тела и ума. Е. Гротовский, изучая восточный театр – Пекинскую оперу, японский традиционный театр и другие – постоянно отмечал высокую технику и изумительную подготовку восточных актеров и часто приводил их достоинства в качестве примера для европейских собратьев [4, с. 121-127].

Однако этот вопрос требует дополнительного разъяснения, так как давний исследователь актерского тренинга Е. Гротовского Е. Кузина в статье «Эволюция актерского тренинга Ежи Гротовского в Театре-Лаборатории (1959-1969)» указывает на различия в подходах к упражнениям в восточном театре и у польского мастера. В восточном театре от неопита требуется исполнение знака в точном соблюдении всех канонов, независимо от его физических и психических данных. У Е. Гротовского задача ставилась достичь метафоры, но через изучение каждым актером самого себя с помощью «естественных человеческих импульсов и оголенных до предела реакций, а затем путем очищения от всего случайного и обыденного» [6, с.22]. Задача у актеров труппы польского мастера – это через каждодневные тренировки добиться экзистенциального погружения в «самое себя» [4, с. 121-139].

В спектаклях «Трагическая история доктора Фауста» (1963), «Стойкий принц» (1965), «Акрополь» (1965) заметно, насколько актеры наполнены энергетическим зарядом большой силы. Их скорость речи, динамика смены мизансцен, непрерывность психоэмоционального напряжения и действия на протяжении всего спектакля, говорят о высокой степени подготовленности актеров и действенности тренинга Е. Гротовского. Известно, что такого результата актеры достигали только за счет изнурительных многочасовых тренировок [10, с. 56, 86].

По признанию режиссера, в одном из интервью, на вопрос о применении хатха-йоги в тренингах он пояснил, что, если бы они были информированы о боевых искусствах Востока, тогда в 60-е годы, они бы лучше использовали боевые искусства. Сегодня в институте Гротовского проводятся занятия по изучению боевых приемов, приемов против ножа, палки. Судя по стилистике движений, приемам и упражнениям это не совсем традиционные основы сценического боя, знакомые каждому актеру, получившему образование в институте или театральном училище, а достаточно современные боевые системы, которыми могут пользоваться спецслужбы или другие структуры, связанные с охраной, военными действиями и т.д. Возможно, это излишне радикальное понимание определения Е. Гротовским термина «перформер» («The Human – The Warrior – The Performer»)<sup>1</sup>. Но возможно, что последователи мастера решили таким образом ускорить процесс от тела-памяти к не-телу для актеров, стремящихся выйти за рамки традиционного театра к метатеатру, к театру-акции, полностью освободиться от разного рода зажимов «Perspective of the human – the practitioner. Performative aspects of martial arts, sport and physical dance. Sources of performativity of the stage. Contributing to a dialog and training tools. Training and practice in themselves define and redefine what has been acquired and what is being acquired»<sup>2</sup>.

В поисках предельных возможностей актера Е. Гротовский вынужден был вступить в научную область, ранее не соприкасавшуюся с театром –

<sup>1</sup> Видеотрейлер Института Гротовского в г. Вроцлав, Польша, Na Grobli Studio «The string of the body practice».

<sup>2</sup> «Перспектива человека-практика. Перформативные аспекты боевых искусств, спорта и физического танца. Источники перформативности сцены. Вклад в диалог и инструменты обучения. Обучение и практика сами по себе определяют и переопределяют то, что было приобретено и что приобретается» (Слоганы из рекламных роликов «The string of the body practice», «The string of the body extreme» Института Гротовского г. Вроцлав, Польша).

антропологией. Такой подход уводит исследования Е. Гротовского в сторону собственно человека, раскрытия сущности человеческой природы, в область подсознательного и бессознательного. Е. Гротовский начинает скрупулезно изучать техники, связанные с различными духовными практиками: шаманизм, тантра-йога, различные мистические учения, ритуалы и ритуальные действия разных народов мира. А это позволяет рассматривать опыт актерского тренинга Гротовского как часть антропологического исследования, где театр выступает уже как один из методов исследования (антропологический театр), а не как искусство. Это новшество позволило позднее появиться множеству тренингов, которые могут использоваться и как профилактика от различных заболеваний, и как решение проблем, прежде всего, связанных с такими дисциплинами как «Пластическое воспитание» и «Актерское мастерство» [1, с. 137-139].

Ученик Гротовского Э. Барба, автор книг «Бумажное каноэ», «Словарь театральной антропологии» также дает яркие и плодотворные интерпретации современных практик подготовки актера. Опираясь на анализ восточных и западных театральных традиций, Э. Барба еще раз доказал истину, открытую английским новатором Питером Бруком в период работы в Международном центре театральных исследований, что за внешними культурными наслоениями у представителей разных народов скрывается объединяющая всех человеческая составляющая, сущность, о которой подсознательно знает каждый человек – это душа или сердце, всечеловеческая этика, заключающаяся во взаимоуважении и сострадании. В изучении сценического искусства Востока Э. Барба и его Международная театральная школа ISTA/ИСТА наверное, сделали больше, чем все европейские деятели, начиная от Мейерхольда и Г. Крэга и до Е. Гротовского. Хотя Э. Барба и утверждает на страницах своих книг, что в исследованиях ИСТА не стоит задача изучения театров Востока [2, с. 83; 7], а только изучение техники актера, но именно исследования в этой области, прежде всего, привлекает внимание специалистов по восточному театру [2, с. 83]. Помимо освоения секретов актерского искусства театров из разных уголков мира ИСТА и Э. Барба совершает открытие нового театрального явления, все ярче проявляющего себя в последнее десятилетие – это *евразийский театр* [2, с. 82-83; 1].

Ученица Жака Лекока французский режиссер Ариана Мнушкин – еще один выдающийся интерпретатор современных практик подготовки актеров, знаменита постановками с использованием восточных форм «...стремлением поразить, изумить зрителя безграничными возможностями искусства, не шокируя и не эпатируя его, а вызывая эмоциональное (часто нравственное) потрясение, не прибегая к опыту театра жестокости. Для Театра дю Солей характерен не концептуальный, а органический космополитизм, стремление вобрать в себя иные национальные школы, чему так упорно всегда сопротивлялся театр Франции...» [9, с.330-331]. Для А. Мнушкин освоение нового культурного пространства стало особенно значимым, что подтверждается интересом к постановке спектаклей, основанных на восточной мифологии («История принца Нородома Сианука», «Индиада» и др.) [9].

Спектакль «И вдруг ночи стали бессонными...», спонтанно возникший в

конце 90-х, был поставлен в знак солидарности с тибетцами, протестующими против оккупации Китая их родины. Постановка сочетала разговорный театр с «красочными «номерами» китайского театра, виртуозно исполненный актерами-европейцами. Вслед за этой работой Театра дю Солей, как ее «логическое продолжение» возник следующий «китайский»<sup>3</sup> спектакль «Барабаны на плотине» (2000), поставленный в стиле театра Кабуки и традиционного японского театра кукол Дзёрури [9, с. 331-356].

Чуть раньше своей единомышленницы знакомится с восточным театром Питер Брук. Его спектакли, поставленные в восточных традициях, не так многочисленны, но каждый из них имели огромное значение для мирового театрального сообщества. Самой значительной из них постановкой остается спектакль «Махабхарата» (Авиньонский театральный фестиваль, 1985 г.). Несмотря на многочисленные исследования теоретиков театра и режиссеров, до сих пор о знаменитой постановке остаются некоторые вопросы к автору. Прежде всего – это актерское мастерство и пластическая подготовка актеров. Так, например, А. Мнушкин и П. Брук ни в интервью, ни в своих книгах не уделяют должного внимания этой теме, в отличие от Е. Гротовского и Э. Барба, для которых методы актерского тренинга на каком-то этапе становятся смыслом их дальнейших поисков. Складывается впечатление, что актерский тренинг на основе восточных техник для П. Брука и А. Мнушкин имеет лишь «прикладное» значение, являясь как необходимость в освоении новой эстетики и не более того. Тем удивительнее читать положительные оценки самих индийцев, японцев, китайцев – «знатоков» своих национальных театральных форм: «сказочная Иллирия приобрела черты реальной Индии. И Жозефина Деррен (Виола), и Филипп Отье (сэр Тоби), и Жорж Биго (Орсино), и все-все более или менее известные актеры Театра дю Солей, казалось, с детства знали приемы театра Катакали, и даже индусы признавали их своими. А невообразимая у европейских актеров пластика театра Кабуки, в «Генрихе IV» у Филиппа Отье (Фальстаф) и Жоржа Биго (принц Генри) вызывала изумление и восторг» [9, с. 353-354]. Как пояснял П. Брук, в комментарии к постановке «Махабхарата», им не ставилась задача «добиться полной аутентичности» в пластике и в стиле игры у европейских актеров [9, с. 351].

Однако, судя по результатам их поисков, это утверждение мэтра театрального поставангарда выглядит недостаточно убедительным. В спектакле «Барабаны на плотине»<sup>4</sup> строгая форма в восточном стиле, найденная режиссером А. Мнушкин, потребовала от актеров полного слияния с пластической структурой поведения кукол театра Дзёрури и с особенностями сценического существования актеров театра Кабуки. Высокая степень тренированности актеров позволила режиссеру создать специфическую архитектуру пластического действия персонажей через мимику, жесты, позы, шаги, полуакробатические элементы, добиться полного слияния актеров с «кукловодами» и отождествления их с японскими куклами

<sup>3</sup> Почему-то Т.Б. Проскурникова в своей статье назвала этот спектакль «китайский», хотя по всем признакам спектакль поставлен в стилистике традиционных форм японского театра.

<sup>4</sup> Другие переводы спектакля, которые можно встретить в различных источниках: «Часовые на плотине», «Барабаны на дамбе».

театра Бунраку. Сложный грим, японский костюм с традиционной цветовой гаммой, изготовленные в стиле ваби-саби атрибуты японского быта, изображение мизансцен в стиле японской гравюры, выразительность пластического рисунка каждого персонажа под сопровождение музыки и озвучивания «за кадром», превратили происходящее на сцене в абсолютно красочное, захватывающее дух зрелище. Постановка А. Мнушкин врезается в сознание как система визуальных и акустических образов, что опять же является одной из особенностей восточного театра. И тем не менее, зрелищная сторона спектакля не отвлекает зрителя от главной темы, так как в каждой мизансцене, в каждом диалоге, в каждой проходке актера по сцене с предельной ясностью пульсирует основная мысль режиссера – жадность и коварство когда-нибудь погубят нашу планету. В спектакле «каждый элемент несет определенные конструктивные и художественные функции»<sup>5</sup>. По жанровой классификации «Барабаны на плотине» – это музыкально-пластический спектакль – в контексте драматического искусства, представляющий собой один из сложнейших направлений в современном театре, требующий от драматического актера универсальности в выразительных средствах.

В эпическом спектакле «Махабхарата» П. Брука повествовательность стиля обусловило игру актеров, которую можно обозначить как сверхъестественную<sup>6</sup> или эпическую (не следует путать с эффектом отчуждения Б. Брехта). То есть речь мифических персонажей, изобилующих в этой древней книге, максимально приближена к разговорной, и в то же время в ней сохраняется связь с духом легенды, притчи. В спектакле присутствуют ритуальные сцены, сцены боя. В первых же мизансценах заметна совершенная пластика актеров, особенно в роли братьев двух кланов Пандава и Каудава и их предводителей. В костюмах, представленных в индийском стиле, актеры свободно двигаются, садятся на колени или в позе медитации, тут же легко встают. В голосе, в поступи (играли актеры босиком), в пластике эта естественность органично сочетается с внутренней дисциплиной присущей членам царской семьи. Эту природную пластику царевичей можно охарактеризовать двумя словами – «благородная грация». Достижение такого стиля и манеры исполнения невозможны без соответствующей подготовки. В особенности это касается актеров с Запада, выросших в городских условиях. Даже простое сидение на коленях, или в позе медитации, или на одном колене с прямой спиной для человека, не привыкшего находиться в таком положении с ранних лет, требует длительной тренировки.

Выходит, что П. Брук представил древнюю драму способами и выразительными средствами восточного театра, где исполнителями, главным образом, участвуют европейские актеры. С позиции развития актерской школы

<sup>5</sup> Выражение заимствовано из статьи «Категория пространства и принципы архитектоники в структуре балетного спектакля» Портновой Т.В. На взгляд автора А. Мнушкин смогла добиться такого ошеломляющего сценического эффекта соблюдая законы архитектоники пластического (балетного) спектакля.

<sup>6</sup> Под словом «сверхъестественный» автор понимает естественность выраженное через художественное преломление или поэтический реализм, наподобие чеховских героев в исполнении актеров МХАТа. Однако у Чехова это более понятные и близкие зрителю герои, наши «современники». В «Махабхарате» - это цари и мифические герои. Поэтому манера исполнения, выбранная английским режиссером для мифологического произведения, на первый взгляд воспринимается как странная, но затем, подкупает простотой и ясностью чувств и мыслей.

европейского драматического театра и развития интеркультурных методов подготовки актера этот аспект требует дополнительного рассмотрения и изучения.

Японский актер – ученик, товарищ и соратник Питера Брука, – Йоши Ойда после продолжительной деятельности в Международном центре театральных исследований становится известным актером театра и кино. Йоши Ойда впоследствии обретает своих учеников и проводит свои актерские тренинги, в которых сочетаются достижения европейских актерских школ и японского традиционного театра. В книге «Невидимый актер» («The invisible actor») [11] Й. Ойда описывает основные этапы своей методики, в которой есть отражение принципов обучения актерскому мастерству, принятые в японском театре Но. Так в некоторых главах при описании упражнений японский мастер часто ссылается на опыт японских актеров традиционных театров, на тезисы из трактатов о театральном и актерском искусстве основателя театра Но Дзэами Мотокиё. Активная деятельность Йоши Ойда в обучении молодых европейских актеров несколько приоткрывает завесу «тайны» подготовки актеров у Питера Брука и дает понять, что как бы не относился к данному этапу в искусстве актера именитый режиссер, методы актерского тренинга у него имеют глубоко разработанную структуру<sup>7</sup>. Однако другие мэтры актерских школ Жак Лекок и Эудженио Барба не отходят от изначального смысла создания новых тренингов, в основе которых лежит развитие актерского искусства в современных условиях.

Сегодня крупнейшие представители современного европейского театра открыты для освоения достижений и практик иной культуры. При этом осуществляется интерпретация этих практик. Некоторые из них все более приближаются к такому явлению как евразийский театр, некоторые придерживаются своей национальной «независимости» (к примеру русский театр), однако насколько их хватит – это вопрос времени. Восточный театр тоже не стоит на месте. С Востока уже давно идет обратная связь, начиная с заимствования форм европейского театра в театрах Юго-Восточной Азии еще в начале прошлого столетия и заканчивая изобретением театральных технологий сегодня, отвечающих духу времени как у себя на родине, так и в мировом культурном пространстве. Это методы японских мастеров современного театра Тадаси Сузуки и Юкио Нинагава, которые продолжают развиваться и сливаются с другими методами в частности с американским методом «Viewpoints».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Александровская, М.Б. Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века [Текст] / М. Б. Александровская. – СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2011. – 392 с.
2. Барба, Э. Бумажное каное: Трактат о Театральной Антропологии [Текст] / Э. Барба. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. – 302 с.
3. Гротовский, Е. К Бедному театру [Текст] / Сост. Э. Барба, предисл. П. Брука. – М.:

<sup>7</sup> Часть упражнений из метода Й. Ойда на тренировку дыхания и сценической пластики актера раскрывает в своей книге «Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века» Александровская М. Б., см. с. 181-190.

Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 298 с.

4. Гротовский, Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику: сборник статей [Текст] / Пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.
5. Кузина, Е.Е. Школа Жака Лекока: поэтика и алгебра [Текст] / Е. Е. Кузина // Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX-XXI вв.: Материалы II Международной научно-практической конференции. Вып. 2 // Отв. ред. Смирнягина Т. Ю., Маркова Е. В. – М.: Миттель Пресс, 2015. – С. 34-44.
6. Кузина, Е.Е. Эволюция тренинга Ежи Гротовского в Театре-лаборатории (1959-1969) [Текст] / Е. Е. Кузина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – № 3. – С. 19 – 33.
7. Кузина, Е.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» [Текст] / С.-Петерб. Гос. акад. Театрального искусства; [отв. ред. В. И. Максимов]. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2009. – 204 с. – С. 101-127.
8. Мамадназарбекова, К. Школа Жака Лекока: пропущенная глава [Электронный ресурс] / К. Мамадназарбекова // Театр. – 2013. – № 10. – URL: <http://www.oteatre.info> (дата обращения: 24.02.2019).
9. Проскурникова, Т. Б. Восточные черты французского театра (Ариана Мнушкина) [Текст] / Т. Б. Проскурникова // Театр XX века. Закономерности развития. – М.: «Индрик», 2003. – С. 330-358.
10. Степанова, П.М. Проблема актера в театральной системе Ежи Гротовского (1959-1969) : дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. – СПб., 2006. – 168 с.
11. Yoshi Oida and Lorna Marshal The invisible actor / Oida Yoshi. – New York : published by Routledge is an imprint of Taylor & Francis Group, 1997. – 125 p.
12. Lecoq Jacques Theatre of Movement and Gesture / Jacques Lecoq. – New York : published by Routledge, 2006. – 168 p.