

**АКАДЕМИЯ НАУК МОЛДОВЫ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

На правах рукописи

C.Z.U: 792.028(4),,19”(043.2)=161.1

КАТЕРЕВА ИРИНА

**ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА АКТЕРСКОЙ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ЕВРОПЕЙСКОМ ТЕАТРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

**СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 654.01 - ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО/
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО**

Автореферат диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии

КИШИНЭУ, 2017

Диссертация выполнена на кафедре «Драматургия, Театроведение и Сценография», Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств, Кишинэу, Республика Молдова

Научный руководитель:

Рошка Анджелина, доктор искусствоведения, профессор АМТИИ.

Официальные оппоненты:

1. **Котович Татьяна**, доктор хабилитат искусствоведения, профессор Университета им. Н. П. Машерова, Витебск (Республика Беларусь)
2. **Королева Эльфрида**, доктор искусствоведения, доцент АНМ

Члены специализированного научного Совета:

1. **Плэмэдялэ Ана-Мария**, председатель, доктор хабилитат искусствоведения, доцент АНМ
2. **Гиладш Анна**, секретарь, доктор филологии, доцент АНМ
3. **Данилэ Аурелиан**, доктор хабилитат искусствоведения, профессор АНМ
4. **Цуркану Андрей**, доктор хабилитат филологии, доцент АНМ
5. **Тырцэу Светлана**, доктор искусствоведения, профессор АМТИИ

Защита состоится 12. 08. 2017 в 11. 00. на заседании специализированного научного Совета D 22.654.01-03, при Институте Культурного Наследия Академии Наук Молдовы, наделенного правом организации защиты диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии (Кишинэу, пр. Штефан чел Маре ши Сфынт, №1, этаж 2, Малый зал).

С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться в Национальной библиотеке Республики Молдова (Кишинэу, ул. 31 Августа 1989, 78 А), в библиотеке Академии Наук Республики Молдова (Кишинэу, ул. Академическая, 5 А), в библиотеке Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств (Кишинэу, ул. А. Матеевич, 87) и на сайте С.Н.А.А. (www.cnaa.md).

Автореферат разослан 03. 08. 2017 г

Ученый секретарь Специализированного научного совета:

Гиладш Анна, доктор филологии, доцент _____

Научный руководитель:

Рошка Анджелина, доктор искусствоведения, профессор _____

Автор:

Катерева Ирина _____

© И. Катерева, 2017

Актуальность темы исследования. Трансцендентальные средства актерской выразительности, как профессиональный элемент современного актерского искусства, по мнению автора, уникальное явление европейского театрального искусства второй половины XX века. Это не изобретение чего-то нового, а возвращение жесту, движению или слову актера утерянных прастарых возможностей: выразить внутренний мир человека, потрясать катарсически.

Поиск трансцендентальной выразительности актера как языка общения с любым зрителем, независимо от этнической и языковой принадлежности, пролегал через взаимосвязь многообразия актерских техник традиционных форм театра Востока и Запада. Он занял важное место в сценических исследованиях многих выдающихся деятелей современного театра: Е. Гротовского, П. Брука, Е. Барба, А. Шербана, А. Васильева, Ж. Наджа, А. Мнушкиной, Т. Терзопулоса, П. Бауш, Д. Чайкина, К. Режи, Л. Ранкони, Б. Юхананова, В. Клименко, Р. Шехнера, А. Бенальо, К. Люпа, Ж.-Л. Барро, Х. Лавелли, С. Пуркарете, Т. Остермайера, Ж. Савари, Е. Шифферса и других.

Ведущее место в контексте означенной темы, бесспорно, принадлежит Ежи Гротовскому, Питеру Бруку, Еудженио Барба, Андрею Шербану. Несмотря на то, что их творческий опыт связан с разными странами, различными социальными и политическими устоями, их объединяет поиск новых возможностей голосовой и телесной выразительности актера, когда исчезают барьеры между душой и телом, сознанием и подсознанием. Однако, излагая свой опыт в многочисленных статьях, лекциях и интервью, они, тем не менее, не дают четкого определения трансцендентальных средств выразительности актера [11].

Таким образом, актуальность исследования обусловлена сложившимся противоречием. С одной стороны, широкое распространение в театральной практике феноменального явления – трансцендентальных средств актерской выразительности и их духовный резонанс в душах зрителей. С другой – отсутствие самостоятельных научных исследований данной проблемы в современной теории театра, в том числе и в Молдове. Предлагаемая тема впервые находится в сфере научного интереса. Театроведение, рассматривая актерскую выразительность, до сих пор пользуется инструментарием, предназначенным для анализа психологического (реалистического) театра, понимаемого в контексте системы К. Станиславского. Трансцендентальная выразительность актера, не связанная с этими понятиями, требует расширения теоретического аппарата, новой терминологии, адекватно соответствующей ее содержанию.

Также актуальность исследования обусловлена процессом интеграции молдавского театра в европейское пространство, сделавшим очевидными параллельные тенденции развития драматического искусства Молдовы и Европы.

Описание ситуации в области диссертационного исследования и определение его проблематики. Несмотря на то, что автономных исследований по данной проблеме автор не обнаружил, тот или иной аспект трансцендентальности актерской выразительности, раскрывается в работах многих теоретиков и практиков театра. Научно-теоретическую основу диссертации составляют труды мировых классиков: Г. Крэга, А. Арто, К. Станиславского, М. Чехова, Н. Евреинова, В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, позволяющие проследить первые шаги в этом направлении со времен становления режиссерского театра; многочисленные статьи, монографии, интервью Е. Гротовского, П. Брука, Е. Барба, А. Шербана, рассматривающих выразительность актера-человека в неразрывной связи с метафизикой, мифологией, ритуальностью. Различные аспекты выразительности актера сквозь призму связи театра с мифом, ритуалом, метафизикой раскрывают искусствоведы Г. Бану, М. Борье, К. Амон-Сирежольс, Р. Хейман, М. Эслин, Ф. Тавиани, В. Максимов, В. Колязин, А. Бартошевич, Н. Песочинский; культуролог В. Топоров; теоретики и практики театра Дзэами Мотокиё, Е. Шифферс, А. Мнушкина, Р. Козак; педагог Н. Зи; основатель трансдисциплинарного подхода физик Б. Николеску; философы театра Ж.-Л. Марион, Л. Капустина, М. Мамардашвили, Н. Исаева. Выразительность актера на уровне архетипов, внеличностной игры нашла отражение в работах искусствоведов П. Степановой, А. Аникста, Т. Кузовчиковой; культуролога М. Эпштейна; философов А. Шестаковой, Л. Капустиной; историков В. Малявина, С. Серовой. Связь слова и движения актера с энергетическими импульсами раскрывают искусствоведы И. Губанова, Е. Кузина, Л. Коптев; теоретики и практики театра Л. Фляшен, В. Демчог, Б. Юхананов, Э. Бутенко; историк С. Серова. В контексте исследуемой проблемы автор опирался на исследования в области философии культуры М. Элиаде, Л. Блага, Ю. Лотмана; антропологии - Л. Леви-Брюля; философии - И. Канта, Н. Карпицкого, Р. Барханова, А. Круглова, В. Семенова, Л. Аверьянова, Н. Хамитова, Н. Бердяева, А. Лосева, Р. Штайнера, В. Огорокова; психологии – К.Г. Юнга, Э. Ноймана, Д. Хиллмана, В. Зелинского, Ю. Клименко, А. Менегетти, позволяющие рассмотреть трансцендентальные аспекты театрального искусства с разных сторон.

Связь актерской выразительности с персонажами-архетипами национальной мифологии, ритуалом в контексте исследования исторических,

театральных тенденций, художественных концепций, эстетики и стилистики спектаклей, прослеживается в работах театроведов Л. Чемортана, Д. Прилепова, Л. Унгуряну, Э. Королевой, И. Уваровой, теоретиков и практиков театра Г. Руссу, В. Апостола, киноведа А.-М. Плэмэдялэ. Выразительность актера в контексте театральной мифологии, знака, ритуальности, метафизики театра, сценического универсализма затрагивает в работах театровед А.Рошка. С точки зрения единства телесного и духовного в актере, касается этой проблемы театральный критик О. Гарусова. Вместе с тем, определение трансцендентальных средств актерской выразительности у вышеуказанных авторов отсутствует.

Цель диссертации: определить идейно-эстетическое значение трансцендентальных средств актерской выразительности. Автором руководило стремление понять, что собой представляет данный феномен в европейском театре второй половины XX века, что вызвало его к жизни и какова его перспектива. Этим продиктовано обращение к театральному опыту Е. Гротовского, П. Брука, Е. Барба, А. Шербана и временной период с 1960 по 2000 год. Автор рассматривает трансцендентальную выразительность актера по принципу доминирования ее в театральной практике означенных деятелей, а не с точки зрения эволюции.

Задачи исследования: определить тенденции в европейском театральном искусстве второй половины XX века, которые привели к необходимости возникновения трансцендентальной выразительности актера; выявить специфику театра, обусловившего развитие трансцендентальных средств актерской выразительности; раскрыть особенность сценического бытия актера, предполагающего трансцендентальность его выразительности; рассмотреть взаимоотношения актер-зритель во взаимосвязи с трансцендентальной выразительностью актера; осуществить сравнительный анализ актерской выразительности в режиссерском опыте Е. Гротовского, П. Брука, Е. Барба, А. Шербана с целью дать определение трансцендентальных средств выразительности актера; проследить внутренние предпосылки обращения молдавского театра к трансцендентальности актерской выразительности;

Методология исследования. В основу исследования был положен междисциплинарный подход (театроведение, антропология, психология, философия). Автор использовал комплекс взаимодополняющих методов исследования: теоретический анализ и обобщение научных и периодических изданий, материалов сети Internet; системный анализ театральной практики; выявление, анализ и систематизация характеристик трансцендентальной выразительности актера. Основным методом исследования был избран сравнительно-аналитический анализ театрального опыта Е. Гротовского,

П. Брука, Е. Барба, А. Шербана, в связи с историческим и культурным контекстом, мировоззрением и индивидуальным творческим подходом. Это позволило выявить специфику и качественные составляющие трансцендентальных средств выразительности актера, необходимость их появления, обусловленную новым пониманием смысла и назначения театра, особенностью театрального действия, способа актерского существования. Театроведческо-философский анализ использовался как путь осмысления содержания и сущности трансцендентальных средств выразительности актера, раскрывающий сходство и связи явлений, часто существующих параллельно. Подход с точки зрения театральной антропологии, базирующейся на евро-азиатском понимании театра, дал возможность рассмотреть становление трансцендентальных средств актерской выразительности с точки зрения интеграции эстетических принципов традиционного европейского, евроазиатского и восточного театров. Это позволило выявить общечеловеческую духовную природу трансцендентальной выразительности актера, превращающую ее в язык общения с любым зрителем, независимо от его языковой и культурной принадлежности.

Научная новизна и оригинальность исследования. Данное изыскание является первым теоретическим осмыслением и определением сущности и назначения трансцендентальных средств актерской выразительности с точки зрения театроведческой науки. Означенная тема в качестве отдельного исследования ранее не рассматривалась. Обращение к ней, как к предмету самостоятельного театроведческого изучения, само по себе представляет новый взгляд на средства актерской выразительности, который опирается на иное понимание сущности театра и актерского искусства, отличное от реализма психологического театра. В результате комплексного изучения темы, в научный оборот вводится новая терминология: «трансцендентальные средства актерской выразительности», «трансцендентальный театр», «трансперсональный акт» в условиях сцены.

Главная научная проблема исследования: устранение противоречий между важностью и актуальностью сложившейся практики использования трансцендентальных средств актерской выразительности и отсутствием научного анализа данного феномена, а также разработанного понятийного аппарата, точно отражающего их суть.

Теоретическое значение: впервые в современном театроведении осмысляются и определяются трансцендентальные средства актерской выразительности. Осмысляется и дается определение трансцендентального театра, его роли в современном обществе, а так же трансперсонального акта – сценического существования актера-человека, диктующих необходимость

трансцендентальной выразительности актеров. Вводится новая терминология, соответственно раскрывающая не только суть трансцендентальных средств актерской выразительности, но и принципиально новые трансцендентальные тенденции театра и актерского искусства, требующие других критериев оценки и создания адекватного понятийного аппарата, отличного от психологического театра. Тем самым автор вносит определенный вклад как в развитие научно-теоретической базы (универсальной и национальной), так и в расширение театроведческого инструментария.

Практическая ценность. Материалы и выводы данной работы могут быть использованы в дальнейших научных исследованиях по театроведению, истории и теории театра. Данные исследования могут быть широко применены в практике современного театра, в учебном процессе при составлении курсов лекции для будущих специалистов в области театрального искусства.

Научные положения, выносимые на защиту:

1. Введение в обиход театроведческого термина «трансцендентальные средства актерской выразительности», представляющие собой голосовую и телесную выразительность актера-человека, являющуюся результатом его внутренних духовных импульсов, предназначенную для создания архетипического образа, одинаково воспринимаемого любым зрителем на уровне подсознания, души.
2. Акцентирование физического действия - базового элемента телесной выразительности актера-человека, предназначенного для раскрытия архетипического образа. Как результат внутренних импульсов, превратившихся в осязаемый жест или движение, оно обретает понятийное содержание объективного символа, архетипа, неся силу и смысл, который может быть понятен без слов.
3. Вскрытие значения звука как основы всех возможных форм звучания живого голоса актера-человека, предназначенного для раскрытия архетипического образа. Являясь результатом внутренних импульсов и, выходя за пределы смыслового восприятия в рамках какого-либо языка или только логики, звук, во всех его сценических формах, превращается в универсальный язык актерской выразительности.
4. Определение роли ритма, представляющего собой совокупность невидимых внутренних импульсов актера-человека, чередование которых с определенной последовательностью, частотой и силой рождает к жизни тот или иной взгляд, движение, слово или молчание и, являющегося связующим элементом между энергиями тела актера-человека и их внешним выражением.

Апробация результатов исследования осуществлялась в процессе обсуждения на заседаниях кафедры «Драматургия, Театроведение и Сценография» АМТИИ, Специализированного профильного семинара Института Культурного Наследия АНМ по специальности 654.01 Театральное искусство/Хореографическое искусство, выступлений на 15 международных и республиканских конференциях, в опубликованных научных статьях. По данным исследования автором были разработаны и прочтены курсы лекций для студентов, мастерантов кафедры «Драматургия, Театроведение и Сценография» АМТИИ.

Публикации по теме диссертации. Автором опубликовано 17 работ в специализированных научных изданиях Молдовы, Республики Беларусь, Российской Федерации общим объемом 8 авторских листов.

Объем и структура диссертации. 150 страниц основного текста: введение, три главы с выводами в конце каждой главы, общие выводы и рекомендации, список литературы (276 источников) и три приложения.

Ключевые слова: трансцендентальные средства актерской выразительности, трансцендентальная выразительность актера, внеличностная выразительность актера, материя звука, физическое действие актера, ритм, трансцендентальный театр, трансперсональный акт.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается выбор темы, ее актуальность, научная новизна, цели, задачи, предмет и объект исследования, главная научная проблема, источниковедческая основа, методология, теоретическая и практическая значимость работы, апробация результатов исследования.

1. ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЕ НАЧАЛО В СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ. Раздел 1.1 посвящен изучению литературы по теме исследования теоретиков и практиков театра. Анализируя труды по театроведению, философии, психологии автор соотносит понятие «средства актерской выразительности» с понятием «трансцендентальный». Наряду с основоположником трансцендентальной философии И. Кантом, определяющим понятие «трансцендентальное» как чувственность и рассудок, автор опирается на современные исследования: Р. Барханова, Н. Карпицкого, В. Семенова, раскрывающих его как приемы, априорное содержание, исследование, средство; Н. Бердяева, А. Лосева, связывающих его с переходом от тела к душе; К.Г. Юнга, характеризующего трансцендентальностью «самость». В контексте данного исследования большой интерес вызывают работы искусствоведов: Л. Коптева [1], разделяющего понятия «актер на сцене» и «человек на сцене»; П. Степановой [2], определяющей актера как носителя общечеловеческих

чувств, раскрывающего общезначимое содержание, доступное на подсознательном уровне; Н. Рождественской [3] с точки зрения приоритетов рационального и эмоционального в актерском искусстве.

Анализ данной литературы позволил определить двойственную природу трансцендентальных средств актерской выразительности. С одной стороны, они являются средством выражения духовной сути персонажа. С другой – актер-человек, передавая с их помощью духовный мир персонажа, то, что роднит его со всем человечеством независимо от цвета кожи или языка, познает и себя как духовную сущность, как представителя рода человеческого.

Особую важность представляют многочисленные теоретические работы Е. Гротовского [16], П. Брука [31; 32], Е. Барба [19; 30], А. Шербана [28], рассматривающих вербальную и невербальную выразительность актера сквозь призму метафизики, принципы мироздания, когда он, объединяя психофизические и духовные составляющие, действует всем собой, всем своим человеческим существом, материализуя невидимый мир души. Слово, интонация, жест или движение актера-человека призваны: выражать тайны внутренней жизни персонажа не в психологическом, а в духовном аспекте (Е. Гротовский); стать универсальным языком общения, понятным любому зрителю, независимо от культурной или языковой среды (П. Брук); новым театральным языком, который будет приближать к новым формам контакта, увеличивая возможности приближения к другим индивидуумам (Е. Барба). А. Шербан, не отрицая значения выразительности тела актера-человека, сосредотачивает свое внимание на его умении транслировать звуком и словом духовные вибрации, импульсы подсознания. Метафизический аспект актерской выразительности нашел отражение в трудах теоретиков и практиков мирового театра, А. Арто, М. Чехова, Дзэами Мотокиё; исследованиях физика и философа Б. Николеску «Питер Брук и традиционная мысль»; искусствоведах М. Борье [17], Р. Хеймана [29]; теоретика театра Ф. Тавиани [18]; историка С. Серовой [4]. Этот вопрос освещен в статьях театроведа Н. Песочинского «Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика», режиссера и актера Р. Козака «Философия Жозефа Наджа».

Актерская выразительность как результат внутренних импульсов, рождающихся в любой точке тела, когда смысл каждому слову или движению сообщает транслируемая энергия, а духовные вибрации передают глубинное значение звука или слова вне прямого смысла, раскрывается в монографиях театрального теоретика и режиссера Б. Юхананова [5], педагога и автора техники дыхания Нэнси Зи [6], театроведа Э. Королевой [7]. Этой проблеме посвящены статьи искусствоведов Л. Коптева «Об энергетическом

подходе к искусству актера», И. Губановой «Анатомия актера в пространстве театрального авангарда», Е. Кузиной «Энергия актера: миф и практика».

Способность актерского жеста, движения, звука раскрывать персонаж как представителя рода человеческого, выражать архетипические образы отмечается в исследованиях искусствоведов А. Аникста, В. Максимова, П. Степановой, А. Рошка, историка В. Малявина, актера и психолога В. Демчог. В результате анализа литературы делается вывод, несмотря на то, что различные аспекты трансцендентальности актерской выразительности отражены у многих теоретиков и практиков театра, эта проблема не является первостепенной и затрагивается в контексте исследования определенной театральной эстетики или модели, творческого опыта конкретного театра или режиссера. Определение трансцендентальных средств в этих трудах отсутствует.

В разделе 1.2 выявляются объективные условия и среда, обусловившие необходимость трансцендентальной выразительности актера. Здесь следует отметить статью театроведа А. Бартошевича «Прорыв к всемирности». Определяя одну из ярких тенденций развития европейского театрального искусства второй половины XX века - движение к театральной всемирности, он отмечает, что практики театра стремились добраться до изначальных истоков театрального искусства, опираясь в своих поисках одновременно на любые театральные традиции, независимо от их расположения во времени и пространстве. Созвучно этому статья искусствоведа К. Амон-Сирежольса «Питер Брук и африканский опыт: поиски сокровенной сути театра». В этом контексте важными представляются исследования культуролога В. Топорова [8], рассматривающего архаический ритуал как колыбель театрального искусства; антрополога В. Тэрнера [9], видящего в ритуале важное средство поддержания духовных ценностей народа, раскрывающее поведенческий аспект и символику его действий; театроведа А. Карась [10], о связи современного театра с ритуалом; философа Л. Капустиной [11], выражающей убеждение, что современное искусство театра, оставаясь самим собой, вместе с тем, тесно связано с мифологией, ритуальными истоками творчества, метафизической основой. В результате анализа теоретических источников, делается вывод, что трансцендентальная выразительность актера формировалась под влиянием двух взаимно обуславливающих сторон движения к театральной всемирности: двух процессов, которые при одновременности существования, направлены в противоположные стороны. Один - внутрь, к духовной сущности театрального искусства, другой – вовне, стирающий его границы во времени и пространстве. Единство этих двух сторон дало возможность проявиться в актерской выразительности того, что является ее общечеловеческой сутью. С одной стороны - способность

выражать невидимый духовный мир человека, раскрывая подобие между ним (микрокосмос) и Вселенной (макрокосмос). С другой – стирая границы принадлежности к какой-либо театральной традиции, формироваться на основе универсальных составляющих разных актерских техник и школ.

В этой связи, один аспект развития трансцендентальных средств актерской выразительности связан с обращением к опыту архаических театральных форм, мистерий. Их трансцендентальная суть освещена в трудах искусствоведов В. Колязина, А. Авдеева, Н. Мечковской, культуролога Ю. Лотмана, философов Менли П. Холла, Ф. Шеллинга, основателя аналитической психологии К.Г. Юнга. Обусловленность трансцендентальной выразительности актера ремифологизацией театрального искусства и ритуальной основой театрального действия, автор рассматривает, анализируя теоретические работы и спектакли Е. Гротовского, П. Брука, Е. Барба, А. Шербана. Через архетипическую сущность мифа она выходит на уровень универсального в человеке, становясь языком архетипов, связующим его внутренний мир и Космос. Через ритуал она превращается в инструмент для работы над телом, сердцем и мыслью действующих людей (Е. Гротовский), действие, обладающее глубоким символическим значением (П. Брук), способ избежать стереотипов социального поведения (Е. Барба), способ отражения единого универсального начала (А. Шербан).

Другой аспект развития трансцендентальных средств актерской выразительности связан с обращением к специфике звука и движения актера традиционных форм театра с их трансцендентальностью и сложной философской символикой. Эти вопросы нашли широкое освещение в печатных изданиях театроведов М. Гундзи, Н. Лидовой, Р. Мухаметзянова, З. Зарецкой, историков С. Серовой, В. Малявина. Анализ театрального опыта Е. Гротовского, П. Брука, Е. Барба, А. Шербана, позволил выявить универсальные составляющие актерской выразительности, основа которых кроется в самой человеческой природе актера: его умении транслировать или собирать энергию, обусловленность каждого звука или жеста духовными импульсами, центрами притяжения и равновесия.

Раздел 1.3 освещает тенденции развития трансцендентальной выразительности актера в молдавском театре, параллельные европейским. Это два одновременно существующих направления. Одно характеризуется устремленностью театрального искусства Молдовы к своим духовным истокам, неразрывно связанным с национальной мифологией, ритуалом, несущими в современное драматическое искусство национальное духовное пространство. Например, в театре «Э. Ионеско» страсть и вулканический экстаз движений, жестов актера И. Кистола (Кирица) в спектакле «Кирица в провинции» (1993), в духе теории грубого театра П. Брука и экстатически-

чувственная пластика актрисы Ю. Бордеяну (Ипполита) в спектакле «Сон в летнюю ночь» (1999), неся мощный заряд дионисийства, раскрывали универсальные прообразы. Телесная выразительность актера П. Вуткарэу (Король Беренжер) и актрисы Аллы Меньшиковой (Маргарита) в спектакле «Король умирает» (1993), рожденная внутренними импульсами, ощущением архетипа на уровне врожденной родовой памяти, подчеркнутый гротеск и преувеличенная карикатурность пластики актрисы Нелли Козару (госпожа Мартин) в спектакле «Лысая певица» (1991), отразившей характер народной смеховой культуры в контексте идей М.Бахтина - материализовали невидимое пространство души. На стыке архаики и современности театр ищет возможность актерского слова или жеста передать непреходящие черты этнической души и её связи с Абсолютом. С этой точки зрения бесспорный интерес представляют труды, раскрывающие специфику национальной духовности, связь с мифами: философов культуры Л. Блага [20], М. Элиаде [21], антрополога Л. Леви-Брюля [12]. Выразительность актеров сквозь призму мифа, близости к мифологическому мироощущению, архетипичности национальных персонажей затрагивается в исследованиях: киноведа А.-М. Плэмэдялэ [22]; театроведов Л. Чемортана [13; 23], Д. Прилепова [14], Л. Унгуряну [24; 25]. Театровед А. Рошка, раскрывая некоторые аспекты обусловленности спектакля ритуальной и мифологической составляющей в контексте современного театрального искусства, подчеркивает, что миф, оставаясь на орбите событий театрального универсализма, прочно вошел в практику молдавских театров [26]. Рошка отмечает, что театр, обращаясь к мифу, ритуалу, возвращает свой метафизический потенциал, прямую связь с миром и, не теряя своей самобытности и идентичности, выходит на универсальный план, где национальный элемент развивается больше [27]. Обусловленность актерской выразительности молдавским фольклором, архетипичностью персонажей, ритуальностью сцен прослеживает театровед И. Уварова [15]. Ценная информация, раскрывающая секреты мастерства и духовную близость актера национальным духовным традициям, содержится в работах актера и театрального педагога Г. Руссу «Валерий Купча», театрального критика М. Препелицэ «Константин Константинов», режиссера и актера В. Апостола «Истоки творчества театра «Лучафэрул».

Другое направление развития трансцендентальной выразительности актера в молдавском театре определяется стремлением органично соединить традиции актерского искусства Востока и Запада. В этой связи, наиболее важным представляется исследование театроведа А. Рошка «Театральность: до – и после – Вахтангова» раскрывающее молдавский театр как органичный альянс театральных эстетик Е. Вахтангова, В. Мейерхольда, М. Чехова, А. Таирова, А. Арто, Г. Крэга, японского театра Кабуки, индийского театра

Катхакали, Комедии дель'Арте. Л. Чемортан эпизодически отмечает в историческом аспекте гармоничное соединение в актерской выразительности национальных традиций и стилистики восточного театра. Аналогично, Э. Королева, касаясь проблемы выразительности молдавских актеров, высказывает мнение, что многие из них впитывают в себя опыт европейского театрального искусства, направляя свой взор к глубинам мироздания. Автор делает вывод, что трансцендентальная выразительность актера в молдавском театре до сих пор не является предметом серьезного теоретического изучения. Проблема усугубляется отсутствием понятийного аппарата, адекватно отражающего суть трансцендентальной выразительности актера.

Раздел 1.4. содержит выводы по **главе 1.** Автор определяет качественные характеристики, назначение, двойственную природу трансцендентальной выразительности актера, условия формирования, её обусловленность ремифологизацией театрального искусства и ритуальной основой театрального действия, формулирует определение трансцендентальных средств актерской выразительности.

2. ТЕАТР БЕЗ ПРЕГРАД КАК ВЕКТОР РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА. В **Разделе 2.1** рассматриваются трансцендентальные средства актерской выразительности как неотъемлемая часть актерского искусства в трансцендентальном театре, сформировавшемся в процессе движения к театральной всемирности второй половины XX века. Анализируя совокупность театрального опыта Е. Грозовского, П. Брука, Е. Барба, А. Шербана, автор определяет сущность, назначение и задачи трансцендентального театра. Выйдя за рамки какой-либо религиозной принадлежности или направленности он, опираясь на метафизические корни и духовную основу как универсальные общечеловеческие составляющие театрального искусства, на многовековой опыт театральных традиции Востока и Запада, стал проводником трансцендентальных знаний, чтобы посредством искусства театра помочь человеку достичь иного уровня духовности. Выдвинув на первый план актера-человека как главного проводника, превращающего посредством своего искусства абстрактные идеи Великих духовных традиций в непосредственный опыт, трансцендентальный театр стал не только местом, но и сферой профессиональной деятельности, с помощью которой человек может познавать жизнь, где безграничный человеческий опыт превращается в личный.

Трансцендентальная выразительность актеров обусловлена, с одной стороны, его содержательной основой - духовной сущностью: полигон для духовного поиска, самораскрытия и самосовершенствования (Е. Грозовский);

«духовный источник», куда приходят не для того чтобы отдохнуть от жизни, а чтобы что-то в ней понять (П. Брук); поиск скрытого духовного смысла (Е. Барба); театр как учебник духовности, назначение которого в духовном врачевании (А. Шербан). С другой стороны - ролью театра в процессе духовной эволюции человека: теория двух «Я» (Е. Гротовский); соотношение «грубого» и «священного» театра, как возможность раскрыть связь между простым земным и возвышенным духовным началом (П. Брук); средство, преобразующее конкретного человека, позволяющее ему достичь другого уровня осознания (Е. Барба); поиск космической гармонии в душе человека (А. Шербан). Трансцендентальная выразительность актеров рождалась в процессе разрушения стереотипов понимания сцены и сценического пространства в контексте концепций «бедного театра» Е. Гротовского и «пустого пространства» П. Брука, идеи которых разделяют Е. Барба и А. Шербан. Голосовая и телесная выразительность актеров, лишенная социальной и исторической окраски, раскрывала внутренний мир персонажей как представителей рода человеческого и обращалась к глубинным пластам человеческого восприятия в спектаклях «Апокалипсис» (1968) Е. Гротовского, «Махабхарата» (1985) П. Брука, «Любители птиц» (1965) Е. Барба, «Венецианский купец» (1998) А. Шербана и других.

В Разделе 2.2 раскрывается зависимость трансцендентальной выразительности актера от способа его специфического существования в роли. Выявляется различие между способом сценического бытия в психологическом театре в контексте системы К. Станиславского, определяемого понятием «перевоплощение», и трансцендентальном театре, ориентированном на создание архетипического образа. Е. Гротовский называет его «от-условленным», характеризуя как духовный акт, обнажающий наиболее интимные уголки души; П. Брук – «искусством деперсонализации», позволяющим задействовать глубокие пласты подсознания; Е. Барба – «экстра-обыденным», внеличным, бессознательным актом в условиях сцены, базирующимся на сознательном управлении творческой энергией; А. Шербан, используя разные способы актерской игры, считает в них главным нераздельное единство тело-душа-разум.

Трансцендентальная выразительность актера-человека продиктована особым способом его сценического бытия – трансперсональным актом. Он охватывает то, что находится за границей субъективно-психического и в персонаже и в актере, в контексте теории К.Г. Юнга, то есть – в области сверхличного (коллективного) бессознательного. Затрагивая душу актера - внеличное начало в человеке, в смысле идей Н. Лосского, он превращается в духовный процесс, позволяя внелично-объективно

отражать истинную реальность, взамен обманчивой повседневности. Аналогичный процесс характерен и для надличностной игры, при которой, согласно трансперсональным исследованиям Р. Уолша и Ф. Воон, чувство самоотождествления выходит за пределы индивидуальной самости, охватывая человечество в целом, дух и космос. Трансперсональный акт - это процесс целенаправленного управления энергией, направленный на создание архетипического образа, питаемый переживаниями, объединяющими внеличностное, надличностное и сверхличностное в актере, которые он стремится выразить, существуя одновременно на уровне сознания и бессознательно действующей души. В его процессе, актер-человек не является медиумом и не впадает в состояние транса с отключением сознания, он играет, но природа его игры другая: он существует одновременно на уровне инстинкта и сознания, действуя на основе внутренних импульсов. Это, своего рода, медитативная самоуглубленность, открывающая доступ к потаенному внутреннему миру. Слушая подсознание и вынося наружу услышанное и почувствованное внутри, он освобождается от всего субъективно личностного, от наслоений социума. Тем самым, трансперсональный акт превращается в средство духовного самообнажения, ритуального посвящения, где ценность обретает сам процесс действия. Выразительность актеров, обусловленная ритуальным характером действия, позволила им обрести возможность слышать телом внутренний импульс настолько ясно, чтобы выразить его в любой форме естественного действия, как например, в спектаклях «Стойкий принц» (1965) Е. Гротовского, «Беседа птиц» (1973) П. Брука, «Придите! И день будет наш!» (1976) Е. Барба, «Троянки» (1974) А. Шербана.

Раздел 2.3 посвящен трансцендентальной выразительности актера-человека в контексте вертикали взаимоотношений актер-зритель. Театральное действие в трансцендентальном театре, подобно древним ритуалам, не подразумевает разделения на актеров и зрителей и объединяет их в едином игровом пространстве, соотнося по принципу равной значимости и взаимозависимости. Раскрывая театральным языком духовные аспекты человеческого бытия во всех его проявлениях, оно становится для них общим полем жизни, где возникает акт совместного творчества, в котором каждый актер и зритель является человеком действующим, активным соучастником происходящего. Актеры могут обращаться к аудитории с исповедью, отводя ей роль священника («Трагическая история доктора Фауста», Е. Гротовский, 1963); говорить со зрителями и, касаясь их, активно вовлекать в действие («Сон в летнюю ночь», П. Брук, 1970), («Ферай», Е. Барба, 1969); находиться на расстоянии не более метра от зрителя и вовлекать их в действие («Троянки», А. Шербан, 1974).

С помощью трансцендентальных средств выразительности актер-человек создает совокупное движение эмоциональной, интеллектуальной, физической, душевной энергии, объединяя всех единым энергетическим полем. Его жест, движение, слово воздействуют на подсознание зрителя, на тот его общечеловеческий слой, который лежит в самом его естестве, поскольку энергия не имеет отношения к его социальной, культурной или национальной принадлежности. Трансцендентальная выразительность актера способствует рождению прямого, непосредственного, многоуровневого общения между актерами и зрителями, затрагивающего внеличностное, надличностное, сверхличностное и сознательное в человеке. Задача такого общения - пробуждение не столько внешней, сколько внутренней духовной активности зрителя; формирование единых основ восприятия, независимо от цвета кожи, культуры, языка, религии. Цель встречи актеров и зрителей заключается в том, чтобы каждый мог узнать свои слабые места и обрести необходимую силу для избавления от своих недостатков и, в конечном итоге - сделать новый шаг в своем духовном развитии. Инициатива в этих взаимоотношениях принадлежит актеру-человеку как главному включателю этого процесса. Сознательно воздействуя на аудиторию, он включает ее в работу над собой, над совершенствованием своего «Я», заставляя творить себя. Вертикаль взаимоотношений актеров и зрителей, это многоуровневая непосредственная связь между ними, затрагивающая скрытые зоны души, подсознания, рождающая их совместную внутреннюю активность, чтобы подняться к другому уровню осознания себя и жизни и, следовательно, на новую ступень в своем саморазвитии.

Раздел 2.4. содержит выводы по **главе 2.** Трансцендентальные средства актерской выразительности продиктованы трансцендентальной сущностью театра, в котором актер-человек выходит на первый план как главный проводник, а также особым способом его сценического существования и характером театрального действия, рождающего вертикаль взаимодействия между всем человеческим существом актера и аналогичного ему во всем, зрителя-человека. Формулируются понятия «трансцендентальный театр», «трансперсональный акт».

3. ЯЗЫК АРХЕТИПОВ: АКТЕРСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ВНЕЛИЧНОСТНЫХ ПЕРЕЖИВАНИЙ. В **Разделе 3.1** рассматривается физическое действие актера-человека как базовый элемент телесной (невербальной) выразительности, предназначенный для создания архетипического образа. Физическое действие рассматривается как процесс, объединяющий внутреннюю и внешнюю технику актера, в котором задействованы все его человеческие составляющие, весь его триединый инструмент: не только физическое тело и разум, но и душа.

Анализируя творческий опыт Е. Гротовского, П. Брука, Е. Барба, А. Шербана, автор обнаружил сходство их взглядов на физические действия актеров: каждому физическому действию предшествует внутренний импульс, рождающий по-настоящему правдивое и естественное движение, которое воздействует на тонком уровне вибраций, энергии.

Способность актера-человека слышать любой частью тела собственные внутренние импульсы, транслировать их вовне, создавая ткань энергетического поля спектакля, вплетаться в нее, скользя, подобно сёрферу по волне, превращает физическое действие в «звучащую» речь. Утрачивая конкретность реального и однозначность обыденного, физические действия становятся способом выражения сакрального, невидимых душевных переживаний, делая их доступными для восприятия другими людьми. Неотрывно от законов метафизики, они призваны передать соотношение устройства мира и человека, подобно тому, как это происходило в архаических театральных формах.

Исторически сложившиеся архетипы физических действий идентичные у большинства народов, обладают родовой сущностью и, выражая общечеловеческие переживания, душевные состояния персонажа, несут смысл, сходный между собой. Отражая человеческую идентичность разных народов, они стали универсальным языком выразительности актеров, который позволил зрителю легко воспринимать смысл и суть происходящего, независимо от культурной или языковой принадлежности в спектаклях «Иоана и огонь» П. Вуткарэу (Театр «Е. Ионеско», Кишинев: Театр «Казэ», Токио, 2009), «Гамлет» Чай Сеунг Хун («Чангпа Театр», Корея, 2005), «Философы» Ж. Наджа (Орлеан, 2001). Раскрывая архетипический образ, выражая события духовного мира персонажа, действия-архетипы несут в себе силу, действенность и смысл, который может быть понятен без слов. В то же время, представляя собой конечный результат внутренних импульсов актера, они обретают уровень активности и воздействия языка, на котором говорит его общечеловеческая сущность - душа. Требуя от актера-человека полной осознанности собственного тела, как материального выразителя души, они становятся для него средством познания себя и окружающего мира. Архетипические физические действия актера-человека предстают объективными символами, которые пробуждают и вызывают типическую форму душевного переживания у зрителей. Как первообразы, они связывает между собой актеров и зрителей, затрагивая в подсознании каждого из них общие для всего человечества представления, мысли и т.п. Тем самым, они обретают качество универсального языка выразительности, понятного любому человеку вне рамок культурной, языковой или расовой принадлежности.

В Разделе 3.2 характеризуется звук - базовый первоэлемент человеческой речи, как явление материальное. С ним соотносится совокупность всех возможных форм живого звучания голоса на театральной сцене: будь то слово или стон, напев или абстрактный звук - все то, что относится к голосовой (вербальной) выразительности актера. Основу звуковой материи всех возможных форм его живого звучания голоса составляет энергия. Она является смысловым и материальным первоисточником слова.

Анализ театрального опыта Е. Гротовского, П. Брука, Е. Барба, А. Шербана выявляет схожий подход к вербальной выразительности актера: акцент на звуковых вибрациях, импульсах подсознания, идущих из глубины его человеческой сущности. Произносимый звук, являясь результатом внутреннего импульса, одновременно предстает как средство его выражения.

Воспринимая всем своим человеческим существом самостоятельные звуки и их множественные переплетения в словах как движущиеся формы, наполненные смыслом, актер познает звуковую материю как эмоциональный код. Звук как средство актерской выразительности становится и средством самопознания. Из гармоничного взаимодействия вибраций различных звуков рождается его настоящая сила и латентный смысл, которые раскрываются с такой глубиной и точностью, какие невозможно достичь логическим анализом. На этом уровне произносимое слово раскрывает не только спрятанный в нем образ и точный смысл, но даже цвет, запах, вкус. Это позволяет вербальной выразительности актера-человека выйти за границы восприятия в рамках какого-либо языка или только логики, воздействуя на тонкие слои подсознания, души. Существующий огромный ряд архетипов звучания человеческого голоса как, например, колыбельный напев, радостный смех, несущий угрозу крик и другие, содержит в себе память не только отдельного лица, но и всего рода человеческого. Поднявшись до уровня архетипов, вербальная выразительность актера-человека неличностно раскрывает объективные смыслы, задавая определенный способ видения мира. Максимально задействуя весь его голосовой аппарат, всевозможные резонаторы, она превращается в универсальный язык актерской выразительности, как, например в спектаклях: «Медея-Материал» (2001) А. Васильева, «Служанки» (1991) Р. Виктюка.

Раздел 3.3 посвящен неотъемлемой составляющей действенной природы актерской выразительности в трансцендентальном театре - ритму. Понимая ритм как общий знаменатель всех искусств, Е. Гротовский, П. Брук, Е. Барба, А. Шербан учитывают не только его моторную, но и эмоциональную природу. В этом смысле ритм можно понимать как количество эмоциональных импульсов (колебаний) актера-человека в сценическом пространстве за единицу времени. Эмоциональные истоки ритма неразрывно

связывают его с процессом дыхания актера-человека. Управляя дыханием, он может регулировать свое энергетическое поле и, следовательно, уровень воздействия телесной и голосовой выразительности на зрителя. Невидимые духовные импульсы составляют внутренний ритм, который объединяет в единое целое все его внешние и внутренние действия. Их цикличность и периодичность задает начало ритму, сокрытому в потоке отдельных звуков, жестов, движений. Стремясь к проявлению вовне, невидимые духовные импульсы обретают зримые формы, проявляющиеся в последовательности движений, слов актера-человека или пауз между ними, поскольку душевное действие может совершаться и в момент телесной статичности. В этом контексте, ритм представляется языком, которым говорит его человеческая душа. Ритм – есть проявленные вибрации индивидуального энергетического поля актера-человека. Безусловно, индивидуальный ритм актера-человека является составной частью энергетического потока спектакля, так же как индивидуальные энергетические поля актеров составляют единое поле энергии театрального действия. Представляя собой взаимосвязь между энергиями тела актера-человека и их внешним выражением, ритм гармонизирует его вербальную и невербальную выразительность. Ритмические вибрации актеров в спектаклях «Кирица в провинции» (2007, П. Вуткарэу), «До свидания, зонтик» (2007, Д. Тьерре), «Царь Эдип» (2004, Н. Юкио), объединили и гармонизировали не только их выразительность, но и взаимоотношения со зрителем на уровне общечеловеческих составляющих, преодолевая тем самым, языковые и культурные барьеры между ними. Ритм обретает качество универсального языка актерской выразительности.

Раздел 3.4. содержит выводы по **главе 3.** Определяется сущность, назначение физического действия, звука, ритма актера-человека в трансцендентальном театре, формулируется их определение как трансцендентальных средств актерской выразительности.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Главная научная проблема исследования: устранение противоречий между важностью и актуальностью сложившейся практики использования трансцендентальных средств актерской выразительности и отсутствием научного анализа данного феномена, а также разработанного понятийного аппарата, точно отражающего их суть.

Подводя итог исследования, автор приходит к следующим выводам:

1. Идеино-эстетическое значение трансцендентальных средств актерской выразительности принципиально отличается от общепринятого понимания в контексте системы К.С.Станиславского, в связи с чем, они не могут быть переданы ее понятийным аппаратом. Объединив язык архетипов, ритуальные

основы, метафизические законы, они призваны выражать тайны внутренней жизни персонажа в духовном аспекте, выражать архетипические образы, общечеловеческие коды, спрятанные в подсознании [3].

2. Введение новой терминологии – «трансцендентальные средства актерской выразительности», «трансцендентальный театр», «трансперсональный акт», соответственно раскрывающей их содержание и назначение, способствует развитию театроведческой науки (национальной/универсальной), продвигая ее к передовым рубежам теоретической мысли, открывая новые направления для исследования [1; 6; 7].

3. Формирование трансцендентальных средств актерской выразительности в современном театре происходит на стыке совокупного опыта актерской выразительности восточного и западного театра, архаичности и современности – условий и среды движения к театральной всемирности, одной из значимых тенденций, охватившей европейское театральное искусство XX века [9].

4. Трансцендентальные средства актерской выразительности являются неотъемлемым элементом актерского искусства в трансцендентальном театре, который гармонично соединил воедино театральное искусство, метафизику ритуала, миф, духовность - как содержание и процесс самосовершенствования, охватывающий преобразование человека на всех уровнях: духовном, физическом, психологическом, биологическом и т.д. [12].

5. Трансцендентальная выразительность актера рождается в процессе сценического бытия, которое, интегрируя в себе все его духовные и психические силы, (включая человеческие переживания высших уровней), раскрывает высшие способности человека, позволяя материализовать образы, вытасканные из глубоких слоев подсознания [5].

6. Затрагивая человека на уровне сознания и подсознания, где сконцентрирован опыт предков, трансцендентальная выразительность актеров, пробуждая внутреннюю активность зрителя, формирует единые основы восприятия и связывает их незримыми нитями с родовым эгрегором - невидимым тонкоматериальным энерго-информационным полем, которое возникает из идентичных эмоций и мыслей, объединяющих большую группу людей [4; 6].

7. Сравнительный анализ творческого опыта Е.Гротовского, П.Брука, Е.Барба, А.Шербана позволил сделать вывод, что трансцендентальная выразительность актера: физическое действие, звук, ритм как духовные вибрации, - является универсальным языком общения, понятным любому зрителю, независимо от цвета кожи, религиозной принадлежности,

культурной или языковой среды, и средством самопознания и самосовершенствования для актера [1; 7; 11].

8. Актуальность трансцендентальных средств актерской выразительности в молдавском театре обусловлена тенденциями его развития: возвращением к корням национальной театральной традиции - мифологии и ритуалу. Выражая духовный мир персонажей-архетипов (со всей совокупностью их мифологической и ритуально-обрядовой составляющей), они раскрывают уникальность национальной духовности. Данное исследование поможет молдавскому театру экспериментировать с трансцендентальной выразительностью актера, развивать ее и совершенствовать, обогащая искусство актеров и обновляя творческий процесс [12].

9. Полученные данные открывают широкую перспективу для дальнейших научных исследований в области театроведения (истории и теории театра, театральной эстетики), также и эстетики в общем, антропологии, психологии и философии актерского искусства (в частности), усиливая междисциплинарные связи и способствуя более тесной взаимосвязи наук, позволяют исследовать театральное искусство всесторонне, комплексно.

Данная работа позволяет сделать следующие рекомендации:

1. Активизировать научно-исследовательскую деятельность в области трансцендентальных средств актерской выразительности в молдавском театре, расширяя научную терминологию, соответствующую современному уровню развития науки и изменившегося языка актерского искусства.
2. Включить трансцендентальную выразительность актера в обобщающее исследование трансцендентальных тенденций молдавского театра, объединяющее актерское искусство, режиссуру, драматургию, рассматривая ее в контексте единой театральной системы – отношений между драматургией, спектаклем, актерской игрой и зрителями.
3. Расширить и углубить исследование трансцендентальности актерской выразительности в молдавском театре на основе объединения усилий теоретиков и практиков в области театрального искусства, театральных педагогов.
4. Организовать теоретические дискуссии, обмен мнениями по данной проблеме на семинарах, конференциях республиканского и международного уровня.
5. Наладить обмен практическим опытом на мастер-классах, семинарах, приглашая ведущих зарубежных специалистов в этой области и других направлениях.

СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ

Статьи в профильных научных журналах Национального Регистра

Категория "С"

1. Catereva I. Acțiunea fizică simplă – ca limbaj universal al expresivității actorului. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2006, p. 100 - 110. ISBN 978-9975-52-019-5. ISSN 1857-1581. 0,58 с.а.
2. Катерева И. Питер Брук, Ежи Гротовский: возвращение к духовной традиции. În: Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională. Bălți, 2007, nr. 3 (6), p. 66 - 71. ISSN 1857-0445. 0,43 с.а.
3. Catereva I. Mijloace transcendente de expresivitate actricească în teatrul european din a doua jumătate a secolului al XX-lea (Unele aspecte teoretice ale problemei). În: Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională. Bălți, 2010, nr. 1 – 2 (14 - 15), p. 41 - 49. ISSN 1857-0445. 0,7 с.а.
4. Catereva I. Expresivitatea supraindividuală a actorului. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 1 (18), p. 79 - 83. ISSN 1857-2251 ISBN 978-9975-9886-3-6. 0,5 с.а.
5. Catereva I. Teatrul spiritual al lui Peter Brook și Jerzy Grotowski. În: Anuar științific: studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), p. 115 - 119. ISSN 2345-1408. 0,5 с.а.
6. Catereva I. Actorul ca energie vizibilă. În: Anuar științific: studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), p. 129 - 132. ISSN 2345-1408. 0,37 с.а.
7. Catereva I. Материя звука. În: Anuar științific: studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practica. Chișinău: Notograf Prim, 2015, nr. 3 (26), p. 103 - 108. ISSN 2345-1408. 0,46 с.а.

Статьи в международных научных сборниках

8. Катерева И. Ежи Гротовский в поиске трансцендентальных средств выразительности актера. В: Научно-практический журнал Искусство и культура. Витебск, 2011, № 4 (4), с. 16 - 23. ISSN 2222 – 8853 УДК 792 075(438). 0,6 с.а.
9. Катерева И. Духовный театр Питера Брука. В: Научно-практический журнал Искусство и культура. Витебск, 2014, № 1 (13), с. 29 - 34. ISSN 2222 – 8853. 0,5 с.а.

Статьи в сборниках по материалам интернациональных конференций

10. Катерева И. Театральная реальность Андрея Шербан. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. (În baza materialelor conferinței științifice internaționale Învățământ artistic – dimensiuni culturale din 10.04.2009).

Chișinău: Notograf Prim, 2009, nr. 1 – 2 (8 - 9), с. 124 - 129. ISSN 1857-2251. 1,3 с.а.

11. Катерева И. Трансцендентальные средства выразительности актера в европейском театре второй половины XX века (некоторые теоретические аспекты). În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. (În baza materialelor conferinței științifice internaționale Învățământ artistic – dimensiuni culturale din 15.04.2011). Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 1 (14), p. 104 - 109. ISSN 1857-2251. 0,5 с.а.
12. Катерева И. Духовный театр Андрея Щербан. В: Театр и музыка в современном обществе. Материалы международного симпозиума 17 – 20 апреля 2013 г. Красноярск, 2013, с. 249 - 253. ББК 85.334 Т 29. 0,6 с.а.
Статьи в сборниках по материалам национальных конференций
13. Katereva I. Unele aspecte ale problemei energeticii în perioada studierii profesiei. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor АМТАР. Chișinău: Grafema Libris, 2004, Ediția a IV-a, p. 197 - 200. ISBN 9975-9770-7-3. 0,28 с.а.
14. Comendant T., Katereva I. Folosirea energiei sonore în arta vorbirii scenice. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor АМТАР. Ediția a IV-a. Chișinău: Grafema Libris, 2004, p. 201 – 202. ISBN 9975-9770-7-3. 0,23с.а.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке:

1. Коптев Л. Актер как человек на сцене: антропологический подход. В: Известия Российского Государственного Педагогического Университета им.А.Герцена. 2012, №146, с.160-167.
2. Степанова П. Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. С.-Петербург: Гиперион, 2008. 175 с.
3. Рождественская Н. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей. В: Художественное творчество. Ленинград: ЛГИТМиК, 1983, с.105-122.
4. Серова С. Китайский театр – эстетический образ мира. Москва: Восточная литература, 2005. 168 с.
5. Юхананов Б. Повесть о Прямоходящем человеке. Москва: Пупелон, 2004. 216 с.
6. Зи Н. Искусство дыхания. Киев: София, 2005. 272 с.
7. Королева Э. Театр и время. Кишинев: Инесса, 2006. 272 с.

8. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику. В: Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Москва: Наука, 1988, с. 7-60.
9. Тэрнер В. Символ и ритуал. Москва: Наука, 1983. 280 с.
10. Карась А. Клим: нулевой ритуал. В: Театр. 2013, № 11-12, с. 12-27.
11. Капустина Л. Все, что минуло, что есть и что будет. «Илиада» А. Васильева в «Школе драматического искусства». В: Петербургский театральный журнал. 2005, № 3(41), с. 80–84.
12. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
13. Чемортан Л. Становление молдавского советского театра: страницы истории. Кишинев: Штиинца, 1986. 166 с.
14. Прилепов Д. Молдавский театр. Очерк истории. Москва: Искусство, 1967. 156 с.
15. Уварова И. Был такой театр «Лучафэрул». Москва, 2011. 119 с.
16. Гротовский Е. От бедного театра к искусству проводнику. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.

На румынском языке:

17. Borie M. Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. București: UNITEXT, 2004. 416 p.
18. Taviani F. Cieslak, întru neuitare. În: Cieslak, actor emblematic al anilor '60. București: Cheiron, 2009. 127 p.
19. Barba E. O canoe de hartie. București: UNITEXT, 2003. 256 p.
20. Blaga L. Spațiul mioritic. București: Humanitas, 1994. 223 p.
21. Eliade M. Fragmentarium. București: Humanitas, 1994. 189 p.
22. Plămădeală A.-M. Mitul și filmul. Chișinău: Epigraf, 2001. 145 p.
23. Cemortan L. Teatrul și dramaturgia națională din republica Moldova in perioada deceniilor 1920-1970 (Probleme privind valorificarea și dezvoltarea tradițiilor artistice naționale): Autoref. tezei dr. hab. Chișinău, 1993. 56 p.
24. Ungureanu L. Tot aici mă-ntorc. Cronici de teatru. Chișinău: Lumina, 2011. 160 p.
25. Ungureanu L. A fi actor. Chișinău: Bons Offices, 2012. 150 p.
26. Roșca A. Mitocreative postmoderniste în polifonia teatrală franco-română. În: La francopolyphonie comme vecteur de la communication. Chișinău: Peisaj, 2006, p. 134-141.
27. Roșca A. Limba și identitatea în spațiul mitico-ritualic al teatrului. In: Francopolifonia: limbă și identitate. Colocviu Internațional. Chișinău: Complexul editorial-poligrafic ULIM, 2007, p. 345-349.

28.Șerban A. Viața sunetului. In: Arta Teatrului. București: Nemira, 2004, p. 527-529.

На английском языке:

29.Hayman R. Artaud and after. Oxford: Oxford University Press, 1977. 189 p.

30.Barba E. Beyond the Floating Islands. New York: PAJ, 1986. 286 p.

31. Brook P. The Shifting Point. New York: Theatre Communications Group, 2006. 251 p.

32.Brook P. The Open Door. New York: Anchor Books, 2005. 145 p.

ADNOTARE

Catereva Irina. Mijloace transcendente de expresivitate actoricească în teatrul european în a doua jumătate a secolului XX. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 654.01- Arta teatrală/coregrafică. Chișinău, 2017.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii și recomandări, bibliografia din 276 de surse, 3 anexe, 150 pagini ale textului de bază.

Cuvinte-cheie: mijloace transcendente de expresivitate actoricească, expresivitatea transcendentă a actorului, expresivitatea supraindividuală a actorului, materia primă a sunetului, acțiunea fizică a actorului, ritmul, teatru transcendent, act transpersonal.

Domeniul de cercetare: studiul artelor și culturologie.

Scopul tezei: determinarea semnificației estetico-ideatice a fenomenului numit „mijloace transcendente de expresivitate actoricească”.

Obiectivele cercetării: identificarea tendințelor în arta teatrală europeană în a doua jumătate a sec. XX, care au dus la necesitatea apariției transcendențialității de expresivitate actoricească; dezvăluirea specificului teatrului care a condiționat dezvoltarea mijloacelor transcendente de expresivitate actoricească; efectuarea analizei comparative a expresivității actoricești în experiența regizorilor J. Grotowski, P. Brook, E. Barba, A. Șerban, cu scopul de a identifica mijloacele transcendente de expresivitate actoricească; studierea premiselor interne de raliere a teatrului moldovenesc la transcendențialitatea expresivității actoricești.

Noutatea științifică și originalitatea cercetării: acest studiu este prima conceptualizare teoretică a mijloacelor transcendente de expresivitate actoricească în știința despre teatru. La baza cercetării se află abordarea interdisciplinară.

Principala problemă științifică soluționată: eliminarea contradicțiilor dintre importanța și relevanța practicii utilizării mijloacelor transcendente de expresivitate actoricească și lipsa atât a analizei științifice ale acestui fenomen, cât și a aparatului conceptual elaborate, care ar reflecta esența acestora.

Semnificația teoretică: pentru prima dată în teatrologia contemporană se conceptualizează și se definește fenomenul „mijloace transcendente de expresivitate actoricească”, se dezvăluie esența și scopul acestora. Se conturează tendințele transcendente ale teatrului contemporan, se dă definiția noțiunilor „teatru transcendent” și „act transpersonal” al actorului-om. Este introdusă o terminologie nouă la nivelul modern de dezvoltare a gândirii științifice și a percepției problemei, care permite să fie utilizată în cercetările ulterioare.

Valoarea aplicativă a lucrării: materialele și concluziile tezei de doctor pot fi utilizate în ulterioarele cercetări științifice din domeniul istoriei și teoriei teatrului. Rezultatele cercetării pot fi folosite pe scară largă în practica teatrului modern, în procesul de învățământ pentru elaborarea cursurilor de prelegeri predestinate viitorilor specialiști în domeniul artei teatrale.

Implementarea rezultatelor cercetării. Rezultatele științifice au fost implementate prin publicarea a 17 articole științifice cu un volum total de 8 c.a. și la 15 conferințe naționale și internaționale. În urma cercetărilor efectuate, autorul tezei a elaborat programe și a susținut prelegeri pentru studenții și masteranzii catedrei „Dramaturgie, Teatrologie și Scenografie”, AMTAP

ANNOTATION

Katereva Irina. Transcendental means of expressiveness of the actor in european Theatre of the second half of the 20th century. The dissertation on competition of a scientific degree of the doctor in the Arts Studies and the Culturology, speciality 654.01 – Theatre Art/ Choreography. Chisinau, 2017.

Structure of the thesis: introduction, 3 chapters, conclusions and recommendations, bibliography from 276 titles, 3 appendixes, 150 pages of basic text.

Keywords: Transcendental means of expressiveness of the actor, transcendental expressiveness of the actor, super-individual expressiveness of the actor, the matter of the sound, the physical action of the actor, the rhythm, transcendental Theatre, transpersonal act.

Research area: Arts Studies and culturology.

Objectives of the thesis: to identify the significance of esthetical-insight value of the phenomenon of “transcendental means of expressiveness of the actor”.

Research objectives - to highlight the conditions for development and improvement of transcendental means of expressiveness of the actor in the European theatre art from the second half of the 20th century; identify the specifics of theatre, caused development of vectorized transcendental means of expressiveness of the actor; to carry out comparative analysis of expressiveness of the actor in the directorial experience J. Grotowski, P. Brook, E.Barba, A. Serban in order to identify transcendental means of expressiveness of the actor; to reveal the internal conditions conducive to the manifestation of the transcendental character of expressiveness of the actor in theatre in Moldova.

Scientific novelty and originality: this study is the first theoretical conceptualization of transcendental means of expressiveness of the actor in the science about teatu. It is based on a multidisciplinary approach.

The main scientific problem resolved: elimination of contradictions between of the importance and relevance of the practice of using “transcendental means of expressiveness of the actor” and the lack of scientific analysis of the phenomenon, as well as the conceptual apparatus that accurately reflect their essence.

Theoretical value: for the first time in contemporary science of theatre is conceptualized and is defined phenomenon – „transcendental means of expressiveness of the actor”, their essence and appointment. It outlines tendencies transcendental of contemporary theatre it gives the definition of the notions of the „transcendental Theatre” and the „transpersonal act” of actor-person. New terminology is introduced at the level of the development of modern scientific thinking and the perception of the problem, allowing it to be used in further research.

The practical value of the work: materials and the findings of this work can be used in further research in the field of theatre criticism, of history and theory of theatre. The results of the research can be widely used in the practice of modern theatre, in the educational process for the preparation of courses of lectures for future specialists in the field of theatrical art.

Implementation of scientific results: The results of research are presented in 17 scientific publications with a total volume of 8 AC, and 15 Republican and international conferences. According to new research by the author have developed and read lectures for students and the masteranți of the Chair of the „Drama, The science of Theatre and Scenography” of AMTFA.

АННОТАЦИЯ

Катерева Ирина. Трансцендентальные средства актерской выразительности в европейском театре второй половины XX века. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности 654.01 – Театральное искусство, хореографическое искусство. Кишинев, 2017.

Структура диссертации: введение, три главы, общие выводы и рекомендации, список литературы (276 источников), 3 приложения, 150 страниц основного текста.

Ключевые слова: трансцендентальные средства актерской выразительности, трансцендентальная выразительность актера, внеличностная выразительность актера, материя звука, физическое действие актера, ритм, трансцендентальный театр, трансперсональный акт.

Область исследования: искусствоведение и культурология.

Цель исследования: определить идейно-эстетическое значение феномена «трансцендентальные средства актерской выразительности».

Задачи исследования: раскрыть условия развития и совершенствования трансцендентальной выразительности актера в европейском театральном искусстве второй половины XX века; выявить специфику театра, обусловившего развитие трансцендентальных средств актерской выразительности; осуществить сравнительный анализ актерской выразительности в режиссерском опыте Е. Гротовского, П. Брука, Е. Барбы, А. Шербана с целью определить трансцендентальные средства актерской выразительности; проследить внутренние предпосылки обращения молдавского театра к трансцендентальности актерской выразительности.

Научная новизна и оригинальность: данное исследование является первым теоретическим осмыслением трансцендентальных средств актерской выразительности в театроведческой науке. В его основу положен междисциплинарный подход.

Главная научная проблема, решенная в исследовании: устранение противоречий между важностью и актуальностью сложившейся практики использования трансцендентальных средств актерской выразительности и отсутствием научного анализа данного феномена, а также разработанного понятийного аппарата, точно отражающего их суть.

Теоретическая значимость: впервые в современном театроведении осмысливается и определяется феномен «трансцендентальные средства актерской выразительности», раскрывается их сущность и назначение. Осмысливаются трансцендентальные тенденции современного театра, дается определение понятий «трансцендентальный театр» и «трансперсональный акт» актера-человека. Вводится новая терминология с точки зрения современного уровня развития научной мысли и понимания проблемы, которая позволяет оперировать ей при дальнейших исследованиях.

Практическое значение: материалы и выводы данной работы могут быть использованы в дальнейших научных исследованиях по театроведению, истории и теории театра. Данные исследования могут быть широко применены в практике современного театра, в учебном процессе при составлении курсов лекции для будущих специалистов в области театрального искусства.

Внедрение результатов исследования. Результаты исследования представлены в 17 публикациях общим объемом 8 а.л., и в выступлениях на 15 международных и республиканских конференциях. По данным исследования автором были разработаны и прочтены курсы лекций для студентов и мастерантов кафедры «Драматургия, Театроведение и Сценография» АМТИИ.

КАТЕРЕВА ИРИНА

**ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА АКТЕРСКОЙ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ЕВРОПЕЙСКОМ ТЕАТРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

**654 – АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
654.01 - ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО/
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО**

Автореферат диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии

Подписано к печати: 27.07.2017

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Печ. листов: 30

Формат 60x84 1/16

Тираж - 40 экз.

Заказ № 35783

**ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL**

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: 792.028(4),19”(043.2)=161.1

CATEREVA IRINA

**MIJLOACE TRANSCENDENTALE DE EXPRESIVITATE
ACTORICEASCĂ ÎN TEATRUL EUROPEAN ÎN
A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX**

654 - ARTE AUDIOVIZUALE

654.01 - ARTA TEATRALĂ, COREGRAFICĂ

Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor și culturologie

CHIȘINĂU, 2017

