АКАДЕМИЯ НАУК МОЛДОВЫ

ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

На правах рукописи
C.Z.U: 792.028(4)„19”(043.3)

КАТЕРЕВА ИРИНА

ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА АКТЕРСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ЕВРОПЕЙСКОМ ТЕАТРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

654.01 - ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО/ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии

Научный руководитель: РОШКА Анджелина,
доктор искусствоведения,
профессор университар,
Маэстро в Искусстве

Автор: Катерева Ирина

Кишинев, 2017

ACADEMIA DE ŞTIINŢE A MOLDOVEI

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 792.028(4)„19”(043.3)

CATEREVA IRINA

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

654.01 - ARTA TEATRALĂ, COREGRAFICĂ

Teza de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific: ROȘCA Angelina,
doctor în studiul artelor,
Profesor universitar,
Maestru în Arte

Autorul: Catereva Irina

Chişinău, 2017

© Catereva Irina, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИИ (на румынском, английском и русском языках)……..... 5-7

ВВЕДЕНИЕ …… 8

1. ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЕ НАЧАЛО В СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ……. 18

1.1. Определение понятия…….. 18

1.2. Движение к театральной всемирности…….. 34

1.3. Современный молдавский театр в контексте европейских тенденций……. 48

1.4. Выводы по главе 1 …… 63

2.ТЕАТР БЕЗ ПРЕГРАД КАК ВЕКТОР РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА……..... 66

2.1. Трансцендентальный театр …….. 66

2.2. Трансперсональный акт в условиях сцены …… 81

2.3. Вертикаль взаимоотношений актер-зритель…….. 95

2.4. Выводы по главе 2 …….. 105

3. ЯЗЫК АРХЕТИПОВ: АКТЕРСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ВНЕЛИЧНОСТНЫХ ПЕРЕЖИВАНИЙ ……..... 108

3.1. Физическое действие……. 108

3.2. Звуковая материя …… 123

3.3. Ритм – как духовные импульсы …… 133

3.4. Выводы по главе 3 ……. 145

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ ……... 148

БИБЛИОГРАФИЯ…… 151

ПРИЛОЖЕНИЯ…… 165

Приложение 1. Творческие портреты режиссеров……..…… 165

Приложение 2. Театральные портреты …… 181

Приложение 3. Примечания…….. 186

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ……... 203

CURRICULUM VITAE…… 204

ADNOTARE

Catereva Irina. Mijloace transcendentale 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 transcendentale de expresivitate actoricească, expresivitatea transcedentală a actorului, expresivitatea supraindividuală a actorului, materia primă a sunetului, acțiunea fizică a actorului, ritmul, teatru transcendental, act transpersonal.

Domeniul de cercetare: studiul artelor și culturologie.

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

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

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

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

Semnificaţia teoretică: pentru prima dată în teatrologia contemporană se conceptualizează și se definește fenomenul „mijloace transcendentale de expresivitate actoricească", se dezvăluie esența și scopul acestora. Se conturează tendințele transcendentale ale teatrului contemporan, se dă definiția noțiunilor „teatru transcendental" și „act transpersonal" al actorului-om. Este introdusă o terminologie nouă la nivelul modern de dezvoltare a gândirii științifice și a perceperii 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 învăţământ pentru elaborarea cursurilor de prelegeri predestinate viitorilor specialişti 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 şi internaţionale. În urma cercetărilor efectuate, autorul tezei a elaborate programe și a susținut prelegeri pentru studenții și masteranzii catedrei „Dramaturgie, Teatrologie şi 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 осмысляется и определяется феномен «трансцендентальные средства актерской выразительности», раскрывается их сущность и назначение. Осмысляются 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.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность 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: выражать внутренний мир человека, потрясать катарсически. Известно, что трансцендентальность заложена в искусстве актера самими истоками происхождения театра: архаическими ритуальными представлениями и метафизикой - учением о первоосновах бытия и мира в целом, которые являются их внутренней основой с древних времен. Она характеризует искусство традиционных форм театра Востока и Запада, возникновение которых исторически связано с мифом, сакральностью ритуала, мистериями. Например, японский театр НО, Кабуки, индийский театр Катхакали, тибетский мистериальный театр Цам, традиционный греческий театр, Комедия дель'Арте, елизаветинский театр и другие, сохранившие преемственность традиций и сегодня.

Зарождение театрального искусства Молдовы тесно связано с народными представлениями, уходящими корнями в глубокую древность. Например, *Маланка, Папаруда, Плугушор, Дрэгайка, Сельская свадьба, Кодрены*, *Бужорены* и другие [228]. Трансцендентальные по своей природе, базирующиеся на мифе и ритуале, они отражают этнокультурные откровения об Универсуме как объективной реальности и месте человека в нем, сохраняя в национальном подсознании пласты архаического мировосприятия. В соответствии с теорией философа культуры М. Элиаде, они отображают в художественных образах сакральные архетипы нации на примере ее истории, культуры и быта. Аналогичным образом сквозь призму мифа драматургия таких авторов как Г. Асаки, В. Александри, Б. Хашдеу, М. Эминеску, Э. Ионеско, М. Вишнек, И. Друцэ и других, раскрывает мироощущение народа.

Поиск трансцендентальных средств актерской выразительности неразрывно связан с одной стороны, с зарождением театрального постмодернизма на рубеже 50-60 годов двадцатого века и пролегал через взаимосвязь многообразия актерских техник традиционных форм театра Востока и Запада. С другой – с процессом ремифологизации театрального искусства, ставшим естественной альтернативой доминирующему рациональному восприятию мира, ведущему к утрате извечных понятий, затрагивающих сферу души, общечеловеческого. Он занял важное место в сценических исследованиях многих выдающихся деятелей современного театра. Среди них Ежи Гротовский, Питер Брук, Еудженио Барба, Андрей Шербан, Анатолий Васильев, Жозеф Надж, Ариана

Мнушкина, Пина Бауш, Теодорос Терзопулос, Джозеф Чайкин, Клод Режи, Лука Ранкони, Борис Юхананов, Владимир Клименко, Ричард Шехнер, Андреа Бенальо, Кристиан Люпа, Сильвио Пуркарете, Томас Остермайер, Евгений Шифферс и другие.

Известно, что средства актерской выразительности как таковые развивались и совершенствовались на протяжении всей истории театра. Их характер и качественный уровень менялся в зависимости от исторического периода, эстетической направленности театра, способа сценического бытия актера. С появлением режиссерского театра в начале прошлого века, начался новый виток в их развитии. Многие выдающиеся деятели мировой сцены делали первые шаги к их трансцендентальности. Например, Макс Рейнхард добивался от актеров силы вербального воздействия, соотносимой с античным театром. Гордон Крэг стремился к выразительности актера на основе символов, рождающихся вне его личности. Антонен Арто обращался к жесту, звуку как театральному языку, способному установить контакт со зрителем на уровне невидимых энергий и архетипов. Константин Станиславский, опираясь на практику йоги, искал возможности актера транслировать словом или движением невидимую человеческую энергию. Михаил Чехов всем своим театральным опытом доказывал, что актерская выразительность не является продуктом выдумки, а диктуется миром третьего сознания. Евгений Вахтангов, экспериментируя с ритуальными театральными формами, упражнениями йоги, добивался умения актеров транслировать энергию любой точкой на теле. Всеволод Мейерхольд, рассматривая спектакль-мистерию как священнодействие, сосредоточился на гармонии голосов актеров, способных вызвать очищение, подобно древнегреческой трагедии. Николай Евреинов, увлеченный идеей театра, преображающего душу человека, реконструкцией сценических представлений средневековья, мечтал об актерской выразительности, воздействующей на подсознание. Александр Таиров, определяя движение или поворот головы актера в пантомиме как духовное обнажение, хотел, чтобы он эмоциональным жестом мог передать величие, силу и сакральный смысл мистерии.

Безусловно, развитие актерской выразительности происходит и на современном этапе. Например, Джозеф Чайкин настаивал на подсознательных реакциях актера, а не рациональных; Пина Бауш тяготела к архетипичности его движений; Евгений Шифферс определял его выразительность сквозь призму мистико-медитативного существования, позволяющего видеть спиной, затылком, любой частью тела; Ричард Шехнер развивал идею ее ритуальности; для Теодороса Терзопулоса истинная выразительность актера рождается в момент, когда он играет для Бога; Ариана Мнушкина, используя опыт различных актерских техник восточного и европейского театра, акцентирует зависимость силы слова и жеста от внутренних импульсов актера; Клод Режи связывает его

выразительность с умением пропускать сквозь свое тело энергию.

Однако 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. Ежи Гротовский (П.1.1.), исследуя универсальные составляющие различных актерских техник, углублялся в паратеатральные эксперименты. Рассматривая актера как представителя рода человеческого, он подчеркивал, что вся его выразительность заключена в музыке тела и голоса, и стремился вывести ее воздействие на уровень архетипа. Ярким примером тому спектакли: *Кордиан* (1962), *Акрополь* (1962), *Трагическая история доктора Фауста* (1963), *Стойкий принц* (1965), *Апокалипсис* (1968). Питер Брук (П.1.2.) устремляется к трансцендентальности актерской выразительности исходя из метафизической основы театрального искусства. С момента создания *Международной Мастерской* (1968), а затем *Международного Центра Театральных Исследований* (1970), он, собрав группу молодых актеров из разных стран, говорящих на разных языках, направляет свои эксперименты на поиск универсального языка актерской выразительности, понятного любому зрителю, независимо от цвета кожи, языковой или культурной принадлежности. Это нашло воплощение в его спектаклях: *Оргаст* (1971), *Беседа птиц* (1973), *Племя Ик* (1975), *Махабхарата* (1985), *Буря* (1990), *Трагедия Гамлета* (2000) и других. Еудженио Барба (П.1.3.), исследует голосовую и телесную выразительность актеров разнообразных театральных систем с момента создания театра *Один* в 1964. В его труппу входят актеры разных национальностей с четырех континентов. В основанной им *Международной Школе Антропологии Театра* (*ISTA*,1979), *Ансамбле Театра Мира* (*Teatrum Mundi Ensemble*, 1980), он сопоставляет различные традиции актерского искусства. Раскрывая транскультурные аспекты и опираясь на современные исследования, Барба стремится выявить универсальные составляющие выразительности актера, истоки которых он видит в единстве его духовной и психофизиологической стороны. Такая выразительность стала доминантой в спектаклях *Каспариана* (1968), *Придите! И день будет наш* (1976), *Ферай* (1979), *Брак с Богом* (1984), *История Эдипа* (1984), *Евангелие из Оксиринкуса* (1985), *Юдифь* (1987), *Мифы* (1998) и других. Андрей Шербан (П.1.4.), со свойственным румынскому народу врожденным ощущением архаического, ищет возможность актера воздействовать на уровне энергий и архетипов. Не отрицая выразительности слова в смысловом значении, он пытается вывести его воздействие на уровень вибраций. Для него очевидна возможность превращать незримые

духовные вибрации с помощью голоса и тела – в ощутимые, и даже видимые. Так было в его трилогии *Медея, Троянки, Электра* (1974), спектаклях *Агамемнон* (1977), *Укрощение строптивой* (1997), *Венецианский купец* (1998), *Гамлет* (1999). Опираясь на многовековой опыт актерского искусства Востока и Запада, Е. Гротовский, П. Брук, Е. Барба, А. Шербан раскрывают разные аспекты актерской выразительности, говорящие о ее трансцендентальности. Однако, излагая свой опыт в многочисленных статьях, лекциях и интервью, они, тем не менее, не дают четкого определения трансцендентальных средств выразительности актера [69].

Таким образом, **актуальность исследования** обусловлена сложившимся противоречием. С одной стороны, широкое распространение в театральной практике феноменального явления – трансцендентальных средств актерской выразительности. С другой – отсутствие самостоятельных научных исследований данной проблемы в современной теории театра, в том числе и в Молдове. Актерская выразительность до сих пор анализируется с помощью инструментария, предназначенного 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. Стремясь вернуться к своей метафизической основе, он обращается к этнической драме, архетипическим персонажам мифологии, ритуальным истокам театрального искусства. В этой связи особую актуальность обретает вопрос о трансцендентальности актерской выразительности, способной передать уникальную ментальность и мифологическое мироощущение персонажей национальной драматургии, объединяющих людей, согласно теории культуролога и философа Л. Блага, на уровне аутентичного миоритического пространства души. Первые шаги в этом направлении были сделаны еще в конце 30-х годов прошлого столетия. Например, голосовая и телесная выразительность актеров, инспирированная ритуальностью народных песнопений и танцев: Дмитрия Французана в роли пастуха Тоадера в спектакле *Гайдуки,* основанном на старинных легендах и преданиях (1937, режиссер И. Едельман, Молдавский драматический театр); Еуджения Уреке в роли народного предводителя Штефана Быткэ в спектакле *Штефан Быткэ* (1941, режиссер В. Герлак, Молдавский музыкально-драматический театр) и других. Поиск адекватного жеста, звучания голоса актера, стремящегося раскрыть духовный мир своих персонажей,

продолжался и во второй половине XX века, несмотря на доминирование в театральном искусстве эстетики реализма. Например, базирующаяся на стихотворном тексте народных сказаний, легенд, стригэтурь, ритуальная тональность речи актеров Александра Плацынды (Пэкалэ) и Константина Константинова (Тындалэ) в спектакле *Сынзяна и Пепеля* (1956, режиссер В. Герлак).

Понимание метафизических истоков молдавского театрального искусства, чувство этнических архетипов, позволило по-новому взглянуть и на драматургию, обнажающую через своих персонажей духовные законы бытия. Примером тому спектакли *Гамлет* (1998, режиссер Санду Василаки) тетра *М. Еминеску; Кирица в провинции* (1993), *Сон в летнюю ночь* (1999), режиссера Петру Вуткарэу, театр *Э. Ионеско*; Чуляндра (1996), *Мастер и Маргарита* (2000) в постановке Александра Греку в театре *Сатирикус* и другие. В них актерская выразительность, аккумулируя в себе энергию мифа и ритуала, пробуждала в человеке генетическую память, открывая ему возможность, находясь в настоящем времени, вернуться на какое-то мгновение к своей первооснове, корням. Например, страсть и вулканический экстаз движений актера И. Кистола (Кирица) в спектакле *Кирица в провинции* в духе бруковской теории грубого театра [251], экстатически-чувственная пластика актрисы Ю. Бордеяну (Ипполита) в спектакле *Сон в летнюю ночь,* неся мощный заряд дионисийства, раскрывали универсальные прообразы. Кроме того, авангардная европейская драматургия принесла на молдавскую сцену персонажи абсурда, лишенные психологизма и бытовой точности. Например, спектакли театра *Э. Ионеско,* режиссера П. Вуткарэу: *В ожидании Годо* (1991, С. Беккета), *Лысая певица* (1991, Э. Ионеско), *Король умирает* (1993, Э. Ионеско, совместная работа с М. Фусу), *Голоса в ослепительном свете* (1995, М. Вишнека), *Машинария Чехова* (2002 М. Вишнека), *Елизавета I* (2004, П. Фостера), спектакль режиссера Виталия Дручека *Урок* (2005, Э. Ионеско) и другие. Слово, жест, движения актеров, выходя за рамки реализма психологического театра, воздействуя на подсознание, раскрывали общечеловеческий уровень персонажа, существующего вне времени где-то в пространстве. Примером тому пластическая выразительность актера П. Вуткарэу (Король Беренжер) и актрисы Аллы Меньшиковой (Маргарита) в спектакле *Король умирает*, 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,* отразившей характер народной смеховой культуры в контексте идей М.Бахтина [19]. Очевидно, трансцендентальные средства актерской выразительности, являясь неотъемлемой частью театрального искусства XX века, могут служить важным фактором в развитии современного драматического искусства Молдовы.

Научная новизна 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.

Целью работы: 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 Ежи Гротовского, Питера Брука, Еудженио Барба, Андрея 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.

Исходя из вышесказанного, были поставлены следующие **задачи**: 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;

Предметом исследования является театроведческое содержание феномена «трансцендентальные средства актерской выразительности».

Объектом исследования стала театральная практика и теоретические публикации Ежи Гротовского, Питера Брука, Еудженио Барба, Андрея Шербана.

Источниковедческая основа диссертации. Научно-теоретическую основу диссертации составляют труды мировых классиков: Г. Крэга, А. Арто, К. Станиславского, Н. Евреинова, В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, М. Чехова; монографии, многочисленные статьи, интервью Е. Гротовского, П. Брука, Е. Барбы, А. Шербана.

Театроведческий подход представлен работами теоретиков и практиков театра: Б. Николеску, Г. Бану, М. Борье, Р. Хеймана, М. Эслина, И. Ватсона, Д. Тернера, К. Амон-Сирежольса, А. Бартошевича, В. Максимова, Н. Песочинского, Ю. Барбоя, П. Степановой, В. Демчог, Ж. Наджа, И. Губановой, Н. Исаевой, Ф. Тавиани, Е. Кузиной, В. Колязина, Л. Коптева, А. Аникста, Т. Бачелиса, Н. Маньковской, Э. Бутенко, Л. Фляшена, А. Мнушкиной, Б. Юхананова, Т. Кузовчиковой, Е. Шифферса. В контексте исследуемой проблемы автор опирался на исследования в области культурологи - Ю. Лотмана, В. Топорова, М. Эпштейна; философии театра - Ж.-Л. Марион, А. Шестаковой, Л. Капустиной, М. Мамардашвили; философии культуры - М. Элиаде, Л. Блага; антропологии - Л. Леви-Брюля; истории - В. Малявина, С. Серовой; философии – И. Канта, Н. Карпицкого, Р. Барханова, А. Круглова, В. Семенова, Л. Аверьянова, Н. Хамитова, Н. Бердяева, А. Лосева, Р. Штайнера, В. Окорокова; психологии – К.Г. Юнга, Э. Ноймана, Д. Хиллмана, В. Зелинского, Ю. Клименко, А. Менегетти.

Большой интерес представляют исследования театроведов Л. Чемортана, Д. Прилепова, А. Рошка, Л. Унгуряну, Э. Королевой, В. Федоренко; киноведа А.-М. Плэмэдялэ; искусствоведа А. Боханцова; практиков и теоретиков театра Г. Руссу, В. Апостола; театральных критиков О. Гарусовой, Е. Мациевски. Вместе с тем, определение трансцендентальных средств актерской выразительности у вышеуказанных авторов отсутствует.

Автор основывался на постановках спектаклей *Иоана и огонь* Петру Вуткарэу (театр *Е. Ионеско,* Кишинев, театр *Казэ*, Токио, 2009), *Кирица в провинции* (театр *Э. Ионеско*, 2007); *Гамлет* Чай Сеунг Хуна (*Чангпа Театр*, Корея, 2005); *Служанки* Романа Виктюка (*Театр Романа Виктюка*, Москва, 1991); *Царь Эдип* Нинагавы Юкио (театр *Сэтагая*, Япония, 2004); *Мифы* Еудженио Барбы (театр *Один*, Дания, 1998). На видеозаписях спектаклей *Акрополь* (1962), *Стойкий принц* (1965), *Апокалипсис* (1968) Ежи

Гротовского; *Сон в летнюю ночь* (1970), *Махабхарата* (1985), *Трагедия Гамлета* (2000) Питера Брука; *Каспариана* (1967), *Мой отчий дом* (1972), *История Эдипа* (1984) Еудженио Барба; *Укрощение строптивой* (1997), *Гамлет* (1999) Андрея Шербана; *Философы* (2001) Жозефа Наджа; *До свидания, зонтик* (2007) Джеймса Тьерре; *Медея-Материал* (2001) Анатолия Васильева.

Методология исследования. В основу исследования был положен междисциплинарный подход (театроведение, антропология, психология, философия). Автор использовал комплекс взаимодополняющих методов исследования: теоретический анализ и обобщение научных изданий, периодики, 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 Ежи Гротовского, Питера Брука, Еудженио Барба, Андрея Шербана, в связи с историческим и культурным контекстом, мировоззрением и индивидуальным творческим подходом. Это позволило выявить специфику, качественные составляющие трансцендентальных средств выразительности актера, необходимость появления, обусловленную новым пониманием смысла и назначения театра, особенностью театрального действа, 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.

Практическая значимость диссертационного исследования. Молдавское театроведение и театральная критика могут обрести теоретическую базу и терминологию для анализа трансцендентальных средств актерской выразительности. Материалы и выводы данной работы могут быть использованы в дальнейших научных исследованиях по театроведению, истории и теории театра, в практике современного театра, в учебном процессе при составлении курсов лекции для подготовки будущих специалистов в области театрального искусства.

Апробация результатов исследования осуществлялась в процессе обсуждения на заседаниях кафедры *Драматургия, Театрология 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, Театрология и Сценография* АМТИИ.

Краткая информация о разделах диссертации. Структура диссертации содержит: введение, три главы, общие выводы и рекомендации, список литературы (264 источника), 3 приложения.

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.

В первой Главе **Трансцендентальное начало в современной европейской теории и практике** соотносится понятие *трансцендентальный* с понятием *средства актерской выразительности* и определяется различие между назначением актерской выразительности с точки зрения психологического театра в контексте системы К.С.Станиславского и трансцендентальных средств выразительности актера, ориентированного на сверхличностную игру. Выявляя качественные характеристики и назначение, автор формулирует определение трансцендентальных средств актерской выразительности. Раскрываются объективные условия и среда, обусловившие необходимость их появления - две взаимосвязанные стороны движения к театральной всемирности: два процесса, которые при одновременности существования, направлены в противоположные стороны. Один - внутрь, к духовной сущности театрального искусства, другой – вовне, стирающий его границы во времени и пространстве. Параллельно европейским тенденциям, развитие трансцендентальной выразительности актера в молдавском театре характеризуется двумя одновременно существующими направлениями: устремленностью театрального искусства Молдовы к своим корням, духовным истокам, неразрывно связанным с национальной мифологией, ритуалом, несущим в современное драматическое искусство национальное духовное пространство и стремлением органично соединить традиции актерского искусства Востока и Запада.

Во второй главе **Театр без преград как вектор развития театрального искусства** раскрывается детерминированность трансцендентальных средств актерской выразительности новой театральной моделью, определяющей особый способ

сценического бытия актера-человека, построение театрального действа, взаимоотношения актер-зритель. Анализируя совокупность театрального опыта Ежи Гротовского, Питера Брука, Еудженио Барба, Андрея Шербана, автор определяет понятие «трансцендентальный театр», его сущность, назначение и задачи. Выявляется различие между способом сценического бытия актера в психологическом театре в контексте системы К.С. Станиславского, определяемого понятием «перевоплощение», и трансцендентальном театре, ориентированном на создание архетипического образа. Формулируется понятие «трансперсональный акт» актера-человека. Рассматривается характер взаимоотношений актер-зритель, как прямое, непосредственное, многоуровневое общение в процессе театрального действа, затрагивающее внеличностное, надличностное, сверхличностное и сознательное в человеке, его цель и задачи.

Третья глава **Язык архетипов: актерские средства выражения внеличностных переживаний** раскрывает трансцендентальный характер, сущность и назначение физического действия актера-человека в трансцендентальном театре - базового элемента его телесной (невербальной) выразительности, предназначенного для создания архетипического образа. Формулируется его понятие как трансцендентального средства актерской выразительности. Со звуком, как базовым первоэлементом человеческой речи, 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) актерской выразительности. Определяется сущность и назначение вербальной выразительности актера-человека в трансцендентальном театре, понятие звука как трансцендентального средства актерской выразительности. Раскрывается сущность и назначение ритма, являющегося неотъемлемой составляющей действенной природы актерской выразительности. Учитывая не только моторную, но и эмоциональную природу ритма, автор рассматривает его в связи с невидимыми духовными импульсами актера-человека. 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. Формулируется определение ритма как трансцендентального средства актерской выразительности.

В **Основных выводах и рекомендациях** подводя итог, делая основные выводы исследования, автор дает рекомендации, помогающие молдавскому театру экспериментировать с трансцендентальной выразительностью актера, развивать ее и совершенствовать, оперировать новой терминологией в практической работе с актером.

1. ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЕ НАЧАЛО В СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ

1.1. Определение понятия

Известно, что средства актерской выразительность как таковые являются способом передачи тех или иных качеств персонажа, внешней формой проявления его чувств и мыслей. Соотношение вербальной (голосовой) и невербальной (телесной) выразительности актера определяется стоящими перед ним конкретными задачами. Средства актерской выразительности в психологическом театре в их общепринятом значении в контексте системы К.С. Станиславского, понимаются как способ передачи психологических, нравственных, социальных, этнических, бытовых, культурных, физических особенностей персонажа. Они призваны выражать персонаж как личность - совокупность всех его психологических свойств: особенности темперамента, интеллекта, мировоззрения, жизненного опыта, всего того, что делает его непохожим на других. Эта неповторимость обусловлена временными и географическими характеристиками его жизни, уровнем образования и воспитания, наследственностью, условиями жизни, взаимоотношениями с другими персонажами и окружающим миром. Таким образом, существуя в социально-историческом контексте, персонаж раскрывается в горизонтальной плоскости человеческого бытия, где на первый план выдвигается личность со всеми ее связями в материальном мире. На этом уровне выразительность актера связана с понятием актер-личность и передает субъективное начало, так как рождается из индивидуального личного источника.

В отличие от этого, трансцендентальные средства актерской выразительности выражают другую сущность персонажа - незримый духовный мир: систему ценностей, лежащих в основе его отношения к миру и самому себе, идеалы, уровень осознания собственных желаний, чувств, поступков, окружающего мира и понимания взаимосвязи между ними. Они призваны снять покров с иной реальности: реальности духовной жизни человека, как постоянного поиска истины, направленного на личное преображение. Она находится за пределами исторической и социальной области его существования, ведь мир физический с его законами является лишь одним из бесконечных вариантов Реальности – совокупности различных видов видимой и невидимой материи. Тем самым, акцент делается на вертикальной плоскости человеческого бытия, где утрачивают смысл этнические, культурные или социальные черты персонажа, как часть социальной условности, подчеркивающей различие между людьми. Значение обретает объективное

общечеловеческое начало, объединяющее всех независимо от цвета кожи, языковой или культурной принадлежности.

В этой связи, их суть и значение неразрывно связаны с понятием актер-человек, включающим в себя весь спектр не только профессиональных, личностных, но и общечеловеческих качеств. Искусствовед Л. Коптев, в работе *Актер как человек на сцене: антропологический подход,* разделяя понятия «актер на сцене» и «человек на сцене», характеризует первого как профессионала, деятельность которого ограничена пределами сценических заданий, а актера-человека как творца, подчинившего свою судьбу дарованному ему таланту, осуществляющего на сцене своё бытие. Актер-человек принес на сцену целостность духа, души и тела; свою историчность, опирающуюся на традицию; свой «центр» духовной жизни. В соответствии с этим, его голосовая и телесная выразительность вышла за рамки передачи образа с точки зрения психологического театра, поскольку смысл его творчества, согласно архетипической психологии К.Г. Юнга, стал заключаться «не в личностных идиосинкразиях, а в том насколько оно сверх-лично» [160, с.48]. Сверхличностная игра актера позволила создавать архетипические образы, в которых он, согласно исследованию искусствоведа П. Степановой *Театр без кулис: театральные опыты Ежи Гротовского*, становится носителем общечеловеческих чувств, раскрывая общезначимое содержание, доступное на подсознательном уровне.

Очевидно, что понятие «трансцендентальное», применимое к понятию «средства выразительности актера», придает им качество отличное от общепринятого значения. Оно определяется не внешними приемами, не вычленением какого-либо вида вербальной или невербальной выразительности актера, а иным содержанием. В связи с этим, чтобы определить суть трансцендентальных средств актерской выразительности, необходимо соотнести эти два понятия. Однако, в первую очередь, автор считает необходимым разграничить понятия «трансцендентальное» и «трансцендентное», из-за частого их отождествления даже на уровне справочной литературы. Согласно философским исследованиям А. Круглова [77; 79], причина такой путаницы кроется в истоках образования этих слов. От латинского глагола «transcendere», означающего «переход за», «перешагивание за границы», были образованы причастия «transcendens» (единственного числа) и «transcendentia» (множественного числа), а позднее – прилагательное «transcendentalis». В средние века, в результате многочисленных переписываний и переводов термин «трансцендентный» часто переинтерпретировался как «трансцендентальный». Они использовались как синонимы, то есть употреблялись как понятие «трансцендентное» в смысле критической философии И. Канта. Именно он придал особый понятийный статус «трансцендентальному», употребляя немецкое слово

«transcendental». Поскольку понятие «трансцендентного» не является предметом данного исследования, отметим только, что под ним подразумевается все то, что является запредельным, потусторонним и находится за границами опыта.

Понятие «трансцендентальное» рассматривается в связи с метафизикой И. Канта и понимается как чувственность и рассудок – априорно существующие виды человеческого познания, которые занимаются не столько предметами, сколько видами нашего познания предметов [62, с.123]. Однако учитывая, ставшее классическим, определение великого мыслителя, данное более двухсот лет назад, автор опирается и на современные исследования философов Р. Барханова [14], Н. Карпицкого [64], В. Семенова [121], В. Окорокова [112], глубоко и разносторонне освещающие это понятие. Таким образом, «трансцендентальное» понимается как познание, исследование, средство [121]; приемы, позволяющие установить априорные условия или предпосылки познания [14]; априорное содержание, делающее возможным опыт и познание[64], то есть, любое содержание, соединяющее разные реальности, в которых оно существует.

Соединение двух понятий «средства актерской выразительности» и «трансцендентальное», делает очевидным возможность опыта и познания. Особая роль при этом, отводится чувственному познанию, благодаря которому сознание получает понятие предмета и может им оперировать. Искусствовед и психолог Н. Рождественская в работе *Проблемы и поиски в изучении художественных способностей* замечает, что актер, как человек творческий обладает более широким спектром чувств, и в своей профессиональной деятельности стремится к расширению эмоционального опыта. В этом контексте, важно заметить, что чувственное познание, освобождая актера от излишней сосредоточенности на мозговой активности, требует непрерывного внимания направленного внутрь себя. Это не только усиливает восприятие пяти основных чувств (зрения, слуха, осязания, обаяния, вкуса), но и способствует развитию чувства равновесия, положения в пространстве, осознания своего тела, его различных частей и их вохможностей, чувствительности к энергетическим потокам, например, чувство тепла или прохлады на коже, и так далее. Актер может почувствовать что-то в себе, открыть новые телесные ощущения, которые обычно находятся за пределами обыденного восприятия, погрузиться в скрытые зоны своего подсознания и обнаружить там основу для подлинного человеческого поведения. В результате, он обретает возможность меняться и самосовершенствоваться, достигая полного единства между телом, чувствами и мыслями. Здесь и далее автор употребляет понятия «чувство» и «эмоция» в общепринятом значении как синонимы, хотя, безусловно, с точки зрения психологии первое понимается как

устойчивое отношение человека к явлениям действительности, а второе - связано с воздействием конкретного внешнего раздражителя.

Говоря о приоритетах рационального и эмоционального в актерском искусстве, философ и культуролог А. Шестакова в статье *Проблема целостности человека в театральной аксиологии Ежи Гротовского*, утверждает, что Гротовский акцентировал эмоции в ущерб интеллекту и воле, но также – разнообразию и полноте человеческих ощущений. Подобная точка зрения кажется автору весьма спорной, поскольку сам Гротовский не раз подчеркивал, например, в работе *Театр-Лаборатория 13 рядов*, что актер должен творить «всем собой, всем своим существом, целостностью своих духовных и физических возможностей» [39, с.79]. И далее, в *Ответе Станиславскому* - для него (актера) существует только одно: «деяние, охватывающее всю целостность человека» [39, с.177]. Об этом же свидетельствует театральный критик, главный сотрудник и соучредитель *Театра 13 рядов* Ежи Гротовского Л. Фляшен в статье *Гротовский и молчание*. Когда актер действует целостно, всем собой, его выразительность достигает совершенства, поскольку все его живое человеческое присутствие совершает странствие в жесте или слове. И тогда, например, в результате произнесенного звука, начинает резонировать все вокруг – потолок, стены, пол, поток энергии передается зрителю, который, по утверждению Фляшена, ощущает себя вознесенным на какую-то новую высоту, где он внезапно и каким-то новым образом встречается с собственным существом.

Театральный режиссер и теоретик Э. Бутенко в монографии *Сценическое перевоплощение. Теория и практика*, рассматривая психологические аспекты актерского перевоплощения, подтверждая идеи актера Михаила Чехова, отмечает, что средства актерской выразительности, будь это любой жест, звук или молчание являются не только средством выражения чувств и эмоций, но и приемом, в результате которого возникает искомое ощущение. С помощью поворота головы, движения или слова актер может войти в чувства своего героя и, действуя на сцене, жить ими и их переживать. Исходя из этого, следует, что трансцендентальные средства актерской выразительности обладают двойственной сущностью. С одной стороны они являются средством выражения персонажа, с другой – средством познания для актера-человека. Чтобы определить суть этой двойственности необходимо ответить на вопросы, какие качества персонажа они выражают и, что с их помощью познает актер-человек? Ответ на это частично кроется в этимологии слова «трансцендентальный». Начало «транс» (trans), означает движение «сквозь» или «через» какое-либо пространство, пересечение его. Аналогично «денс» (dens), означает – «плотный, густой». Сочетание смысловых единиц слова раскрывает данное понятие, как движение «сквозь» или «через» плотное, за пределы плотного,

материального и связывает его с тонкими материями. Соединяя две разные части содержания с одной и с другой стороны границы, оно раскрывает метафизический аспект человеческого естества актера и связано с его общечеловеческой составляющей – душой. Согласно философии Н. Бердяева, душа обладает реальностью природного порядка, как и тело. В связи с чем, он характеризует «трансцендентальное» как выход человека за данную ему ситуацию, позволяющий овладеть чем-то в себе. Такой выход, по убеждению Бердяева, не есть движение вправо или влево по плоскости «мира», это движение вверх или вглубь по линии внемирной, движение в духе, а не в «мире» [18]. Подобную мысль высказывает философ А. Лосев в работе *Философия имени*. Размышляя о переходе человеческой сущности как таковой, со всеми ее смысловыми инобытийными моментами, в новое инобытие, он связывает трансцендентальное с переходом от понятия тела к понятию души. Таким образом, овладев трансцендентальной выразительностью, актер-человек приподнимает завесу в понимании того, как приемы искусства, по точному выражению философа и театроведа Н. Исаевой, могут служить моделью, парадигмой восхождения человека к другой точке, той точке, где Бог, где Дух, где есть что-то, что лежит за пределами нашего мира [58].

Слово, интонация или жест актера служат раскрытию духовного мира персонажа, проявлению Универсума в нем, поскольку каждый человек, согласно трансцендентальной философии И. Канта, содержат в себе микрокосм, целый универсум. (П.3.1.) Они раскрывают его с точки зрения идей, обладающих абсолютной реальностью как часть Абсолюта – совершенной и неизменной первоосновы бытия, источника и изначального базиса материи и разума, всего того, что противопоставляется относительной, изменчивой, обыденной жизни человека. (П.3.2.) Вместе с тем, передавая с помощью трансцендентальных средств выразительности духовный мир персонажа, то, что роднит его со всем человечеством независимо от цвета кожи или языка, актер-человек познает и себя как духовную сущность, как представителя рода человеческого. В этом и заключена двойственная сущность трансцендентальных средств выразительности. С одной стороны, они являются средством выражения духовной сути персонажа. С другой стороны, раскрывая его отношение к окружающему миру, они помогают актеру вытащить наружу свою истинную человеческую сущность, соотнести свои представления с универсальными законами бытия. То есть, служат тем инструментом, с помощью которого, согласно И. Канту, душа созерцает самое себя. В результате, перед зрителем разворачивается метафизическое пространство, в котором ему открываются новые слои жизнедеятельности, где очень важно знать, «как надлежащим образом занять свое место в мире и правильно понять, каким надо быть, чтобы быть человеком» [62, с.129].

Психолог и психоаналитик К.Г. Юнг в *Психологических типах* связывает понятие «трансцендентальное» с понятием «самость». «В той степени, в какой психическая целостность, состоящая из сознательных и бессознательных содержаний, оказывается постулятивной, она представляет трансцендентальное понятие, поскольку оно предполагает существование бессознательных факторов на эмпирической основе…» [159, с.553]. Психолог и основатель онтопсихологической школы А. Менегетти в книге *Кино, театр, бессознательное* уточняет, бессознательное – это лишь результат незнания человеком себя самого. Развивая эту идею, можно сказать, что с помощью трансцендентальных средств выразительности актер-человек может всесторонне исследовать себя, отталкиваясь от своего «здесь и сейчас». Важно лишь, чтобы он стремился к полноте существования, не абсолютизируя только один параметр реальности (например, разум) в ущерб всем остальным. На эту мысль автора натолкнул научно–популярный труд писателя М. Талбота *Сознание как более тонкая форма материи. Голографическая вселенная*, освещающий параллели между древним мистицизмом и теоретической моделью реальности в квантовой механике.

Как было сказано ранее, трансцендентальное незримо присутствует в театральном искусстве с давних времен, являясь неотъемлемой составляющей архаических ритуальных, мистериальных представлений и традиционных форм театра. Все они – проводники трансцендентальных знаний: Великих духовных традиций. Уходя своими корнями вглубь человеческой цивилизации, они представляют собой «свод знаний о духовной эволюции человека, о его месте в различных мирах и его взаимоотношениях с различными космосами» [111]. В современной театральной лексике это понятие связано с театральной концепцией А. Арто. В статье *Алхимический театр*, прослеживая внутреннее сходство театральных принципов с алхимией, он отмечает, что характерным трансцендентальным свойством алхимического театра обладали Орфические Мистерии. Трансцендентальность актерской выразительности у Арто обусловлена метафизическими истоками театрального искусства. В работе *Режиссура и метафизика*, сравнивая метафизическую ориентацию восточного театра с психологической направленностью западного, он отдает предпочтение первому, где язык выразительности актеров представляет собой метафизику в действии. Для него искать метафизику жестов, знаков, поз, звуков – значит рассматривать их в связи со всеми возможными способами их столкновения с планом времени и движения. В *Первом Манифесте Театра Жестокости*, он уточняет, что речь идет о создании метафизики слова, жеста и выражения, с тем, чтобы оторвать их от монотонного психического бытия человека. Опираясь на нервный магнетизм человека, они способны оказывать магическое действие, в точном значении

термина. В статье *Театр и его Двойник* он поясняет, что рождаясь в тот момент, когда наш дух испытывает потребность в языке, чтобы выразить себя вовне, они способны обрести значение знака, иероглифа. Художественность такого языка определяется тем, что иероглиф принадлежит миру сущностному и отражает высшую Реальность, как состояние вне иллюзий, а не обыденность. В *Манифесте Театра Альфред Жарри*, Арто обосновывает другой аспект трансцендентальности актерской выразительности – возможность выходить на общечеловеческий уровень, чтобы, используя язык образов заложенных в подсознании, обращаться не только к уму или чувствам зрителей, а к самому их существованию. Но как справедливо замечает искусствовед В. Максимов в своем исследовании *Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто*, идеи Арто являются концептуально-эстетической моделью и не содержат конкретных определений.

Во второй половине XX века поиск трансцендентальных средств актерской выразительности стал неотъемлемой частью театральной практики. По мнению Ежи Гротовского, слово, интонация, жест или движение актера-человека призваны выражать тайны внутренней жизни персонажа не в психологическом, а в духовном аспекте. Направляя свои поиски в его внутренний мир, «к тому пределу, когда актер перестает быть актером и остается одна человеческая сущность», - он рассматривает их и как способ открыть различные грани его духовной сущности [21, с.40]. Если актер, размышляет он в *Оголенном актере*, освобождается от всякого сопротивления по отношению к духовным импульсам, он может не только добраться до подлинной правды о самом себе, но и дает возможность возникнуть подобному процессу и в зрителе. Подчеркивая естественное единство его психофизической и духовной техники, режиссер убежден, по-настоящему выразительным является то, что актер совершает всем собой, и тогда он «может быть почти неподвижным, но жест его ладони может начинаться уже в ступнях или даже ниже ступней и может проходить внутри организма» [39, с.73]. Соглашаясь с Сартром, что каждая техника ведет к метафизике, Гротовский в работе *К Бедному Театру* замечает, что любой звук, напев или жест актеров должны превратиться в знак, поскольку именно знак, а не обыденная, общепринятая естественность является присущей нам элементарной выразительностью. Придавая особое значение импульсам, предшествующим любому действию, он в статье *Performer* выявляет их неразрывную связь с энергетическими, вибрационными центрами на теле, которое он воспринимает не как организм-массу (мускульную, атлетическую), а «организм-канал, путеводный организм, через который Энергии проплывают» [39, с.239].

Другой аспект трансцендентальности актерской выразительности раскрывает Питер Брук. Он видит в ней возможность стать универсальным языком общения, понятным любому зрителю, не зависимо от культурной или языковой среды. Как и Гротовский, он придает первостепенное значение ее способности выражать вертикальные аспекты человеческого бытия, быть средством самопознания. Смысл такой выразительности сообщает транслируемая энергия. Например, слово, размышляет он в *Метафизике театра*, подобно айсбергу, подлинная сила и энергия которого не лежит на поверхности, и они бесконечно больше того, что предъявлено. И это большее передается через звук, через вибрацию, которую производит произнесение слова. Актеру необходимо уметь отражать невидимую природу внутреннего импульса, чтобы затем выразить его в жесте, движении или слове. В этом случае, развивает мысль режиссер в интервью *Идти за пределы театра*, они призваны раскрыть другую Реальность – первичную, невидимую, которая отличается от изменчивой и иллюзорной материальной действительности, где внешне видимый человек есть только носитель множества масок. Для этого актеру необходимо осознать свое человеческое единство тела и души, позволяющее извлечь образы, глубоко спрятанные в темных уголках подсознания. Оно, замечает Брук в книге *Нити времени*, способно поймать мгновение подлинного человеческого поведения, минуя умные рассуждения и анализ. Тогда любое движение пальца или звук могут выражать общечеловеческие коды, таящиеся в его глубинах. Так рождается язык, представляющий собой серию таинственных физических и психологических действий, в результате которых, актеры и зрители начинают думать, чувствовать и реагировать вместе.

Через выявление общих принципов актерской выразительности, присутствующих в разных традициях театрального искусства, в поисках нового театрального языка, основанного на синтезе западных и восточных актерских техник, шел к ее трансцендентальности Еудженио Барба. Как и Брук, Барба ищет язык актерской выразительности, который будет приближать к новым формам контакта, увеличивая возможности приближения к другим индивидуумам, поясняет он в статье *Чужестранцы в театре* [245, с.46]. Рассматривая его как результат неразрывности внешних и внутренних процессов в актере-человеке, он отводит главную роль невидимому телу жизни «bios», являющемуся своеобразным включателем физического тела. Важную роль здесь играет энергия, наделяющая слово или движение особым качеством выразительности. В *Театральной антропологии* он объясняет, тело актера становится заряженным энергией, «потому что в его пределах есть серия разных потенциалов, которые делают тело живым, и оно выглядит сильным даже в медленных движениях или в неподвижности. Сила звука или жеста, развивает мысль Барба в *Бумажном Каноэ*, зависит от способности

сконцентрировать в минимальном количестве движений максимальный заряд энергии, необходимой для совершения широкомасштабного действия. Движение его рук, пальцев, головы или ног становится по-настоящему жизненным и живым, если они продиктованы импульсом, рожденным в той или иной точке тела. В связи с этим, особую важность режиссер придает значению отдельных точек на теле актера-человека, где рождается импульс, умению переводить его из одной части тела в другую в соответствии с динамикой развития действия. Несомненно, Барба, как и Гротовский, стремится к выразительности актера, рожденной всем его человеческим потенциалом. И это не случайно, поскольку их связывает не только период ученичества Еуждениo Барбы у Мастера, но и многолетняя творческая дружба. (П.3.3.)

Андрей Шербан, чей творческий опыт неразрывно связан с традициями румынской культуры, которая, по точному определению философа культуры М. Элиаде, образует в некотором роде "мост" между Западом и Византией, с одной стороны, и мирами славянским, восточным и средиземноморским - с другой, обращается к различным возможностям и способам актерской выразительности. В статье *Режиссеру лучше оставаться цыганом*, Шербан констатирует, что всю творческую жизнь стремился вырваться из закрытого художественного ящика метода, стиля, собственного почерка. Например, выразительность актеров в спектакле *Вишневый сад* (1977, *Lincoln Center*, New York), была навеяна принципами биомеханики Мейерхольда. В японской постановке спектакля *Чайка* (1980), - режиссер требовал от них предельного реализма в духе Станиславского. В другой версии этого спектакля, поставленного в этом же году в Америке (*The Public Theater*, New York), актеры опирались на традиции условной игры театра Но. Однако независимо от этого разнообразия, режиссер добивается, чтобы выразительность актеров не ограничивалась только внешними формами. Так же как и Гротовский, Брук и Барба, Шербан делает акцент на невидимых составляющих актерской выразительности. В работе *Жизнь звука*, не отрицая значения выразительности тела актера-человека, он сосредотачивает свое внимание на его голосовых возможностях. Для него важна способность актера-человека транслировать звуком и словом духовные вибрации, импульсы подсознания, чтобы передавать их глубинное значение, находящееся вне прямого смысла. В интервью *Эмоция – это движение*, он утверждает, что эмоция должна воздействовать, двигаться, вибрировать, и эта ее вибрация – явление духовное, метафизическое. Если она действует на нас – «тогда всё меняется, и мы, и мир, и происходит метанойя, и наступает катарсис» [154].

Таким образом, не смотря на исследование различных граней данной проблемы, разные творческие пути и методы, этих выдающихся деятелей театра объединяет

понимание выразительности актера-человека как результат неразрывного единства в нем телесного и духовного. Собственно говоря, еще один из первых мастеров средневекового театра Дзэами Мотокиё в *Предании о цветке стиля (фуси кадэн) или предание о цветке (кадэнсё)*, раскрывая секреты выразительности актера сквозь призму духовной Традиции, отмечает, что она рождается из подвижного равновесия его душевных сил, которое, в свою очередь, создает подвижное равновесие сил физических. То есть, она существует только в неразрывной связи с его духовной сущностью, с духовными импульсами, поскольку всякое телесное движение укоренено в сердце. Об этом же размышляет театровед Н. Песочинский в статье *Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика*. Выразительность актера обретает истинный смысл, приходит он к выводу, когда театральное действие связывает два мира – видимый, театральный, и невидимый, духовный. Он акцентирует важность подчинения движений и речи актера тому импульсу, который находится в духовной субстанции. Эту же идею высказывает режиссер и актер Р. Козак в *Философии Жозефа Наджа*. Душа актера, разливаясь во всем теле, поднимает его выразительность на такой уровень, где становится очевидным, как она пульсирует повсюду: от пальцев ног до самых краев ауры [71]. Несомненно, это требует от него включения всего его человеческого потенциала. Теоретик театра Ф. Тавиани в статье *Незабываемый Чесляк* [224] размышляет, что когда актер, расширяя пределы своих творческих возможностей, использует все свое человеческое естество, тогда его внутренняя духовная сущность делает первый шаг через живой организм человека. Материализуясь в звуке, жесте или слове, она превращает их в спонтанные действия, паратеатральные, транслирующие энергию и свет. По сути, еще М. Чехов утверждал, что тело актера является главным инструментом, способным выражать душу персонажа. Писатель К. Чапек, потрясенный его актерским исполнением, восхищенно констатирует, что «В двух словах: «телесной» и «духовной» - и заключается тайна этого потрясающего актерского исполнения. Тело может «облекать», может «символизировать» ее, может ее «выражать». И далее, потому что «…тело и есть душа, сама душа, отчаявшаяся, мечущаяся, трепещущая» [142, с.452]. В работе *Психологический жест*, раскрывая понятие, Чехов определяет их как прообразы физических, бытовых жестов, которые стоят за ними и дают им смысл, силу и выразительность. В них невидимо жестикулирует душа актера. В статье *Театр умер! Да здравствует театр!* он подчеркивает, что слово или движение актера, в результате специальной подготовки, могут обрести художественно прекрасную и духовно глубокую выразительность, которая будет понятна любому зрителю независимо от языка, поскольку художественная убедительность речи далеко превосходит пределы узкого рассудочного смысла слов. Источником этому, поясняет

Чехов в *Творческой индивидуальности,* служит мир третьего сознания, где все чувства и представления, очистившись от обыденной жизни и низшего сознания, преображаются в материал, из которого актер творит душу сценического образа. Очевидно, что речь идет о выразительности актера на уровне архетипов, глубинных образов подсознания.

Практики театра осуществляли поиск актерской выразительности как гибкого театрального языка, в котором надо заново открыть силу прямого общения. Он позволяет актеру выйти за пределы собственной субъективности на более тонкий уровень человеческого бытия - уровень архетипов, первообразов. (П.3.4.) Согласно теории К.Г. Юнга архетип является врожденным компонентом души, которая имеет трехчастную структуру, состоящую из эго, личного бессознательного и коллективного бессознательного. Архетипы, количество которых в коллективном бессознательном неограниченно, например, Анима, Анимус, Великая Мать, Персона, Самость, Тень, Мудрый Старец, Вечное дитя или высшие архетипы - Творение, Осуществление и Растворение и другие, не содержат конкретики в бытовом ее понимании и отражают в подсознании каждого человека общечеловеческие сюжеты. В этом смысле, трансцендентальные средства актерской выразительности, задавая определенный способ видения мира, выступают языком архетипов. Лишенная субъективной индивидуальности, трансцендентальная выразительность актера раскрывает персонаж как представителя рода человеческого, «материализуя» тот или иной первообраз.

Искусствовед А. Аникст в *Возникновении научной истории театра в XX веке* подчеркивает, что архетип как некий символ требует от актера определенного уровня обобщения. Он поднимает его «над уровнем отдельной личности и приближает к божеству, как символу определенных сторон жизни и человека» [5, с.12]. Несомненно, поднимаясь над уровнем отдельной личности, он достигает уровень сверхличностного творчества. Подтверждение этой мысли мы находим у историка В. Малявина. В исследовании *Китайская цивилизация* он отмечает, что возможность актера выражать сверхличное, изначально заложена в традиционном актерском искусстве, неразрывно связанном с духовными традициями. В глубине этого искусства «сокрыт анонимный Мастер, прозревающий в бездонном покое своей души закон духовной метаморфозы бытия» [98, с.611]. В *Театре Востока Антонена Арто* Малявин подчеркивает, что звук, слово или движение актера способны отражать доминирование «Мы» над индивидуальным «Я». В этом случае, актер-личность утрачивает свое значение, поскольку является переходным звеном к актеру-человеку, подобно тому, как человек, по Ницше, - переходное звено к сверхчеловеку. Аналогичную точку зрения на возможность актера подниматься в своем творчестве на уровень сверхличного, где многое для него является

непознанным, высказывает физик и философ Б. Николеску в исследовании *Питер Брук и традиционная мысль.* Истоки такой выразительности он видит в традиционных формах театра, где каждый звук или движение актера становятся средством самопознания, позволяющим встретиться с собственной сущностью. В результате, они обретают способность трансцендировать языковые и культурные барьеры между ним и зрителем, превращаясь в язык, обращенный не только к разуму человека, способному давать только буквальные интерпретации, но и язык символов, обращенных к человеку как тотальному существу. Об этом же указывает искусствовед В. Максимов в работе *Актер в системе Арто – рождение традиции театра сверхчеловеческого*, рассматривая театр как инструмент для преображения человека, преодоления случайных социальных ограничений и выхода на уровень иного общения – общечеловеческого, архетипического, сверхреального. Здесь актер, с помощью своего искусства, призван открывать себя и истинную Реальность, в которой нет обманчивой логики повседневности и тех масок, которые носит человек всю жизнь, играя личность. Поскольку подлинная Реальность заключена в самом человеке, уточняет Максимов, во *Введении в систему Арто*, то актер находит художественное выражение не в виде метафорического образа, а на сверхреальном уровне. Его слово или жест, выражая архетипическое в персонаже и проявляя архетипическое в нем самом, в то же время, воздействуют на подсознание зрителя, заставляя его катартически пережить творческий акт. В исследовании *Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто* Максимов указывает, что театр, соединяя мифологическую структуру построения произведения, космогоническое познание человечества, ритуальные основы и прообраз сверхчеловека будущего, превращает выразительность актера в архетипические иероглифы коллективного бессознательного, открывающие возможность подлинного понимания между актером и зрителем, художником и каждым человеком. Созвучно этому театровед А. Рошка в книге *Театральность: до – и после – Вахтангова* отмечает способность актеров выходить на уровень универсального, общечеловеческого, чтобы выразить звук «разорванной струны» человеческой души, делая реальной и осязаемой природу персонажа, как человеческого существа [225, с.41]. Передавая внутренний мир человека и его связь с универсумом, они создавали мизансцены тела и жеста, подобно позам на античных фресках. Искусствовед П. Степанова в исследовании *Проблема актера в театральной системе Ежи Гротовского (1959-1969)* развивает мысль, что актер, становясь носителем общечеловеческих чувств, раскрывает общезначимое содержание, доступное на подсознательном уровне. Его действия на сцене становятся воплощением архетипов, обнажающих врожденные структуры бессознательного. Он стремится к обнажению души,

выплескивая перед зрителем то, что живет внутри, а физические реакции тела это лишь следствие этой жизни. Актер и психолог В. Демчог раскрывает внутреннюю природу внеличностной выразительности актера в *Самоосвобождающейся игре или Алхимии Артистического Мастерства*. Согласно его теории, она рождается в процессе выхода актера за пределы личностного и вхождения в поток накопленного тысячелетиями энергетического потенциала неличностных качеств вдохновения.

Таким образом, движение, слово, напев или жест, выражая архетипические образы, в то же время, становятся средством, с помощью которого актер-человек осуществляет архетипическое познание, что способствует расширению его восприятия действительности, а значит - самосовершенствованию.

Как было сказано ранее, смысл трансцендентальной выразительности актера сообщает энергия. С точки зрения современной квантовой физики любое проявление актера вовне, представляет собой энергию (эмоциональную, физическую, психическую и так далее). Являясь особой формой существования материи, она наполняет и объединяет всю его человеческую сущность. Пронизывая каждый звук или слово, жест или движение, она сообщает им смысл, то есть, все они – есть движение энергии. (П.3.5.) Вслед за квантовой физикой, Б. Николеску рассматривает актерское искусство с точки зрения материальности энергии, подробно раскрывая механизм ее трансляции. Говоря о точках соприкосновения между театральной практикой Брука, Великими духовными традициями и квантовой теорией, он акцентирует внимание на тройственной структуре любого действия актера-человека в соответствии с японской театральной традицией и метафизикой Гурджиева. Качество звука или жеста, приходит к выводу Николеску, зависит от гармоничного равновесия трехчастной структуры человеческой сущности актера, состоящей их эмоционального, интеллектуального и инстинктивно-двигательного центров. Вместе с тем, освобождение актера от излишней сосредоточенности на мозговой активности, позволяет ему действовать как универсальное целостное бытие, а не как фрагментированное существо [111]. В этом случае, любое его слово или движение становятся «актом не-делания», и в этот момент, они выражают общечеловеческое начало: микромир, который является подобием Вселенной. Аналогично сквозь призму энергетических потоков детально освещает выразительность актера В. Демчог, выделяя в электрической цепи три основных центра, расположенные вдоль центрального энергетического столба человека, именуемые на Востоке чакрами. Он называет их вихрями, которые пронизывая человеческое естество актера, замыкают все средства его выразительности – пластику, жест, голос, интонацию, мысль, взгляд, в единое чарующее целое. И тогда он, растворяясь в силовых полях своих богов, создает невероятной красоты

энергетический узор. Театральный теоретик и режиссер Б. Юхананов в *Повести о Прямостоящем человеке* раскрывает практический аспект работы актера с энергиями на основе сакральной гимнастики графа фон Ботмера, представляющей собой особую технику движений, традиции которой уходят корнями в древние ритуалы античности. Энергетическое поле, замечает он, позволяет актеру использовать направления в пространстве как силовые и тем самым, продолжать свое движение за пределы собственного тела к бесконечности. В этом случае, его конечности становятся лучами, стремящимися к бесконечной сфере, окружающей пространство. Искусствовед Л. Коптев в статье *Об энергетическом подходе к искусству актера* подчеркивает важность энергетического подхода, рассматривающего искусство актера как процесс и результат развертывания энергетического потенциала творящей личности. Говоря о пути актера от энергии созидающей замысел, до энергии перевоплощения-преображения с точки зрения психологического театра Станиславского, он подчеркивает, что именно с величиной «заряженности» актера энергией связана его способность довести работу над ролью до стадии завершения, обладающей мощью выразительности и воздействия на зрителя.

Возможность использования актером различных уровней энергии в неразрывной связи с его биологическими процессами отмечает искусствовед И. Губанова в *Анатомии актера в пространстве театрального авангарда*. Особую роль здесь играют принцип равновесия, уменьшающий нагрузку на позвоночный столб и принцип чередования полярных энергий, при котором в различных частях тела задействованы оппозиции, например, вправо-влево, вверх-вниз. Это способствует аккумуляции избыточного количества энергии, уточняет Губанова, в результате чего достигается переход актерского тела в иное качество, отличное от обыденной жизни. В этом она видит параллель между звуком или движением актера с подобными средствами шаманов, являющимися необходимым условием любого ритуального или обрядового действа. В этом же направлении размышляет искусствовед Р. Хейман в монографии *Арто и после*, говоря о силе воздействия слова, звука, жеста на уровне ритуала, знака, иероглифа. Раскрывая влияние Арто на современных деятелей театра, он отмечает способность голосовой и телесной выразительности актера оказывать воздействие на уровне энергии. Подобную мысль излагает искусствовед Э. Королева в исследовании *Театр и время*, замечая, что общение актеров между собой или любым предметом в сценическом пространстве, можно рассматривать как излучение и получение энергии. При этом энергию могут излучать не только глаза, но и спина, грудь, колено, рука. Искусствовед Е. Кузина в статье *Энергия актера: миф и практика*, рассматривая феномен «энергии» с разных точек зрения, проводит параллель в работе К. Станиславского, Е. Барба, Е. Гротовского. Сила

выразительности актера, приходит к выводу Кузина, зависит не от количества энергии, хотя это тоже важно, а от его умения «моделировать ее в присутствии зрителя, грамотном использовании ее при переходах от покоя к активным действиям. Владение техниками тела (их существует множество) не достаточное, но необходимое условие управления энергией» [83, с.68].

Таким образом, трансцендентальные средства актерской выразительности неразрывно связаны с движением энергии и когда это движение перестает быть спонтанным и обретает форму контролируемого и управляемого процесса, оно становится видом актерской техники. Вместе с тем, звук или напев, жест или движение могут служить актеру-человеку приемом, позволяющим обнаружить в себе источник энергии, рождающий подлинные импульсы.

Как уже отмечалось, актер, чье творчество неразрывно связано с принципами мироздания, действуя всем собой, всем своим человеческим существом, может материализовать невидимый мир души и энергии. Эту точку зрения развивает искусствовед М. Борье в работе *Антонен Арто. Театр и возвращение к истокам* [174]. Рассматривая актерскую выразительность сквозь призму метафизики, она указывает, что обладая проявленным телом, актер может выражать то, что является непроявленным в материальном мире. То есть, соединять телесное и духовное таким образом, чтобы телесное стало материальным выражением духовного. И тогда, произнесенное слово становится жестом, нераздельным сплавом «слова-тела», подлинным словом-телом, которое занимает пространство и обращается в движение силы. Особую роль в этом Борье отводит дыханию, основанному на принципах, изложенных в Каббале. Подобным образом педагог и автор техники дыхания Нэнси Зи, в качестве основы актерской выразительности определяет равновесие энергий: двух полярностей мужского и женского, символически выраженных «инь» и «ян». Свою методику *Искусство дыхания*, направленную на формирование физиологического и психологического равновесия актера, она основывает на базовых принципах древнего китайского искусства управления дыханием Цигун. Практика Цигун, уточняет Нэнси Зи, включает в себя не только процесс дыхания и накопления энергии, она также способствует тренировке дыхания как способа приобретения абсолютного контроля над телом и умом, развитию осознанного дыхания и умению актера управлять пробужденными правильным дыханием энергиями, сделать свое тело свободным проводником потока творчества. Через дыхание, поясняет театровед М. Эслин в работе *Антонен Арто*, происходит отождествление тела актера и зрителя. Актерскую выразительность он рассматривает сквозь призму понятий «ян», «инь» и «дэн» (мужское, женское, среднее), 380 точек китайской акупунктуры. Если актер, замечает

Эслин, знает «как перевести этот технический и мистический язык в мирскую физическую практику, результаты будут представлять захватывающее зрелище, как может об этом судить тот, кто видел Барро, (*французский актер и режиссер Жан-Луи Барро – примеч. авт.*), демонстрирующего эту технику (или ее развитие)» [259, с. 298]. Звук или движение позволяют актеру-человеку установить связь, посредством которой чувства во всей своей полноте могут переливаться от актера к зрителю, от тела к телу. Эта энергия связывает их в единое целое, являясь носителем чувств и переживаний на самом глубинном уровне восприятия. Гармоничным равновесием женского и мужского типа энергий – «инь» и «ян» определяет основу актерской выразительности историк С. Серова в исследовании *Китайский театр – эстетический образ мира*. Рассматривая актерское искусство с точки зрения метафизики, формировавшей его, раскрывая его взаимосвязь с законами Вселенной, она подчеркивает, что «момент молчания, паузы – это апогей вырвавшегося наружу чувства, мощный выброс энергии, накопленной мелодией, исполняемой арией или сценическим движением» [122, с.140].

Таким образом, различные аспекты трансцендентальности актерской выразительности отражены у многих теоретиков и практиков театра [182].Однако 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. Анализируя многочисленные письменные работы Ежи Гротовского, Питера Брука, Еудженио Барбы, Андрея Шербана становится очевидным, что их роднит одинаковое понимание назначения телесной и голосовой выразительности актера-человека. Исследуя ее различные грани, они осуществляли поиски ее как театрального языка, способного выражать тайны внутренней жизни персонажа не в психологическом, а в духовном аспекте. В этом смысле слово или жест призваны стать внешней формой проявления невидимой тонкой материи – души, делая скрытый внутренний мир видимым и осязаемым.

Очевидно, что трансцендентальные средства актерской выразительности не являются демонстрацией заранее продуманного и понятого, это результат того, что услышано внутри себя. Они рождаются «здесь и сейчас», в соответствии с одним из главных принципов актерского искусства, унаследованного из духовных практик йоги. В отличие от мысле-штампов, жесто-штампов, слово-штампов, искажающих действительность и представляющих собой выражение этой самой искаженной действительности, театральности бытия, - они, зародившись в результате глубинных импульсов актера-человека и являясь их следствием, выражают истинную Реальность,

истинное человеческое бытие в театральности. Расширяя его восприятие, они в то же время, сами становятся результатом и проявлением этого расширенного восприятия. В связи с этим, их можно рассматривать как прием, позволяющий очиститься от профессиональных штампов и стереотипов.

1.2. Движение к театральной всемирности

Формирование трансцендентальных средств актерской выразительности неразрывно связано с одной из ярких тенденций развития европейского театрального искусства второй половины XX века - движением к театральной всемирности, как его точно определил театровед А.Бартошевич в статье *Прорыв к свемирности*. Оно нацелено на поиск прообраза общечеловеческого театра, воплощающего идеал людского единства, «стремящегося вместить в свои пределы всю человеческую вселенную, соединить, свести Запад и Восток, создать эстетический прообраз чаемого всечеловеческого сообщества будущих столетий» [12, с.161]. Его приверженцами стали многие выдающиеся деятели театрального искусства: Роберт Уилсон, Кшиштоф Варликовский, Анатолий Васильев, Деклан Доннеллан, Отомар Крейча, Ариана Мнушкина, Кристиан Люпа, Пина Бауш, Борис Юхананов, Жозеф Надж, Клод Режи, Кристофер Морталлер и другие. Среди них самыми яркими фигурами, на взгляд автора, представляются Ежи Гротовский, Питер Брук, Еудженио Барба и Андрей Шербан, театральный опыт и творческие биографии которых, объединили разные страны и различные театральные традиции. (П.1.7.) Они по-новому определили суть и задачи театрального искусства.

Как справедливо отмечает А. Бартошевич, изменилось его общепринятое понимание как механическое соединение различных театральных традиций, а его временные и географические границы перестали восприниматься изолированными друг от друга. Рассматривая опыт выдающихся предшественников как взаиморазвивающий и взаимодополняющий, практики театра опирались в своих поисках одновременно на любые театральные традиции, независимо от их расположения во времени и пространстве. Этому способствовали: стремительное развитие науки, технический прорыв в области средств информации и коммуникации, вплоть до интернета и спутниковой связи, простота передвижения и путешествий, вплоть до создания единого европейского пространства.

В связи с этим, актерская выразительность в европейском театре, преодолевая границы какой-либо традиции, открылась в новом качестве, которое характеризуется гармоничной взаимосвязью всего опыта актерского искусства. Такой подход, по мнению искусствоведа К. Амон-Сирежольса, изложенному в статье *Питер Брук и африканский*

опыт: поиски сокровенной сути театра, был продиктован не погоней за экзотикой или попыткой создать театр универсального толка, составленного из смеси разных театральных традиций. Театральные деятели стремились добраться до основы основ, до нерасщепляемого ядра, таящегося в глубине каждой театральной традиции. Эта основа, уточняет А. Бартошевич, кроется в изначальных истоках театрального искусства, в первоначальной ритуальной неразделенности слова и жеста, слова и действия, слова и вещи. Смысл этого возвращения объясняется поиском театра путей всечеловеческого единства, где можно вытащить «из коллективной памяти человечества «праязык», общий всем культурам» [12, с.161]. Очевидно, что речь идет о возможности актерской выразительности достичь уровня архетипов, отражающих в подсознании каждого человека общечеловеческие сюжеты. Тем самым она становится универсальным языком общения, преодолевающим национальные и культурные преграды, разделяющие людей.

Вместе с тем, не менее важной, по мнению автора, представляется направленность театрального искусства на поиск своей внутренней опоры – духовной сущности. Известно, что театр своими корнями уходит в архаический ритуал. Согласно исследованию культуролога В. Топорова *О ритуале. Введение в проблематику*, он выступает «как творческое лоно, из которого возникло синкретическое по своему первоначальному характеру «предыскусство», и одновременно – как его колыбель, в которой уже намечались позже дифференцировавшиеся виды частных искусств» [130, с.19]. Пропитанный метафизикой и символизмом, ритуал обращен ко всем находящимся в распоряжении человека средствам восприятии, познания, прочувствования мира, его переживания – к зрению, слуху, обонянию, осязанию, вкусу, к сердцу и к разуму. Подобная точка зрения присутствует в трудах многих теоретиков театра: театроведа М. Гундзи *Японский театр Кабуки,* раскрывающего ритуальные корни театрального искусства; театроведа А. Карась *Клим: нулевой ритуал*, рассматривающей связь современного театра и ритуала; филолога Л. Ермаковой *Ритуальные и космологические значения в ранней японской поэзии*, о риттуальных истоках искусства и поэзии. Созвучно этому, философ Л. Капустина в статье *Театральные тексты Клима, или метафизика под именем театр* выражает убеждение, что современное искусство театра, оставаясь самим собой, вместе с тем, оказывается подлинным образом распахнутым мифу, ритуальным истокам творчества, философским и метафизическим основаниям культуры. И в этом смысле, обращение к Античности, это своего рода, путь переосмысления и подлинного открытия мифологических текстов, углубленность знания философских, мистических, мистериальных и сценических техник погружения в архаические пласты культуры.

В связи с этим, выразительность актеров традиционных форм мирового театра перестала восприниматься как набор движений, жестов или звуков, завораживающих своей внешней красотой и необычностью. Предметом пристального внимания стала ее внутренняя основа, связанная с метафизикой. Эта связь раскрывается еще в уже упомянутом, средневековом трактате Дзэами Мотокиё. В XX столетии разные аспекты взаимосвязи театра и метафизики нашли отражение в работах теоретиков и практиков театра, о которых уже говорилось ранее: А. Арто, М. Борье, Б. Николеску, Ж.-Л. Марион, Е. Гротовского, П. Брука, А. Шербана, Е. Барбы, К. Амон-Сирежольса, Н. Исаевой, В. Максимова, Н. Песочинского, В. Демчог, Б. Юхананова, П. Степановой, Е. Шифферса, В. Малявина, Н. Лидовой, М. Мамардашвили, В. Колязина и других. Являясь трансцендентальным знанием, она стала ключом, позволяющим актеру отражать подлинную Реальность - реальность духовного бытия человека, в противоположность видимости. Его искусство устремилось к тому, чтобы передать соотношение устройства мира и человека, затрагивая зоны, которые относятся к области духовного, к области метафизики.

Это на наш взгляд, обусловлено революционными открытиями науки XX века в области тонких материй. Психология, например, подтвердила на научном уровне существование невидимого мира человека – души, рассматривая ее как психологический феномен, его внутреннее лицо, «содержащее в себе все общечеловеческие свойства, которых лишена сознательная установка» [159, с.512]. Квантовая физика, разрушив сомнения в существовании Реальности с большой буквы, признала, что ее невозможно постигать изолированно от всех метафизических вопросов [59, с.225]. Опираясь на метафизический принцип, что любая физическая форма земного мира отражает Высшую Реальность, она доказала существование энергетического поля человека, пронизывающего все его ткани и системы. Тонкие материи перестали восприниматься абстрактно, поскольку стало очевидно, что есть еще невидимый мир, составляющий неотъемлемую часть существования человека. В равной степени, этому способствовало все расширяющееся сознание людей, равно как и крупнейших представителей науки, стремящихся раздвинуть границы восприятия мира. (П.3.6.) Большое влияние также оказал все упрощающийся информационный обмен и возможность передвижения. Это определило качественно другой уровень движения к театральной всемирности, который характеризуется не только единством разрушения временных и географических границ театрального искусства, но и опорой на его духовную сущность. Театр устремился к своей высшей миссии: помочь человеку достичь иной степени духовности посредством другой формы познания мира – искусства театра. Что в полной мере отражает суть

постмодернизма, который представляет собой транскультурный и мультирелигиозный феномен, предполагающий диалог на основе взаимной информации, открытость, ориентацию на многообразие духовной жизни человечества [101 с.138].

Таким образом, трансцендентальная выразительность актера формировалась в условиях движения к театральной всемирности под влиянием его двух взаимно обуславливающих сторон. Это два процесса, которые при одновременности существования, направлены в противоположные стороны: один – внутрь, к духовной сущности театрального искусства; другой – вовне, стирающий его границы во времени и пространстве. В результате стало возможным, с одной стороны, выявить ее связь с духовной основой театрального искусства. С другой – используя многовековой опыт актерской выразительности восточного и западного театра, архаичности и современности, определить ее универсальные составляющие [68]. В этом контексте, движение к театральной всемирности стало объективным условием и средой, определивших необходимость появления трансцендентальных средств актерской выразительности.

В этой связи, представляется необходимым провести грань различия между движением к театральной всемирности и глобализацией в области театрального искусства. Несмотря на внешнюю схожесть, они не являются тождественными и имеют принципиальные отличия в самой своей сути и целях. Поскольку глобализация в области театрального искусства не является предметом данного исследования, отметим главное: зародившись в сфере экономики, она выдвигает на первый план финансово-экономические приоритеты, стремясь сформировать еще один мировой рынок – театр без национальных границ. Как справедливо утверждает социолог Л. Склэир в монографии *Социология глобальных систем*, в этом случае драматическое искусство превращается в коммерчески выгодную глобальную театральную индустрию, и обретает характер «коммерцилизированной идеологической практики», управляемой рыночными законами [269, с.7]. Созвучно этому драматург А. Ваксберг в статье *Всемирный театр абсурда* подчеркивает, что искусство начинает выполнять функции, навязанные ему рыночными законами: увеселять, развлекать, агитировать, пропагандировать. Приоритет получает все, что попадает под стандарт интернационального, унифицированного, актуального, что зависит от времени, то есть изменчивое, непостоянное. В итоге вырабатывается некий интернациональный стандарт, что само по себе является «трагическим абсурдом», который обретает для театра «характер антидуховного цунами» [31].

В противоположность этому, движение к театральной всемирности, как путь к общечеловеческому театру, не зависит от рыночных механизмов. Оно направлено на выявление в театральном искусстве общечеловеческого, универсального, неизменного,

того, что не зависит от времени и моды. Это не утверждение безнационального театра, как нечто безликое, без корней и культурного своеобразия, что чаще проявляется в ходе глобализации, как следствие механического смешивания разных театральных традиций и школ. Театральный универсализм, согласно А. Бартошевичу, - явление целостное, существующее как «свободный диалог с множеством участников, каждый из которых, вступая в отношения с носителями иной культурной традиции, полнее ощущает и передает суть своей собственной, которая очищаясь от наносного и внешнего, предстает в своих сущностных свойствах» [12, с.162]. Безусловно, речь идет, прежде всего, о соотношении всемирного и национального, позволяющим выявить универсальное, общечеловеческое в национальном театре. Тем самым, по точному определению режиссера и хореографа Ж. Наджа в статье *Жизнь как движение мысли*, он выводит свою работу из местного контекста в контекст универсальный.

В поисках универсальных составляющих актерской выразительности, объектом пристального внимания становится искусство актера в восточном театре, пропитанном мистическим характером божественного происхождения. (П.3.7.) В нем сочетание жестов-знаков и интонаций актеров, выражающих метафизику жизни, затрагивает человека на всех уровнях сознания и чувств. Так, например, трансцендентальность выразительности актера в традиционном японском театре в полной мере проявляется в его искусстве – «гейдо», что означает путь исполнительского искусства, на котором совершенствование исполнительской техники должно способствовать духовному совершенствованию человека. (П.3.8.) Любое движение или жест актера в традиционном индийском театре, опирается на совокупность метафизических понятий взаимоотношения макро- и микрокосмоса. (П.3.9.) В традиционном китайском театре выразительность актера отражает глубины и тонкости Дао. (П.3.10.)

Следует отметить, что способы актера передавать те или иные качества персонажа в восточном театре и ранее представляли интерес для многих театральных деятелей. Так М. Рейнхард окрасил выразительность актеров стилистикой японского театра Кабуки; Б. Брехт обращался к традициям восточного театра, подчеркивая эффектом очуждения театральность и условность актерского искусства; Г. Крэг привнес в актерскую выразительность условность восточного театра, театральные и ритуальные маски; А. Арто, объединяя традиции театрального искусства Востока и Запада, искал язык знаков, поз и жестов, имеющих идеографическое значение. Выразительность актеров у В. Мейерхольда органично соединяла приемы театра Кабуки и гротеск придворных празднеств мольеровской эпохи; у Е. Вахтангова – традиции восточного и античного

театров, театра марионеток, Комедия дель'Арте; у А. Таирова – была окрашена стилизацией в духе старинного китайского и индийского театров.

Однако во второй половине XX века, когда искусство восточного театра стало максимально доступным для европейцев, голосовая и телесная выразительность актеров перестала восприниматься с точки зрения экзотической формы и виртуозности актерской техники. На первый план вышли ее качественные составляющие: необыкновенная сила воздействия невидимых вибраций, особая значительность жестов и звуков, совершаемых всем телом актера, даже если оно при этом остается неподвижным. Как было отмечено ранее, обращение к специфике звука и движения актера традиционных форм театра с их трансцендентальностью и сложной символикой, не было данью моде, поскольку опыт других театральных традиций не может быть скопирован, а может служить только как стимул, как точка отсчета [245, с.57]. Так, например, выразительность актеров в спектакле Ежи Гротовского *Каин* (1960) была окрашена стилистикой восточного и балетного театра; в спектакле *Стойкий принц* (1965) – испанского корраля; в спектакле *Апокалипсис* (*Apocalipsis cum figures*, 1968) – восточного театра, мистериальных и деревенских представлений. Актерская выразительность в спектакле Питера Брука *US* (1966), базировалась на традициях вьетнамского народного театра; в спектакле *Сон в летнюю ночь* (1970) – китайского цирка, японского театра, Комедии дель'Арте, мейерхольдовской биомеханики и уличного театра. Еудженио Барба, понимая евразийский театр не с точки зрения географического положения, а с точки зрения ментальности, современной идеи реализации культурно-театральной активности людей, использует в искусстве актеров достижения мирового театрального искусства «от Пекинской оперы до театра Б. Брехта, от пантомимы, театра Но и Кабуки до биомеханики Мейерхольда, от Катхакали до Дельсарта, от классического балета до Буто, от Бали до Арто» [8, с.82]. Например, скользящие движения ног без отрыва от земли актеров японского театра Но; специфику движения актера театра Кабуки, задействующего диагонали тела; китайского театра – начинающего выполнять действие с противоположной стороны; балийского – отталкивающегося подошвами ног, одновременно поднимая пальцы вверх; индийского Катхакали – опирающегося на боковые стороны ступни и другие. Следует заметить, что Барба, изучия искусство Катхакали в Индии в 1963 году, один из первых европейских театральных деятелей, сделал его подробное описание. Выразительность актеров, как сплав различных традиций, стала основой спектаклей театра *Один* и с 1980 года *Ансамбля Театра Мира*, среди которых *Любители птиц* (1965), *Каспариана* (1967), *Мой отчий дом* (1972), *Придите! И день будет наш* (1976), *Миллион* (1978), *Парад* (1981), *Талабот* (*Talabot*, 1988), *Костелы Холстебро* (1990), *Итси-Битси* (*Itsi-Bitsi,* 1991), *Остров*

лабиринтов (1996), *Ода прогрессу* (1997), *Мифы* (1998) и другие. Аналогичным образом, Андрей Шербан, понимая, что существует согласованность в многообразии театральных традиций Востока и Запада, ищет пути их органичного синтеза в спектакле. Он обращается к различным возможностям и способам актерской выразительности. Например, выразительность актеров в спектакле *Юлий Цезарь* (1968) опиралась на приемы театра Кабуки; в спектакле *Король-Олень* (1984) – театра Кабуки, балийского театра, Комедии дель'Арте и театра марионеток; в спектакле *Укрощение строптивой* (1997) – Комедии дель'Арте, елизаветинского театра, римской комедии и современного театра снов; в спектакле *Гамлет* (1999) – экспрессивности Мейерхольда, Станиславского, театра жестокости Арто, водевиля, елизаветинского театра и театра Кабуки. Подобный опыт позволил увидеть за внешним разнообразием актерского искусства его истинную суть, которая проявляется в общей, все объединяющей закономерности: отражении универсальных законов бытия и их связи с человеком. Оно предстало как некое духовное познание, смысл и значение которого проявляется одновременно во всех возможных плоскостях души.

Исследуя связь актерской выразительности с метафизическими законами, практики театра обращаются к опыту древних Мистерий. Они являлись проводниками Великих духовных традиций христианства, буддизма, иудаизма, ислама, как суммы всех возможных сокровенных знаний человечества о мироздании и человеке и были направлены на пробуждение духовных сил человека. В то же время они, в соответствии с определением философа и таролога Менли П. Холла в *Энциклопедическом изложении масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии*, были хранителями трансцендентальных знаний. Подобной точки зрения придерживается К.Г. Юнг, утверждая в *Феномене духа в искусстве и науке*, что Мистерии стали с одной стороны, отражением «учений о тотемных вещах, лежащих по ту сторону человеческого дня и воспоминаний о нем, а с другой – мудрости, долженствующей руководить человеческим поведением» [160, с.138]. Языком символов участники мистериального действа точно выражали глубоко скрытую правду о бытие, космосе и человеке, поддерживая его связь с миром архетипов. Язык архетипов, воздействуя на самые глубинные уровни души, затрагивал его на надличностном уровне, уровне коллективного бессознательного. Очевидно, что являясь объективным искусством – отражением Абсолюта, как истинного универсализма и центра всего существования, и обращаясь к центру каждого человека, к его единому универсальному началу – душе, Мистерии представляли собой явление трансцендентальное.

Безусловно, театральные мистерии второй половины XX века принципиально отличаются от древних или средневековых. Сохраняя неразрывное единство мифологической и ритуальной стороны, они, по мнению изложенным культурологом Ю. Лотманом в *Семиосфере*, кодируют объект изображения сначала театральным языком, а затем уже поэтическим, историческим или живописным кодом [92, с.198]. Но вместе с тем, поясняет искусствовед В. Колязин в исследовании *От мистерии к карнавалу*: как некое символическое, ритуальное, обрядовое действо, проходящее по канонам зрелищных искусств, они строятся по законам бытования мифа, легенды, эпоса. Для них, отмечает философ Ф. Шеллинг, как и в древние времена, мифология есть необходимое условие и первичный материал[146, с.105].

В этом контексте, особую значимость обретает процесс ремифологизации театрального искусства, как возможность освободиться от существующих штампов восприятия действительности в сознании людей, не имеющих ничего общего с Реальностью, и попытаться увидеть мир в его первичной целостности. Не стремясь подражать архаике, театральные практики обращаются к мифологии всех времен и народов, как вместилищу общечеловеческих духовных истин, используя ее как ключ к пониманию современных проблем, в контексте архетипической психологии Д.Хиллмана, как четкое «указание на то, что произошло в нашем поведении, и как понять неразбериху отдельной жизни» [54, с.34]. Для Ежи Гротовского театральная мистерия стала возможностью высвободить «духовную энергию зрителя путем воплощения мифа и его же праздничного профанирования», как это уже было в тот период, когда «театр не перестал еще быть частью религиозной жизни, но был уже театром» [39, с.63]. В соответствии с этим, голосовая и телесная выразительность актеров раскрывала сложные метафизические понятия, например, в спектаклях *Сакунтала* Калидасы (1960) – индийской и христианской мифологии; в спектакле *Нараджуна* (1960) – тибетских преданий; в спектакле *Акрополь* (1962) – ветхозаветных и античных мифов; в спектакле *Апокалипсис* (1968) – Нового завета. Питер Брук, избегая в своих постановках ложного пафоса и благоговения перед мифом, отдаляющих современного зрителя от древних корней, использует его как возможность раскрыть тот или иной аспект бытия, который находится не где-то вообще, а здесь и сейчас, затрагивая каждого человека. Например, актерская выразительность в спектакле *Оргаст* (1971) была обусловлена архетипическими образами мифа о прикованном Прометее, фрагментов из *Неистовства Геркулеса* Сенеки, древними заклинаниями зороастрийцев; в спектакле *Беседа птиц* (1973) – древней персидской поэмы, написанной поэтом Фаридо-ад-дин Мохаммед-бен Ибрахим Аттаром, содержащая мифологию суфийской духовной традиции; в спектакле

Махабхарата (1985) – мифа о Кришне. Еудженио Барба направляет свои эксперименты в глубину взаимосвязи театрального искусства с мифом, обращаясь к опыту древних Мистерий в поиске «потерянного театра» [276]. Даже в самом названии театра *Один* – имя, принадлежащее Богу мудрости из скандинавской мифологии, несущему свет сквозь мрак, которое символизирует особую связь с Великими духовными традициями. Например, основой для актерской игры в спектакле *Каспариана* (1967), созданного как мистерия, стал миф, встречающийся у многих народов – история создания Каспара по образу и подобию общества; в спектакле *Ферай* (1969) – мифы Древней Греции и Скандинавии; в спектакле *История Эдипа* (1984) – миф об Эдипе; в спектакле *Брак с Богом* (1984) – тексты Св. Терезы из Авила, Св. Иоанна Крестителя, а также Х. Борхеса, Х. Хеменеса, В. Гаета, М. Эрнандеса, дневник Нежинского; в спектакле *Евангелие из Оксиринкуса* (1985) - апокрифическое Евангелие, мифы об Антигоне, Полинике, Жанне Д`Арк. Через миф, отражающий сакральное значение событий и связывающий из глубин цивилизации духовное и космическое, Андрей Шербан как и Брук, стремится раскрыть в своих спектаклях тот или иной аспект настоящей реальности. Со свойственным румынскому народу мифологическим мышлением, он рассматривает миф, как метафизический шифр загадки человеческого бытия, как зашифрованные моменты прозрения, интуиции, родовой памяти предков. В связи с этим, особый интерес для него представляет мировая классика драматургии - произведения Сенеки, Аристофана, Софокла, Эсхила, Шекспира, основу которых составляет миф, легенда, библейские сюжеты. Она стала источником для игры актеров в его спектаклях, таких как *Юлий Цезарь* (1968), *Мера за меру* (1970), *Медея* (1972), греческая трилогия *Медея, Троянки, Электра* (1974), *Агамемнон* (1977), *Двенадцатая ночь* (1989), *Ипполит* (1991), *Венецианский купец* (1998), *Гамлет* (1999) и другие.

Таким образом, особые способы выражения актерами метафизических законов бытия, присущих различным народам и эпохам на протяжении всей истории человечества, обусловлены архетипической сущностью мифа, находящейся вне времени и пространства. Архетип, относясь к тонкому миру, где существуют только абстрактные понятия и качества, вместе с тем, управляет основными процессами плотного мира. Язык тонкого мира это язык архетипов, которые пробуждают соответствующее душевное переживание.

Однако считая, что современное европейское общество разучилось отождествлять личную реальность с универсальными законами бытия, как это было в древности, из-за доминанты рационального мышления, практики театра вступают в конфронтацию с мифом. Например, в спектакле Ежи Гротовского *Акрополь* (1962), незримо, но вполне реально присутствует только надежда, доставшаяся людям после открытия ящика

Пандоры, - единственный миф, которого не коснулась рука режиссера. Актеры с помощью своего искусства создают мир, где нет благоговения от встречи с Абсолютом, напротив, возникает животный ужас от реального ощущения преисподней. Архетипические персонажи появляются из противоположной реальности, уничтожающей жизнь – фашистского лагеря смерти. Называя себя именами из мифов, узники, тем не менее, проживают иные варианты древних историй, противоположные по знаку, как антиподы. В сцене свадебной церемонии процессия, идущая за Иаковом, бережно несла концы ткани, как длинную фату. Обобщенно ритуальные действия актеров, выражающие ее ритмическую структуру, вместе с тем были естественны и просты. Пение ими свадебной песни во время процессии, усиливало ощущение абсурдности происходящего - невесту Иакова заменяет кривая труба. Наброшенный на нее кусок прозрачной ткани, словно зловещая шутка, символизировал чистоту ржавой железки, подобно белым одеждам невесты. С чем можно сравнить чистоту ржавой бездушной трубы – с духовной или телесной грязью человека? Очевидно, что для актеров архетип стал действенным элементом, пробуждающим душевные переживания.

Миф как универсальная образная форма постижения мира, является для Питера Брука ключом к пониманию современных проблем и взаимоотношений. Через архетипические ситуации и поведение архетипических персонажей, актеры раскрывают проблемы современной жизни. Примером может служить их выразительность в спектакле *Махабхарата* (1985) - грандиозной театральной мистерии. (П.3.11.) Ее символизм наглядно демонстрировал, что истинный миф принадлежит не только прошлому, его присутствие можно наблюдать «в простейшем бытовом действии, жесте, игре со знакомыми предметами: палкой, картонной коробкой, метлой, колодой карт» [254, с.130]. Так, в одной из сцен, царь Ютхишхера, поддавшись своей слабости – азарту, садится играть в кости. Поставив на кон золото и драгоценности, игроки кинули кости первый раз, второй, третий. Но царь проигрывал. Желая отыграться, он ставит на кон сначала своих рабов, затем стада коров, потом леса, земли и, наконец – свое царство. И опять он все проиграл. Игра идет все напряженнее, все быстрее, ставки растут. В запале азарта Ютхишхера перестал замечать время и ценность того, что он проигрывает. Его глаза горят огнем одного единственного желания – выиграть. Но чем сильнее разгорается в нем эта страсть, тем больше он проигрывает. И вот он уже проиграл всех своих братьев. Наконец он поставил на кон самого себя и свою любимую жену. Каждый жест, взгляд, каждое движение актеров – это архетипы действий игрока: движимого холодным расчетом или одержимого безумием азарта. Подобным образом может играть любой человек на земле, независимо от того в какое время он живет, какой он расы, национальности или культуры.

Игра – это добровольный выбор каждого человека и он сам несет ответственность за свой выбор. Так, раскрывая архетипическую ситуацию, актеры давали понять, что она находится не где-то в космосе, а здесь и сейчас, и затрагивает каждого человека.

Не подвергая сомнению архетипическую сущность мифа, Еудженио Барба как и Е. Гротовский, вступает в конфронтацию с его идеями, показывая их трансформации в умах людей XX века. Например, актерская выразительность в спектакле *Каспариана* (1967), обусловленная мистериальной формой театрального действа и мифом - историей 150-летней давности, раскрывает судьбу молодого человека, найденного в лесу, который провел там всю свою жизнь. В сцене, где Каспар начинает постигать разные знания и науки, присутствует хор, в торжественном и строгом звучании которого переплетаются санскрит, греческий язык и иврит. Расположенный на постаменте и возвышаясь над учеником, он словно образ совокупности всех человеческий знаний и опыта, до которых ученику надо дорасти, дотянуться. И в то же время, это само многоголосое общество, проецирующее на молодого человека свои надежды и назидательно обрушившее на его ум свое понимание жизни и нравственных законов. Каспар вслед за хором повторяет отдельные слова, и девственно чистый разум ученика воспринимает их буквально. Но вместе с благими достижениями цивилизации, он также буквально воспринимает и пороки: ложь, лицемерие, ненависть, вседозволенность. Актеры через архетип обращаются к подсознанию человека, который, сам того не ведая, через его универсальность обретает связь с другими людьми. Так спектакль-мистерия, проявляя свой трансцендентальный характер, говорит нам, что мы все одной крови.

Обращаясь к мифу, как к модели архетипов, которые мы все «носим в глубине себя» и которые необходимо «вынуть на свет перед лицом потерянного человечества», Андрей Шербан, как и Брук, использует его, чтобы современный человек мог понять что-то в себе [237, с.146]. Примером может служить пластическая выразительность актеров в спектакле *Гамлет* (1999, *The Public Theater*, New York), напоминающая сочетание пантомимы и экстатических действий, которая словно материализовала невидимое понятие «совесть», раскрывая его в христианском аспекте: спящая совесть – означает греховность. Их символизм движений – это духовное бездействие каждого из окружения Клавдия. Спит свита Клавдия: они счастливы, как будто находятся под гипнозом. Ведь так удобно быть спящим. Это сомнамбулы, которые ходят, говорят, встречаются с друг другом, не просыпаясь ни на минуту. Их ничто не тревожит. В отличие от них каждый жест Гамлета настолько наполнен жизнью и болью, что кажется искрящимся, оставляющим за собой огненный след в пространстве. Каждый взмах руки или поворот головы, каждое слово или стон – это поток чистой энергии, энергии действия, идущей

изнутри, качество которой можно соотнести с активностью мужской энергии *ян*. Сталкивая на уровне архетипа миф и современность, актеры стремятся раскрыть метафизическое единство прошлого и будущего, которые содержатся в каждом настоящем моменте, сделать видимым мир человеческой души. Вместе с тем, они оставляют открытым вопрос - живет ли до сих пор Гамлет-Прометей в нас?

Желая освободить актерскую выразительность от разных наслоений штампов и стереотипов общества, рожденных социальной обусловленностью, деятели театра обращаются к неотъемлемой части мистерии – ритуалу. В соответствии с исследованием *Язык и религия* искусствоведа Н. Мечковской, ритуальное действие, было первым семиотическим процессом, на основе которого формировались мифологические представления и язык, поскольку язык символических действий, как в истории отдельного человека, так и в истории человечества предшествует словесному языку и служит базой для усвоения последнего [105]. Он, по мнению В. Топорова, представляет собой синтез «всех доступных форм и способов выразительности, образующих своего рода парад всех знаковых систем (естественный язык, язык жестов, мимика, пантомима, хореография, пение, музыка, цвет, запах и т.п.), никогда и нигде более не образующих такого всеобъемлющего единства» [130, с.18]. Практики театра стремились вернуть выразительности актера исторические узы с ритуальной сферой человеческого бытия, чтобы поднять ее воздействие до уровня священодейства жрецов и шаманов. Ритуал стал для них инструментом для «работы над телом, сердцем и мыслью действующих людей» [39, с.258]. Сохраняя его главную функцию – посвящение, они опираются на его метафизическую сущность, с помощью которой создается торжественная атмосфера и происходит взаимопроникновение двух миров: материального и духовного, что возвращает ему его сакральное значение. Например, в театральной мистерии Ежи Гротовского *Акрополь* (1962) ритуал стал для актеров инструментом для исследования внутренних миров человека, своего рода работой над собой, в которой все элементы являются элементами тончайшего артистического ремесла [41]. Узники лагеря проходили предсмертные испытания символической жизни, подобно тому, как в Мистериях Осириса и Изиды инициировали через ритуалы символической смерти и воскрешения, с целью обрести доступ к тайному знанию – как умирать, не теряя надежды. В финальной сцене спектакля толпа узников идет за Вожаком, несущим высоко над головой Спасителя. Для них уже не имеет значения, что этот символ веры, а может быть и надежды, - просто разодранная большая тряпичная кукла без головы. Образно-символические действия актеров, создавали полную иллюзию истощенных человеческих тел, напоминающих скелеты. А между тем, все они здоровые, спортивные люди. Их шаркающие шаги,

становящиеся все внятнее и быстрее, превратились в четкий ритм самозабвенного экстатического хоровода. Двигаясь за вожаком и повинуясь ему, как повиновались иерофанту посвящаемые в древних Мистериях, узники начинают петь Спасителю приветственную песнь. Тихий монотонный напев, переходящий в неистовое пение, движения – точно передавали общую охваченность экстазом, с которым узники шли к своей последней черте. Ритм объединил все действия актеров – пение, жесты, движения, доходя то до своего максимума, то словно замирая во времени, то вновь увеличивая напряжение. Так, следуя за Спасителем, или Вожаком, процессия исчезает, спускаясь вниз, - то ли в печь крематория, то ли в преисподнюю.

Питер Брук, как и Гротовский, обращаясь к ритуалу, как действию, обладающему глубоким символическим значением, сохраняет его главную суть – посвящение. Например, в одной из многочисленных ритуальных сцен спектакля *Махабхарата* (1985), глубоких и зрелищных, актеры раскрывали таинство рождения пяти братьев пандавов, сынов богов, связывая свои действия с символизмом огня. Каждый их жест или движение, необыкновенно сильные и широкие, излучали свет и огромную силу жизни. Даже в тот момент, когда их тела были неподвижны, казалось, что они изнутри наполнены светом и активной жизненной силой. Они – материализованная энергия Света, Духа, божья искра, которая обрела плоть. Их тела создавали впечатление высоты, мощи, словно на свет родились огромные титаны, хотя на самом деле, актеры были обычного телосложения и роста. Таинственный шепот заклинаний и вспыхивающий огонь факела – энергия мысли и энергия жизни, сопровождали рождение каждого ребенка. Не подражая и не воспроизводя житейские подробности, актеры силой воображения пробуждали в зрителе мистическое ощущение таинства появления на свет детей богов.

Для Еудженио Барбы ритуал важен не в его религиозном или мистическом значении, а как способ избежать общепринятых стандартов социального поведения, которые, в свою очередь, являются моделью для театра и неизбежно рождают штампы. Вместе с тем, его интересует его психофизическая природа, как своего рода биологически обусловленная реакция, которая наступает под воздействием специальных чрезвычайных условий [245, с.45]. Такие чрезвычайные условия возникают в моменты страха или безграничной радости, насилия или энтузиазма, когда человек реагирует на событие в другой манере, отличной от повседневной жизни. Например, голосовая выразительность актеров в спектакле *Евангелие из Оксиринкуса* (1985), была продиктована ритуальностью театрального действа. Раскрывая перед зрителем тайну пришествия мессии, они говорили на древнегреческом и коптском языке, который в своей изначальной сути был языком ритуалов. Их интонации и звуковые вибрации, передающие силу и дух древних языков,

подчеркивали сакральность происходящего. Звук, словно рождаясь где-то в пространстве Вселенной, опускаясь, пронизывал все человеческое существо актеров и, достигнув небывалой силы, вновь исчезал в беспредельной Реальности, создавая ощущение пространственно-временных изменений.

Ритуалы, стоящие у истоков театрального искусства разных стран и народов, Андрей Шербан использует как способ отражения единого универсального начала. Вместе с тем, следует отметить, что в отличие от Барбы, он стремится сохранить в ритуальных сценах не только четкую ритуальную структуру, их символизм, но и метафизическое таинство. И здесь очевидна параллель с П. Бруком, чьи взгляды, безусловно, оказали влияние на Шербана, который с конца 1970 года на протяжении почти двух лет сотрудничал с маэстро в его *Международном Центре Театральных исследований*, работал над постановкой спектакля *Оргаст*, в составе группы МЦТИ участвовал в театральном фестивале в Ширазе. Например, телесная выразительность актеров в спектакле *Вишневый сад* (1977, *Lincoln Center*, New York), в сцене продажи сада, базировалась на танцевальных движениях и пластике. Символизм их движений, смена музыкальных ритмов, закручивающихся по спирали, по признанию самого режиссера, создавали впечатление танца-кошмара с оттенком некоторой комичности. Его легкость, переходящая в неистовство, которое нарастает все больше и больше, с точностью отражали стремление хозяев и гостей забыться, не думать о судьбе сада и своей судьбе. С каждым кругом движения танцующих перерастали во всеобщий танец отчаяния, яростный, неистовый, безудержный. В момент наивысшего накала Аня холодно бросает всего лишь одну реплику из одного слова – «Продано!» В этой реплике нет ни сожаления, ни радости, она холодна, пуста и одновременно до ужаса емкая по своему содержанию. В наступившей тишине создается ощущение, что все попали словно в другое измерение, где время остановилось. А вокруг заворачивается новый вихрь танца - новый уровень витка ритуальной спирали. Теперь он закручивает два энергетических потока: радость Лопахина, купившего поместье с садом и горечь утраты теперь уже бывших хозяев. Очевидно, что Шербану удалось создать магическую силу воздействия многократных, закручивающихся, словно вихри, повторов.

Таким образом, трансцендентальные средства выразительности актера, раздвигая временные и географические границы актерского искусства, объединили в себе его национальные и универсальные составляющие и отразили его общечеловеческое качество – духовную сущность. Опыт Мистерий стал своеобразным ключом, позволяющий им найти связь между внутренним миром человека и Космосом и возможность высвобождать энергии непосредственного воздействия. Выразительность актеров выходит на уровень

универсального в человеке через архетипическую сущность мифа, становясь языком архетипов, связующим его внутренний мир и Космос. Ритуальность их действий, их медитативно-осознанное существование, с одной стороны, помогло пробудить в них бессознательное начало, с другой – не дало ему доминировать.

1.3. Современный молдавский театр в контексте европейских тенденций

Выразительность актера в современном молдавском театре невозможно рассматривать вне ее связи с основными тенденциями развития европейского театрального искусства. В этом контексте, она отражает направление развития молдавского театра, которое происходит под влиянием двух одновременно существующих, противоположно устремленных течений. Одно, направленное вовне, является внешним отражением процесса интеграции Молдовы в европейское пространство, затронувшим не только экономику, политику, образование, но и театр. В соответствии с этим, значительно расширился спектр его контактов с театрами Европы и других стран, поскольку географические границы театрального искусства перестали восприниматься изолированными друг от друга. На это также повлиял уровень развития современного общества в целом, революционный прорыв в области компьютерных технологий, интернета, средств связи и транспорта, свободы передвижений.

Географическое пространство гастролей молдавского театра, начиная с 90-х годов прошлого века, распространилось от Украины, Беларуси, России, до Румынии, Болгарии, Италии, Греции, Испании, Польши, Германии, Венгрии, Франции, вплоть до Ирака, Японии, США. Кроме того, он стал активным участником многочисленных международных театральных фестивалей в различных странах, среди которых самые престижные, такие как Авиньонский и Эдинбургский фестивали. Например, Театр *М. Эминеску* участвовал в международных театральных фестивалях в Румынии (1993, 1994, 1995, 2000, 2004, 2005), Каире (1996, 2001, 2005), России (1998), Словакии (1998), Украине (1998). Театр *Э. Ионеско* стал участником и многократным призером международных фестивалей в Румынии (1990), Египте (1992), Франции (1994, 2002), Испании (1996), Италии (1997), Венгрии (1999), Англии (2000), Польше (2002), Японии (2003), Турции (2006). Театр *Лучафэрул* неоднократно был отмечен наградами международных театральных фестивалей в Румынии, Беларуси (2002, 2003, 2005), Албании (2007). Театр *Сатирикус* принимал участие в международных театральных фестивалях в Румынии (1993, 1994, 1995, 1999, 2000, 2001), Швеции (1996), Франции (1996, 1997), Ираке (1998), Украине (2000), Болгарии (2000, 2001, 2002). Следует

отметить, что театр *Сатирикус* первый в Молдове осуществил гастроли за океаном в США (1995).

С 90-х годов в театрах Молдовы появилось немало спектаклей, поставленных режиссерами разных стран. Например, в Театре *М. Эминеску* были поставлены спектакли: *Крестные* (М. Тремблай) и *Кому нужен театр?* (Т. Вертенбакер) канадским режиссером П. Бокор; *Закат солнца* (Б. Делавранча) – румынским режиссером Н. Тойя; *Школа жен* (Мольер) – российским режиссером А. Кирющенко; *Процесс* (по Ф. Кафка) и *Мастер и Маргарита* (по М. Булгакову) – итальянским режиссером А. Батистини. В Театре *Э. Ионеско* постановки спектаклей осуществлялись: американским режиссером К. Кембл – *Самое приятное после – полдень года* (Д. Гуаре) и *Шаль* (Д. Мамет); американским режиссером М. Ясур – *Будущее в яйцах* (Э. Ионеско); российским режиссером В. Ваха – *Крик* (Т. Уильямс); французским режиссером Ч. Ли – *История коммунизма, рассказанная душевнобольным* (М. Вишнек); румынскими режиссерами И. Сапдару – *Гамлет* (У. Шекспир) и А. Берчану – *Образ огня* (М. Майенбург); грузинским режиссером Н. Лордкипанидзе – *Мизантроп* (Э. Лабиш). Спектакль *Люди и мыши* (Д. Стейнбек) в Театре *Сатирикус* поставил американский режиссер Н. Флэкман. Очевидно, такие тесные и расширяющиеся с каждым годом контакты современного молдавского театра, оказывают большое влияние на его развитие. Осознавая себя неотъемлемой частью мирового театрального искусства и вбирая в себя его опыт, он ищет иное качество актерской выразительности, которая была бы понятна зрителю любой страны, независимо от языковой, культурной или религиозной принадлежности.

Однако, наиболее важным, по мнению автора, представляется второй вектор развития выразительности актера, направленный внутрь к духовной сущности театрального искусства. Он связан с глубинными процессами, затронувшими драматическое искусство Молдовы, которое устремилось к своей внутренней опоре, к своим корням, изначальным истокам, из глубины которых произрастает национальная театральная традиция, где нераздельно существуют миф и ритуал. Раскрывая откровения о мироздании и, формируя картину мира людей - представления об Универсуме, его сущности, законах и месте человека в нем, они поддерживают их связь с миром архетипов. Известно, что каждая национальная культура, придавая уникальное своеобразие универсальным образам коллективного бессознательного, создает свою мифологическую картину мира. В этом смысле, миф, легенда, сказка как, например, *Миорица, Мастер Маноле, Молодость без старости и жизнь без смерти, Илинкуца, Трайян и Докия, Пэкалэ и Тындалэ* и так далее, раскрывают мир родовых архетипов. Согласно теории культуролога и философа культуры М. Элиаде, миф, рассказывая о

природе вещей, является образцовым примером и устанавливает все поведенческие, социальные и культурные нормы, обнажая в сознании человека внеисторические общечеловеческие ценности [156]. Ритуал, являясь изначальной основой всех архаических форм театра, воспроизводящей миф, стал неотъемлемой частью народных театральных представлений, таких как *Маланка, Колинде, Мэрцишор, Нунта, Плугушор* и других. Символическим языком действий, например: надевание масок козы, медведя, деда, бабы, или шествие с Маланкою, бугаем, или движение по кругу в танце, или пение, - раскрывает сакральные моменты из жизни людей, характеризуя их мироощущение и миропонимание. Миф и ритуал, заменивший со временем язык магии на художественный, раскрывают душевное пространство народа.

В соответствии с идеями культуролога и философа Л. Благи, это аутентичное и концентрированное пространство бессознательного, которое «играет роль детерминирующего фактора в структуре стилистики одной культуры или одной духовности, и может быть индивидуальным и коллективным» [172, с.163]. Блага называет его пространством-матрицей, или миоритическим пространством, представляющим собой духовный субстант анонимного творца народной культуры румын. Например, типичным воплощением этого пространства-матрицы является *Дойна*. С миоритическим пространством неопределенным, талантливым, с конкретными акцентами, которые делают из него рамки определенной судьбы, существует органичная и нераздельная солидарность бессознательной души. С этим пространством-матрицей чувствуется солидарность румынской прадуши, память о которой хранится в самых потаенных уголках бессознательного. Румын бессознательно живет в миоритическом душевном пространстве, определяющем национальное ощущение судьбы, печали бытия, чувство единства человека с природой, представления о гармонии и красоте мира.

В этом контексте актуальным представляется исследование искусствоведа А.-М. Плэмэдялэ *Миф и фильм,* в котором, прослеживая тесную связь между кинематографом и мифом, она выражает убежденность в том, что современная эпоха проявляет художественные устремления на стыке современности с архаикой. Исследуя роль мифологии в молдавском искусстве кинематографии, Плэмэдялэ характеризует его как метаязык национальной культуры. Обращаясь к истокам мифотворчества в национальном художественном сознании и рассматривая молдавское кино в связи с архетипами национальной духовности, она приходит к выводу, что *Миорица* обуславливает особый тип катарсиса – миоритический катарсис. Персонажи национальной драматургии содержат в себе архетипические черты, раскрывая «пантеон румынской мифологии» посредством «героя ностальгического, который транслирует

послание инициации через духовность, идеал, абсолют» [220 с.133]. Эту мысль Плэмэдялэ развивает, говоря об искусстве актера театра и кино Михае Волонтире, делая заключение, что диада Волонтир-Бодулай, в которой актер созвучно с этнической душой раскрывал человеческое в человеке, стала «продолжением души родовой» [215 с.72].

В полной мере мифоцентризм можно отнести к театральному искусству Молдовы. Театровед Л. Чемортан в исследовании *Становление молдавского советского театра: страницы истории,* размышляя об игре актеров театра *Лучафэрул* начала 70-х годов, приходит к выводу, что в ней удачно слились эстетические принципы вахтанговской театральной школы со свойственными молдавским актерам южным темпераментом, лиричностью и близостью к мифологическому мироощущению [141, с.54]. Эту же идею он прослеживает в монографии *Валерий Купча, актер и режиссер*, отмечая, что режиссерские работы Купчи были инспированы самим духом молдавского села [189, с.34]. Искусствовед Э. Королева в работе *Театр и время*, рассматривая творческий путь и постановки режиссера Виктора Герлака, делает заключение, что его творчество в значительной мере подпитывалось мифологическим восприятием мира. Главные герои в его национальных спектаклях были выходцами из народа, органично вписывавшимися в массовые сцены с народными песнями и танцами [74, с.254]. Театровед А. Рошка в статье *Постмодернистское мифотворчество во франко-румынской театральной полифонии,* 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 [226]. Согласно мнению Рошки, театр, существуя в мифо-ритуальном пространстве, возвращает свой метафизический потенциал, прямую связь с миром и выходит на универсальный план, где не теряет своей самобытности и идентичности, а более того, где национальный элемент развивается больше [227].

Персонажи-архетипы мифов, народных театральных представлений, такие как Фэт Фрумос, Пэкалэ и Тындалэ, Змей, Дойна, Баба Новак и его сын Груя или Коза, Коник, Медведь, Олень, Папаруда, Невеста, стригои и другие, несущие информационное поле миоритического пространства, связывают невидимой нитью на уровне бессознательной души молдавских артистов и зрителей. Без этой связи, без архетипических персонажей невозможно современное драматическое искусство. Эту точку зрения высказывает театровед Л. Унгуряну в театральных хрониках *Все сюда я возвращаюсь,* акцентируя внимание на том, что невозможен театр без национальных символов, таких как Каса маре, Церковь, Колокольня и других, которые осуществляют прямой или косвенный контакт с душами людей, с частью Универсума в них. В этом контексте, пьеса *Каса маре* И. Друцэ

есть выражение национального духа народа [243, с.87]. Раскрывая его внутреннюю суть, обычаи и традиции, она связывает людей на основе духовного общения. Именно персонаж-архетип, по точному замечанию Л. Унгуряну, делает драматургию И. Друцэ полной магнетизма. Очевидно, что обладая архетипичностью, неся нравственный и эстетический идеал, раскрывающий внутреннюю суть народа, он находит отклик как в душе актера, так и зрителя. По мнению театрального критика М. Препелицэ, для актера Константина Константинова, например, роль наивного старика Вадрэ в спектакле *Ясский карнавал* (1969, В. Александри), поставленном Валерием Купчей, стала счастливой возможностью найти себя в глубоко национальном контексте [222, с.91]. Актер, театральный педагог Г. Руссу в монографии *Валерий Купча*, создавая творческий портрет актера, свидетельствует, что работая над ролью Илие в спектакле *Таке, Янке и Кадыр* (1960, В. Попа), Купча часами наблюдал за людьми на базаре, чтобы найти точный жест, взгляд, речь. И образ этого персонажа он чувствовал изнутри [229, с.36]. Очевидно, что этническая душа актера, ощущая тонкие невидимые флюиды архетипического, связывающие персонаж и обычных людей, нашла гармоничное выражение его внутреннего и внешнего мира. Это справедливо и по отношению к остальным его ролям таким как, Фердинанд в спектакле *Бурный Дунай* (1958, Е. Букова), Петр в спектакле *Каса маре* (1962, И. Друцэ), Дмитрий Кантемир в спектакле *Знак Единорога* (1973, И. Георгицэ), Тудор Мокану в спектакле *Дойна* (1982, И. Друцэ), Милеску Спэтару в спектакле *Пролог* (1988, В. Матея) и другие. Созвучно этому, режиссер, актер В. Апостол подчеркивает, что в таких персонажах находит место врожденная жизнерадостность и самоирония актеров. Например, Янке (Аркадий Плацында) в спектакле *Таке, Янке и Кадыр*, смеющийся в самые драматические моменты, и его горьковатый смех помогает приблизиться к внутреннему миру человека, с веселым мужеством встречающего удары судьбы [6]. Актер К. Константинов в роли Таке, размышляет театральный критик Г. Чинчлей, привнес в постановку дух народной комедии веселой и солнечной [195, с.6].

Трансцендентальность выразительности актеров в молдавском театре неразрывно связана с дионисийством, присутствующим, в той или иной степени, в профессиональном театральном искусстве второй половины XX века. Об этом свидетельствуют многочисленные театральные постановки ведущих режиссеров, раскрывающих на основе национальной драматургии духовность народа. Подтверждение этому можно найти в монографии театроведа Э. Королевой *Режиссер. Актер. Спектакль*, в которой косвенно затрагивается выразительность актеров сквозь призму индивидуального сценического языка молдавских режиссеров с 1930 года по 2010. Например, в спектаклях режиссера Ильи Тодорова – *Ненастная ночь* (1969, И.-Л. Караджале); Валерия Купчи *Кирица в Яссах*

(1971, В. Александри); Вениамина Апостола – *Отец* (1979, Д. Матковского); Иона Шкури – *Дойна* (1983, И. Друцэ); Вячеслава Мадана – арт-фолк-рок-опера *Миорица* (1992, по одноименной балладе); Александра Греку – *Чуляндра* (1996, Л. Ребряну); Титуса Жукова – *Олтя, мама Штефана Великого* (2005, А. Стрымбяну) и другие. В этой связи, следует заметить, что на протяжении многих лет архетипический мир персонажей национальной драматургии на молдавской сцене пытались соединить с эстетической концепцией реализма, провозгласившей красоту и жизненную силу материального мира и земного человека и отодвинувшей на второй план его связь с Абсолютом. Тем не менее, осуществлялись попытки раскрыть архетипические образы национальных персонажей посредством голосовой и телесной выразительности актеров, инспирированной мифологизмом, народными песнями, танцами. Например, актерская выразительность Виктора Чутака в роли крестьянина Лисандру в спектаклях *Отец* (1979, Д. Матковского), режиссера Вениамина Апостола, создавшего настоящие фрески жизни молдавского села. Ее балладный дух позволил сделать акцент на духовной жизни персонажа, раскрыть его как символ моральных ценностей человека. Актерские работы в постановках В.Купчи актрисы Домники Дариенко, раскрывшей народный характер мудрой Руцы в спектакле *Птицы нашей молодости* (1973, И. Друцэ) и жестокой, всегда недовольной свекрови в спектакле *Свекровь с тремя невестками* (1983, по И. Крянгэ); актера Константина Константинова - эксравагантной Кирицы в спектакле *Кирица в Яссах* (1971, В. Александри); актера Евгения Уреке - неординарного Хорациу в спектакле *Источник Бландузии* (1967, В. Александри); актера Виталие Руссу – веселого, неунывающего Пепели в спектакле *Сынзяна и Пепеля* (1982, В. Александри) и другие.

Миф и ритуал, как «ген народной души», проявлялись на театральной сцене в символических сценах из фольклорных интонаций. Театровед Д. Прилепов в своем исследовании *Молдавский театр. Очерк истории*, прослеживая связь профессионального театра Молдовы с национальными традициями, отмечает, что, например, выразительность актеров в спектакле *Сынзяна и Пепеля* (1956, режиссер В. Герлак), основанном на молдавском фольклоре, ее гротесковость, символичность действий, были обусловлены с одной стороны, мифологизмом персонажей, таких как Злой змей, люди-звери, Сынзяна (Екатерина Казимирова), ставшая Царицей зимы в финале. С другой - ритуальностью сцен, как танец феи и русалок в первом действии или поцелуй Пепели (В. Кокоц) в финале, растопивший зиму и сердце любимой, символизируя победу Света над Тьмой, таинство смены времен года. В спектакле *Источник Бландузии* (1967, В. Александри, режиссер В. Купча) пластическая выразительность актеров в сцене ожившей вазы, представляющей собой сплетение тел в черных и белых костюмах, переходила в танец,

напоминющий ритуальные пляски жриц. Театровед И. Уварова в монографии *Был такой театр «Лучафэрул»,* вспоминая о спектакле *Земля* (1970, по пьесе И. Подоляну), где в финале ритуальная сцена оплакивания мертвых у воображаемого гроба сопровождалось стихами из *Миорицы,* отмечает, что это было проникновение к самим корням народа. Наружу было вытащено все архетипичное, память предков, вечность, застывшая во времени. Очевидно, что ритуальный характер действий и песнопений актеров, врожденное ощущение архаического, позволило «материализовать» перед зрителем архетипическое пространство-матрицу. Аналогичным образом В. Апостол характеризует спектакль *Птицы нашей молости* (1972, И. Друцэ), в постановке И. Шкуря, в котором актерская выразительность определялась национальным колоритом ритуалов, органично вплетенных в ткань спектакля, например, в сцене прощания невесты с родным домом [6, с.120]. К сажалению, в перечисленных исследованиях средства актерской выразительности не рассматриваются детельно, авторы ограничиваются общим определением их характера.

Поиск трансцендентальной выразительности актера получил наибольшую активность с 90-х годов прошлого века, поскольку особую силу обрел сам процесс возвращения театрального искусства к национальным корням, где миф и ритуал, существуя нераздельно, способствуют самоидентификации. Театру «настало время вжиться в родную культурную почву, на которой он родился и возрос», чтобы познать самоё себя, а потом «обогатившись этим знанием, вновь перейти к открытию целого мира» [132, с.89]. Например, телесная выразительность актеров в спектаклях театра *Э. Ионеско Лысая певица* (1991, Э. Ионеско), *Шесть с половиной* (1993), *Король умирает* (1993, Э. Ионеско), *Ревизор* (1997, Н. Гоголь), *Кирица в провинции* (2007, В. Александри), окрашенная стилистикой движений национального танца и ритуала, демонстрировала генетически заложенное в актерах, чувство национальных персонажей–архетипов драматургии абсурда Э. Ионеско, М. Вишнека и мировой классики. Созвучно этому, актерская выразительность в спектаклях *Театра Сатирикус,* несущая дионисийское начало, как вечный живительный «ген» европейского театра, как особое душевное состояние, растворяющее в родовом единстве актеров и зрителей. Например, в спектакле *Чуляндра* (1996, Л. Ребряну) выразительность актеров гармонично сочетала фантосмагорическую пантомиму в сценах сновидений и ритуальность народных танцев, материализов невидимый микрокосмос этнический души; в спектаклях *Метаморфозы* (2000, Овидия) и *Карнавал* (2003, И.Л. Караджали) - транслировала магическую энергию ритуальности национальной танцевальной пластики и ритма. Собственно говоря, использование в актерском искусстве национальных традиций, ритуальных театральных

форм происходило и раннее. Ярким примером этому может служить спектакль *Гайдуки,* поставленный в конце 30-х годов В. Герлаком, основанный на молдавской легенде, в котором выразительность актеров, раскрывая архетипические персонажи мифологии, отражала врожденное чувство музыкальности в пластике актеров и поведенческий символизм архаического ритуала.

Безусловно, насыщенность спектаклей ритуальными сценами требует иного качества актерской выразительности. Например, в спектакле *Ревизор* (Театра *Э. Ионеско*, 1997, режиссер П. Вуткарэу), в разгульной сцене в сауне, она символически отразила «нравственные устои» и «мораль» 90-х годов. Движения, жесты и звуки актеров, лишенные натурализма и бытовых подробностей, раскрыли мир посетителей сауны, где царит пьяное буйство, цинизм, разврат и ненормативная лексика. Строгий ритуальный рисунок этой сцены, с постепенно закручивающимся ритмом и повторами, доводят собравшихся до полного безумия. Однако ритуал, как форма посвящения человека в более высокие степени осознания, здесь используется в другом значении. Это ритуал наоборот – акт, низвергающий в бездну. Подобно демоническим вакханалиям, его спираль опускается вниз. Словно ключ от дантовских кругов ада, он погружает персонажей в «преисподнюю». Творя нравственный, моральный и физический беспредел, они ниспускаются до уровня животных. Пьяная толпа обнаженных мужских и женских тел одинаково вызывающих, девица, бесстыдно лежащая на столе, - все они, словно вихрь, кружат вокруг Городничего. Это пик максимального накала, острие спирали, момент, когда должно открыться «тайное знание», момент прозрения. И оно наступает – «К нам едет ревизор». Так с помощью ритуала через шок и потрясение, перед сидящими в зрительном зале открывается «тайна» нижайшей степени духовного падения, духовной деградации, духовной смерти. Зритель словно погружается в бездну, чтобы в конце спектакля открыть «дверь» наверх.

В спектакле *Сон в летнюю ночь* (Театра *Э. Ионеско*, 1999, режиссер П. Вуткарэу), выразительность актеров продиктована множеством ритуальных сцен. Например, появление свиты Оберона, царя эльфов и фей. Движения таинственного представителя невидимого мира, неся энергию и задавая ритмическую структуру, постепенно превращаются в водоворот упорядоченных действий. Его подхватывают феи и эльфы, доводя ритм до наивысшей точки накала. Это момент появления Оберона и Титании. Движения актеров, жест или взмах руки подчинены жесткой ритмической конструкции ритуала и определяются ей. Их энергия, плавно заполняя пространство сцены и зрительного зала, объединяет всех, словно единым пульсом. Так актеры передают метафизический смысл ритуала – посвящение человека в тайны невидимой Реальности.

В спектакле *Гамлет* (Театр *М. Эминеску*, 1998, режиссер С. Василаки), пронизанная духом метафизики, выразительность актеров завораживала отточенностью движений и пластичностью. Рождаясь на грани медитации и осознанного сценического бытия, она порой напоминала действия шаманов. Так сцена, в которой приезжие актеры разыгрывают спектакль по просьбе Гамлета, ритуальна по своей природе. Актер в белой одежде, подобно адепту тайных Мистерий, подходит к Гертруде. Точнейшим образом он воспроизводит жесты и движения старого короля. В момент его прикосновения к ней, происходит магическое таинство – он превращается в отца Гамлета. Трансформация, происходящая на глазах у всех присутствующих, леденит души. Ведь тот, кто раскрывает тайну убийства, вернулся из мира Теней. Разыгрывая действо в точности похожее на убийство отца Гамлета, актеры словно совершают мистический акт, соединяя два мира – мир живых и мир Теней. Их действия лишены бытовизма и создают подобие магического танца. Так с помощью ритуала, актеры посвящает зрителей в тайну смерти короля.

В другом спектакле – *Гетто* (Театр *М. Эминеску*, 2003, режиссер И. Шац), актерская выразительность в сцене гибели жителей гетто, гармонично сочетала глубокий психологизм и пластический символизм, точно передавая внутренний мир человека, стоящего у последней черты. Пение еврейской свадебной песни на краю жизни, стало своеобразным символом брачного союза со смертью, неразделимых уз с темной вечностью небытия, напоминая древние ритуальные инициации. Угасающий ритм движений актеров, монотонных шагов, подчеркивает трагизм момента, когда насилие обрывает человеческую жизнь. Кровавые фонтаны – взлетающие ввысь куски красной ткани, - знаменуют момент, когда жизненный путь человека обрывается. Плавно струясь по невидимым воздушным волнам и падая вниз, они текут как багровые реки, пропитывающие землю кровью невинных жертв.

В этом контексте интересен творческий опыт Театра *Сатирикус*. (П.2.1). Например, выразительность актеров в спектакле *Мастер и Маргарита* (2000) в постановке А. Греку. (П. 1.5). В сцене бала она напоминала действия шаманов. «Современной мистерией» характеризует спектакль Л. Унгуряну, где неожиданное появление и исчезновение персонажей усиливали ощущение мистицизма происходящего [177, с.33]. Маргарита (Т. Саенку-Лазэр), проходила ритуал инициации. Ее немногочисленные, но очень точные жесты отражали его знаковость. Все это позволило «вовлечь» зрителя на уровне духовных вибраций в таинство действа, где метафизический закон «время есть движение и время вечно», словно материализовался перед ним, приходит к выводу Унгуряну[177, с.22]. Воланд (В. Корнеску) не был мистическим персонажем, а наоборот, совершенно обычным человеком. Однако сквозь его телесную

оболочку «просвечивалась» как на рентгеновском снимке, душа Дьявола. Движения, жесты, речь актера мистическим образом делали «видимой» эту внутреннюю сущность, ее силу и мощь. Воланд, разговаривая на разных языках, предстал как часть безграничной истинной Реальности, пронизывающей всю Вселенную, где Добро и Зло существуют неразлучно, как две стороны одной медали, как знак равновесия. В этом контексте, автору представляется важным личное свидетельство актера С. Финити (Азазелло), что экстатическое сценическое существование, рождающее его хохот, слезы, танец, позволило ему открыть для себя Сатану и его мир [242, с.96]. Намного ранее, виртуозная пластическая выразительность П. Вуткарэу (Король Беренжер I) в спектакле *Король умирает* (1993), поставленным им в соавторстве с М. Фусу, производила впечатление экстатического шамансткого танца силы с мощным выбросом дионисийской энергии, переходящим в конце спектакля в полное расслабление. А далее, просветленный, обретя душевный покой, Король исчезал по чистому как снег пути в вечность.

Таким образом, ритуальный действенный характер актерской выразительности, символическим языком раскрывая истинную природу вещей, вызывает настоящее очищение, подобно апполоническому катарсису. Актерская выразительность демонстрирует свою трансцендентальность, являясь не только способом выражения персонажа, но и неким духовным познанием, смысл и значение которого проявляется одновременно во всех возможных плоскостях души.

Возвращаясь к своим национальным корням, молдавский театр, вместе с тем, следует одному из основных принципов постмодернизма – транскультурности. Осознавая свое местоположение как «мост» между Востоком и Западом, «между Западом и Византией, с одной стороны, и мирами славянским, восточным и средиземноморским - с другой», он обращается к опыту мирового театрального искусства, чтобы впитывая его архаические и внеевропейские формы, найти «средства выразить и наше собственное духовное наследие: фрако-славяно-римское и одновременно протоисторическое и восточное» [157]. Согласно исследованию А. Рошки *Театральность: до – и после - Вахтангова*, молдавский театр, представляя собой 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, выходит за рамки привычного психологизма, бомбардируя эмоциями подсознание зрителей. Аналогично театровед Э. Королева отмечает, что деятели молдавского театра, многие из которых являются воспитанниками русской театральной школы (П.3.26), впитывают в себя опыт европейского театрального искусства, направляя свой взор к глубинам

мироздания, в связи с чем, искусство актера должно служить раскрытию душевного состояния главного действующего лица [74, с.242].

Выразительность актеров в молдавском театре, начиная с 90-х годов прошлого столетия, апеллирует к опыту мирового театрального искусства во всей его целостности, где архаика и современность, Восток и Запад, дополняя друг друга, служат взаимному развитию. Наиболее ярким примером, на взгляд автора, представляется Театр *Э. Ионеско* (П.2.2), основателем, бессменным руководителем и вдохновителем которого является режиссер Петру Вуткарэу. (П.1.6). Симптоматично, что ранее режиссер В. Герлак, стоящий у истоков зарождения профессионального молдавского театра, гармонично соединил национальные традиции и стилистику восточного театра в спектакле *Гайдуки*, в котором выразительность актеров обрела особую силу воздействия, вибрации, объединившие их и зрителей в единое энергетическое поле. Эта тенденция получила развитие во времени. Выразительность актеров в спектакле *Арвинте и Пепеля* (1963, режиссер И. Унгуряну) опиралась на условность восточного театра, игру с воображаемыми предметами, где все зависит от воображения актеров. Актерская выразительность в спектакле *Pană de cocor* (1966) была окрашена колоритом японского театра, с приемами которого режиссер В. Купча впервые познакомил молдавских зрителей.

Открытый передовым театральным веяниям, театр *Э. Ионеско* жадно вбирает в себя опыт мировых театральных традиций прошлого и современности. Например, актерская выразительность в спектаклях *В ожидании Годо* (1991, С. Беккета), *Елизавета I* (2004, П. Фостера), *Урок* (2005, Э. Ионеско) органично соединила в себе условность восточного театра и гротеск Комедии дель'Арте; в спектакле *Лысая певица* (1991, Э. Ионеско) – Комедию дель'Арте, крэговский символизм, пластику национального танца и ритуальности; в спектакле *Король умирает* (1993, Э. Ионеско) – восточный театр, Комедию дель'Арте, национальную танцевальную пластику и ритуал; в спектаклях *Ревизор* (1997, Н. Гоголь), *Кирица в провинции* (2007, В. Александри) – основывалась на приемах Комедии дель'Арте, архаического ритуала, национальной танцевальной пластичности и чувстве ритма; в спектакле *Машинерия Чехова* (2002, М. Вишнек) – архаических ритуалов, метафизического театра, стилистике театра Е. Гротовского; в спектакле *Иоанна и огонь* (2009, М. Вишнека) – восточного театра, Комедии дель'Арте; в спектакле *Соловей* (2007, по мотивам сказки Г.-Х. Андерсена) – на традициях китайского театра. В спектаклях театра *Сатирикус Мастер и Маргарита* (2000, по М. Булгакову) и *Кармен* (2001, П. Мериме), актерская выразительность органично соединила гротеск, импровизацию, знаковость жестов Комедии дель'Арте с условностью восточного театра, когда, например, актеры придают разное значение одному и тому же

предмету, в зависимости от сценических задач; в спектакле *Карнавал* (2003, И.Л. Караджали) – объединила пластическую стилистику Кабаре и дионисийского танца.

Театр *Э. Ионеско* первым в стране начал создавать спектакли в сотрудничестве с театрами других стран, объединяющие творческие усилия актеров разных театральных школ и эстетик. Наиболее интересным представляется его опыт работы с актерами из Японии. Так, например, молдавские артисты выступали с ними вместе во время проведения *Дней японской культуры в Молдове* (2013). В другом случае, в спектакле *Гамлет* (2004, У. Шекспир), поставленном Петру Вуткарэу в Токио, вместе с японскими артистами, играющими на своем языке, были задействованы актеры театра *Э. Ионеско* – А. Меньшикова (Гертруда) и А. Струнгару (Клавдий), говорящие на румынском языке. Другой совместный спектакль – *Человек, который умер на улице* (2007, Д. Фуджица) игрался японскими и молдавскими актерами соответственно на японском и румынском языках. Ритуальный символический характер действий актеров, например, зажигание спичек в полной темноте в начале спектакля, или несколько разных ритуалов омовения, как символ связи омовения тела и очищения души, и превратившийся в «льдинки» дождь, обрушившийся на людей с окаменевшими сердцами в конце спектакля - обнажал внекультурные и внеисторические общечеловеческие ценности, превращая их в понятный всем язык. И в то же время – действия, жесты, речевые интонации молдавских актеров несли, следуя точному определению Л. Блага, «стилистическую матрицу» национального театрального искусства.

Неотъемлемым элементом театральной жизни Молдовы стал Международный театральный фестиваль – *Биеннале* театра *Э. Ионеско* (*BITEI*), который, как точно заметила театральный критик О. Гарусова, в 1994 году «прорубил окно» в театральную Европу [34]. Набираясь сил и развиваясь с каждым годом, он занял достойное место в рядах мирового фестивального движения. *Биеннале* театра *Э. Ионеско* знакомит с традициями и новаторскими тенденциями драматического искусства разных стран не только молдавских деятелей театра, но и широкую зрительскую аудиторию. Значительно расширился круг его участников. Например, в 1994 году его гостями были театры из Албании, Испании, Латвии, России, Румынии, Франции, Швеции; в 1999 году – из Италии, России, Румынии, Франции, Чехии, Японии; в 2001 году – из Англии, Беларуси, Испании, Румынии, Украины, Японии; в 2006 году – список гостей пополнили театры из Польши и Северной Кореи. В этом контексте закономерным представляется расширение границ другого международного фестиваля *One man show.* В 2001 году в нем приниманли участие актеры из Африки, Болгарии, Бразилии, Венгрии, Германии, Грузии, Польши,

России, Румынии, Украины, Швеции. В 2003 году – из Азербайджана, Голландии, Ирландии, Италии, России, Румынии, Украины, Франции, Японии.

В рамках *Биеннале* театра *Э. Ионеско* не раз проводились семинары, круглые столы и конференции на темы: *Техника актера: национальный японский театр, Комедия дель'Арте* (1997); *Традиционный японский театр* (1997); *Японское театральное искусство* (1999); *Путешествие в мир выразительности тела* (1999); *Японские театральные традиции в современном театр*е (2001); *Между Востоком и Западом* (2006); *Испанский современный театр* (2006) и т.д. В своем творческом опыте Петру Вуткарэу старается раскрыть общечеловеческие константы театрального искусства Востока и Запада. Генетически чувствуя их взаимосвязь, он проводит мастер-классы в театрах разных стран мира. Например, во Франции - *Актер и индивидуальные формы выражения. Драматургия А. Чехова: Чайка, Иванов, Дядя Ваня* (1997), *Происхождение эмоций в искусстве чтения* (1998), *Развитие телесной индивидуальности на сцене и значение механизмов диалогов* (1999), *Этапы создания сценического персонажа* (2000); в Италии - *Происхождение эмоций в искусстве чтения* (1998), *Принципы биомеханики В. Мейерхольда и применение их в современном театре* (1998), *Импровизация, общение и действие на сцене* (2000); в Японии - *Импровизация, общение и действие на сцене* (2000), *Искусство актера* (2007), *Тело как инструмент актера* (2007). Вуткарэу осуществляет постановки в театрах разных стран, например: *Гамлет* (2004, У. Шекспир), *Женщины Пикассо. Ольга* (2005, Б. Макавера), *Человек, который умер на улице* (2007, Д. Фуджица) в Японии; *Ревизор* (2005, Н. Гоголь), *Безымянная звезда* (2007, М. Себастьян) в России; *Палата №6* (2006, А. Чехов), *Ревизор* (2010, Н. Гоголь) в Румынии и другие.

Проблема актерской выразительности в молдавском театре в аспектном или косвенном отражении присутствует во многих теоретических работах, посвященных различным проблемам театрального искусства. Театровед Л. Чемортан затрагивает ее в контексте исторического развития театрального искусства Молдовы [187; 188; 193], а также современных тенденций его развития [186; 187]. Немало монографий и статей посвящено флагманам молдавского театрального искусства, в которых выразительность актеров рассматривается с точки зрения системы К. Станиславского и раскрывается ее терминологией и понятиями. Так, например, Л. Чемортан, раскрывая исторический и творческий аспект работ Валерия Купчи [189] и Константина Константинова [190], говорит о перевоплощении актеров и глубоком проживании ими жизни своих персонажей. Актер, театровед Г. Руссу в монографии *Евгений Уреке*, отмечает с каким потрясающим реализмом и убедительностью раскрывает актер цельность натуры своего героя – Егора Булычова - одну из лучших его ролей. Размышляя об актерской выразительности Уреке-

Городничего в спектакле *Ревизор*, он подчеркивает, что за каждой его репликой, каждым монологом – постоянно ощущается «жизнь человеческого духа», которая словно бы «течет» под словами, все время, оживляя текст и сообщая ему особую выразительность [230, с.72]. Этот угол зрения продолжает театральный критик О. Гарусова в статье *Проникновение в глубины человеческого духа. Гастроли Е.А. Полевицкой.* Неслучайно игра актрисы, замечает она, описывалась «в религиозных терминах: моление, священнодействие, свечение… Иконописный облик, словно сошедший с картины Нестерова, Катерины с «насмерть раненным сердцем», которая молилась, по словам критика, «за всех нас». И далее: «…обращалось внимание на медленные и плавные движения актрисы, «полуоборот головы через плечо», мягкие линии силуэта, рук, скупые жесты, «точно она не на сцене, а в храме» [33, с.107]. В контексте достоинств и недостатков постановки *Братья Карамазовы* в Театре имени *А.П. Чехова*, О. Гарусова рассуждает о горячечном монологе Ивана (Г. Бояркина), в котором «задается метафизический вопрос о существовании Бога и предъявляется обвинение в несправедливом устройстве мира, им созданного. Христианская проблематика переводится в план социальный» [35]. Писатель, театровед М. Препелицэ в монографии *Константин Константинов* раскрывает некоторые аспекты выразительности актера в роли Кирицы в спектакле *Тетушка и две девушки* (1974). Гротескные жесты Константинова-Кирицы, рассчитанные на комический эффект, были широкими и точными, а легкость и элегантность игры были поддержаны удивительной пластичностью, модуляциями голоса, явным неправильным произношением некоторых слов [117, с.81]. Режиссер, актер В. Апостол, говоря о яркой и глубокой актерской игре, созданных сценических образах, портретно раскрывает творческие и человеческие качества Е. Тодорашку [163], В. Зайчука [164]. Творческим, человеческим и гражданским портретом И. Унгуряну можно назвать антологию статей, рецензий, эссе и интервью *Театр моей жизни* под редакцией театроведа В. Федоренко. Выразительность актеров театра *Лучафэрул*, отмечается в ней, определялась уровнем их мастерства, при котором стирались грани между исполнителем и персонажем. «Реплики произносились как белый стих, а жесты и движения складывались в сплошную пластическую импровизацию», и далее – «средства выразительности значили не меньше, чем слова, в актерах жило то органичное «чувство формы», что придавало манере исполнения естественность и элегантность» [232, с.268]. Общий контекст творчества И. Тодорова, И. Унгуряну, В. Апостола, Е. Тодорашку, Я. Цициновского раскрывает В. Федоренко в библиографическом справочнике [106]. Но эти интересные информационно насыщенные

работы носят в основном творческо-биографический или историко-хронологический характер.

Театровед В. Друмя, делая акцент на выразительных средствах режиссера И. Чиботару, отмечает в общих чертах яркую и энергичную игру актеров, не детализируя их средства выразительности [200]. Театровед И. Некит в своей монографии сквозь призму пьесы *В ожидании Годо* касается выразительности актеров в одноименном спектакле, способной затрагивать подсознание зрителя [217]. Театровед А. Боханцов, рассматривая процесс общения актеров и зрителей, затрагивает проблему способности актера транслировать энергию. Благодаря этому публика способна проникать в контекст происходящего «через невидимые потоки в актере, ведущие успеху или провалу шоу» [173, с.32].

Театральный критик В. Тэзлэуяну в статье *Заметки к творческому портрету*, размышляя о постановках пьес Д. Матковского режиссером В.Апостолом, отмечает, что он во многом делал ставку на актера. Речь идет об актерских работах В.Чутака в ролях Илариона в спектакле *Председатель*, Лисандру в спектакле *Отец*, которые принесли актеру лавры Государственной Премии Республики. Важно отметить, что театральная критика, как, например, работы В. Бирсан [170], Н. Бэтрыну [240], А. Георгеску [207], К. Кеяну [196; 197; 199], А. Лупу [212], М. Морариу [214], И. Попа [221], В. Тэзлэуяну [233; 234; 235], Д. Фусу [206], Д. Нашку-Гимпу [208; 209; 216], Г. Чокой [240] и других, затрагивая выразительность актеров, описывает ее терминами и понятиями соответствующими искусству «перевоплощения» в контексте системы К. С. Станиславского.

Исходя из вышеизложенного, становится очевидным, что феномен трансцендентальной выразительности актера в молдавском театре до сих пор остается не изученной. Проблема заключается не в том, что нет интереса к этому явлению, а в отсутствие понятийного аппарата, адекватно отражающего его суть. Очевидно, что категории психологического театра непригодны для ее анализа. В результате существующий на практике феномен, не находит должного отражения в теории. Вместе с тем, необходимость трансцендентальных средств актерской выразительности в молдавском театре продиктована его стремлением вернуть свою истинную сущность: раскрывать невидимые связи между миром материальным земным и духовным, выражать глубокий смысл метафизических законов управляющих человеческой жизнью. Трансцендентальная выразительность актера, раскрывая персонажи-архетипы, связывает их духовным пространством зрителя, объединяя, тем самым, их на уровне души – тонкой энерго-информационной структуры.

Таким образом, данное исследование помогает решить **главную научную проблему**: устранить противоречие между сложившейся практикой использования трансцендентальных средств актерской выразительности и отсутствием научных разработок по данной проблеме, а также понятийного аппарата, точно отражающего их суть. Решение поставленных **задач** исследования: определение тенденций в европейском театральном искусстве второй половины XX века, ставших условием и средой появления трансцендентальной выразительности актера; выявление специфики театра, обусловившей развитие трансцендентальных средств актерской выразительности; раскрытие особенности сценического бытия актера, предполагающего трансцендентальность его выразительности; рассмотрение взаимоотношений актер-зритель во взаимосвязи с трансцендентальной выразительностью актера; прослеживание внутренних предпосылок обращения молдавского театра к трансцендентальности актерской выразительности; осуществление сравнительного анализа актерской выразительности в режиссерском опыте Е. Гротовского, П. Брука, Е. Барба, А. Шербана позволяет определить идейно-эстетическое значение феномена – трансцендентальных средств актерской выразительности, что и является **целью** работы.

Выводы по главе 1

Исходя из вышеизложенного, можно определить:

1. Качественные характеристики актерской выразительности, говорящие о ее трансцендентальности:

- объединяет психофизические и духовные составляющие актера-человека, являясь результатом внутренних импульсов, рождающихся в любой точке тела;
- смысл каждому слову или движению сообщает транслируемая энергия;
- транслируемые духовные вибрации позволяют передать глубинное значение звука или слова, находящееся вне прямого смысла;
- выражает сверхличное, воздействуя на человека на уровне архетипа [181].

2. Назначение трансцендентальной выразительности актера: она призвана выражать тайны внутренней жизни персонажа не в психологическом, а в духовном аспекте, выражать архетипические образы, общечеловеческие коды, спрятанные в подсознании [67].

3. Двойственную природу трансцендентальных средств актерской выразительности. Выражая персонаж как архетип, они являются способом проявления архетипического в актере-человеке, и в то же время, служат не только раскрытию персонажа, но и являются для актера-человека средством самопознания и самораскрытия. В результате актерская

выразительность шагнула на новую ступень, где помимо специфических профессиональных задач, как часть актерской техники, значительно расширила границы своего назначения. С одной стороны, она явилась возможностью духовной эволюции, подъема на новую высоту взаимодействия с окружающим миром, в контексте метафизики, как духовного поиска скрытой истины. С другой стороны – предстала познанием коллективного бессознательного – архетипического, как некоего генетического кода человечества, врожденной константы. Рождаясь вследствие внутренних импульсов актера-человека в соответствии с основным принципом актерского искусства *здесь и сейчас*, она позволила ему очиститься от профессиональных штампов [182].

4. Условия формирования трансцендентальной выразительности актера: с одной стороны, она возвращалась к тому, что является ее общечеловеческой сутью - способность выражать невидимый духовный мир человека, раскрывая подобие между ним (микрокосмос) и Вселенной (макрокосмос). С другой - стирая границы принадлежности к какой-либо театральной традиции, она рождалась на основе универсальных составляющих разных актерских техник и школ [68].

5. Обусловленность трансцендентальных средств актерской выразительности:

- ремифологизацией театрального искусства, где миф, управляя коллективным поведением и реакциями людей, даже если человек этого не осознает, выступает как универсальная коллективная модель, схема, архетип, живущий в коллективной психике. Трансцендентальная выразительность актера, предназначенная для создания архетипического образа и являясь языком архетипов, предполагает обобщенность, символизм, знаковость, отсутствие какой-либо конкретики в ее бытовом понимании, поскольку архетип относится к тонкому миру, где существуют только абстрактные понятия и качества.

- ритуальной основой театрального действа, которая требует от актера поведенческого символизма, знаковости. Она позволила актеру существовать одновременно на двух уровнях – на уровне подсознания и сознания, тем самым, стала для него способом ухода от привычного социально обусловленного поведения: способом открытия в человеке его истинной Реальности, скрытой за установленными социумом правилами.

6. Универсальные составляющие выразительности актера, характеризующие ее трансцендентальность, основа которых кроется в самой его человеческой природе:

- умение транслировать или собирать энергию;
- обусловленность каждого звука или жеста энергетическими импульсами, центрами притяжения и равновесия;
- воздействие на духовную сущность человека, его трансцендентальное начало [184].

7. Сущность трансцендентальных средств актерской выразительности. *Трансцендентальные средства актерской выразительности это голосовая и телесная выразительность актера-человека, являющаяся результатом его внутренних духовных импульсов, процесса контролируемого и управляемого движения энергии, предназначенная для создания архетипического образа, одинаково воспринимаемого любым зрителем на уровне подсознания, души.*

8. Параллельные тенденции развития трансцендентальной выразительности актера в театральном искусстве Молдовы и Европы. Развитие трансцендентальной выразительности актера в молдавском театре происходит в двух одновременно существующих направлениях:

- стремление театрального искусства Молдовы к своим корням, духовным истокам, неразрывно связанным с мифологией, ритуалом, несущим в современное драматическое искусство национальное мироощущение. На стыке архаики и современности театр ищет возможность посредством актерского жеста, движения, слова или звука, выразить непреходящие черты души, «этнический космос» и его знаковость.
- органичное соединение традиций актерского искусства Востока и Запада, чтобы найти их общечеловеческие константы.

9. Молдавская театральная наука и критика до сих пор рассматривают актерскую выразительность категориями психологического театра в традициях эстетики реализма, что не позволяет раскрыть внутреннюю структуру актерского акта. В науке отсутствует понятийный аппарат, терминология, который адекватно отражает суть трансцендентальных средств актерской выразительности. Это говорит о необходимости расширении театроведческого понятийного аппарата, который будет способствовать продвижению молдавской науки вперед.

2. ТЕАТР БЕЗ ПРЕГРАД КАК ВЕКТОР РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

2. 1. Трансцендентальный театр

Трансцендентальные средства актерской выразительности стали неотъемлемой частью актерского искусства в **трансцендентальном театре**, сформировавшемся в процессе движения к театральной всемирности второй половины XX века. Раздвинув рамки привычного представления о смысле и роли театра в современном обществе, он предстал своеобразной квинтэссенцией взаимосвязи театральных традиций Востока и Запада, архаичности и современности, выдвинув на первый план духовность – универсальную внутреннюю первооснову театрального искусства с древних времен. Однако следует заметить, духовная сущность, заложенная в его основе, не связана с приверженностью к какой-либо религии. В этом его принципиальное отличие от духовного театра в его общепринятом понимании.

Известно, что духовный театр как явление, существует с давних времен, когда театр и церковь имели неразрывную связь. Общепринято и сегодня определять его принадлежностью к какой-либо религии, возможностью доносить театральным языком каноны и положения веры. Примером могут служить: духовный театр *Studio Zet* (Украина), *Камерный Духовный Театр* (Беларусь), духовный театр *Возрождение* в Крыму, духовный театр *Глас* (Москва), духовный театр *Храм слова* (Кисловодск), театр духовной драмы *Пилигрим* (Москва), православный духовный театр *Путник* (Тюмень) и другие. Говоря театральным языком о священных и важных понятиях, они, сохраняя свою конфессиональную принадлежность и миссионерскую сущность, являются проводниками главных постулатов христианской веры, способствуя их распространению и укреплению.

В отличие от этого, трансцендентальный театр вышел за рамки какой-либо религиозной принадлежности и направленности. Он воплотил общую, объединяющую все традиционные формы театра, закономерность: быть проводником знаний о духовной эволюции человека и его взаимоотношений с Абсолютом – бесконечной и вечной первоосновой мира. Он предстал проводником трансцендентальных знаний: Великих духовных традиций христианства, буддизма, иудаизма, ислама – как совокупности всечеловеческих знаний и мыслей о бытие, космосе и человеке. Опираясь на метафизику, составляющую их суть, трансцендентальный театр, не разделяя мир духовный и физический, стремится отразить подлинную Реальность, скрытую за повседневностью. Ярким примером тому является театральный опыт Ежи Гротовского, Питера Брука, Еудженио Барбы, Андрея Шербана, а также - французский метафизический театр *Аполлион* (Theatre de Cruaute Apollyon), северокорейский метафизический *Театр Смерти*,

Школа драматического искусства А. Васильева, *Театральная Лаборатория* под руководством В. Максимова (Санкт-Петербург), Театральная школа-марафон *KLIma* (Москва), Львовский академический духовный театр *Воскресение* (Украина), Пермский метафизический театр *У моста*, Краснодарский *Театр Вольтера,* метафизический театр *Morph* (Санкт-Петербург), Новосибирский пластический театр *Пробуждения* и другие. (П.3.12.) Они гармонично соединили воедино театральное искусство, метафизику ритуала и духовные практики – как процесс самосовершенствования, охватывающий преобразование человека на всех уровнях: духовном, физическом, психологическом, биологическом и т.д.

Безусловно, театр как таковой живет по собственным законам и, отражая жизнь, он, вместе с тем, не есть жизнь, а искусство. Соответствуя этому, трансцендентальный театр не иллюстрирует жизнь, а посредством театрального искусства отражает абсолютные законы бытия, раскрывая метафизический принцип подобия - то, что наверху, равняется и соответствует тому, что внизу. Как зеркало он отражает не личностное, субъективное видение повседневности, а внеперсонально, в смысле теории К.Г. Юнга, снимая маски, раскрывает истинное положение вещей и явлений в противоположность видимости. Тем самым, он являет пример объективного искусства, в контексте гурджиевских идей. В этом смысле, трансцендентальный театр не изобретение чего-то нового. Это возвращение к его истокам, где он является проводником, подобно «первобытному подъемнику, напоминающему по форме корзину на веревке, с помощью которой люди, включенные в действие, поднимаются к уровням более утонченной энергии, чтобы затем вместе с ней спуститься в глубины нашего инстинктивного тела» [39, с.260]. Как традиционные формы театра, он посредством театрального искусства, превращает абстрактные идеи Великих духовных традиций в непосредственный опыт, давая возможность практически наблюдать за ними в ситуациях повседневной жизни человека. Это качество стало основополагающим, ломая стереотип, что какая-либо форма театра, сама по себе, может определять его значимость. Однако, возвращаясь к истокам, он базируется на диалоге искусства, метафизики и науки, и ищет современные способы понимания нашего сложного, постоянно меняющегося мира.

Вместе с тем, трансцендентальность театра определяется не только его содержательной основой, но и его ролью в процессе духовной эволюции человека, возможностью задавать ему «паттерн работы со своим жизненным материалом» [160, с.138]. Собственно говоря, еще Н. Евреинов утверждал, что театр призван служить духовному очищению и преображению человека, чтобы стать другим, чтобы «найти самого себя, излить самое сокровенное моего «я», моего аитштатос, в искреннейшей

форме» [48, с.45]. Именно «в **преображении** (акте преображения)», поясняет Ю. Клименко, «и заключается вся сила, подлинно **живительная** сила театра, - сила целительная» [70, с.90]. Создавая условия для совместного переживания людей, способные привести к очищению, трансцендентальный театр призван помочь им достичь более высокого уровня духовности посредством иного способа познания мира – искусства театра. Однако, давая возможность человеку прикоснуться к другому качеству бытия, он, тем не менее, остается театром. В этом, на взгляд автора, заключается принципиальное отличие от аналогичных поисков первой половины XX века, когда влияние театра распространилось на разные сферы человеческой деятельности: от образования до политической пропаганды. Трансцендентальный театр, являясь проводником трансцендентальных знаний и способом познания мира, остался в своей сути театром. В связи с этим, его нельзя отнести к явлению массовому, и в то же время, он не является театром для избранных. Здесь любой человек может познавать жизнь в ее истинной сути, независимо от своего социального и образовательного статуса, культурной, национальной принадлежности. Главный критерий один – желание.

Очевидно, что необходимость трансцендентальной выразительности актера обусловлена самой сущностью трансцендентального театра, который как было сказано ранее, отказавшись от изображения психологии человека, сделал объектом художественного акта его душу. Духовность театра стала для Ежи Гротовского главным качеством с момента создания Театра-Лаборатории *13 Рядов* (1962). В ней он видел ключ к противостоянию штампам социальной обусловленности, поглотивших современного человека и уводящих его от сути бытия. И хотя с 1969 года он не ставит спектаклей, это качество остается для него основным. Самым большим врагом театра он считал коммерциализацию, превращающую его в прибыльный товар, не позволяющую открыть свое глубинное содержание. По этой же причине театр для него – принципиально аполитичное явление. Так же, не являясь приверженцем его дидактической направленности, Гротовский отвергал и его развлекательную сущность, отдавая приоритет в этом вопросе эстрадным представлениям, музыкальной комедии и кабаре. Подобной точки зрения придерживается Питер Брук. Он убежден, что духовность является основополагающей сутью театра, предназначенного для того, чтобы расширять видение человека. Этим он руководствовался в работе с труппой *Театра жестокости* Королевского шекспировского театра в Стратфорде, затем международной мастерской *Театра наций* (1968), а позднее – в организованном им *Международном Центре Театральных Исследований* в Париже (1970). Как и Гротовский, Брук противостоит коммерческому неживому театру и не разделяет его дидактическую направленность в

контексте теории Брехта, в связи с чем, не поставил ни одной его пьесы. Отказавшись от идеи документального театра и его пропагандистской направленности, он вместе с тем, не отрицает его социальную активность. Его интересует театр конфронтации, раскрывающий текущие события через столкновение взглядов, идей. И хотя он не может остановить войну, повлиять на политику или правительство, Брук оставляет за ним право выявлять скрытые аспекты той или иной ситуации. Однако, выходя за рамки полемики, театр не должен выражать мнение какой-либо одной стороны, давать однозначные ответы. Примером этому стал спектакль *US* (1966), посвященный войне во Вьетнаме. Актеры, раскрывая с помощью своего искусства ужасы войны, противопоставляя «правды» воюющих сторон, и в результате динамической смены точек зрения смогли разрушить привычное восприятие зрителей.

В отличие от Питера Брука, Еудженио Барба как и Гротовский, отвергает политическую направленность театра, сравнивая ее с дешевой газетой, в которую одевают актера, чтобы скрыть его душевную пустоту. Он убежден, что театр не является ни местом чистого развлечения, ни дидактическим или революционным центром, поскольку первым занимаются дискотеки, ночные клубы и кабаре, а вторым – вечерние классы, политические школы и улицы [245, с.24]. На первый план он выдвигает духовную значимость, ставшую стержнем театра *Один*, смысл которой он видит не в том, чтобы театр как зеркало отражал иллюзорную повседневность, а в том, чтобы человек, открывая различные грани истинной Реальности, расширял свое осознание. Отрицает Барба и миссионерскую сущность современного театра, столь характерную для него в прошлом, представляющую его как спасителя человека и мира. (П.3.13.) Само предположение, что «театр Один вместимостью аудитории семьдесят человек, может спасти Данию или мир» – кажется ему нелепым [245, с.46]. Он убежден, что театр не может спасти кого-либо, тем более общество, поскольку сама его природа не предполагает миссионерства. Этого взгляда придерживается и Андрей Шербан, считая, что театр не может изменить состояние общества или обезопасить мир. Для него, как для Гротовского и Барбы, политика и театр несовместимы. Рассматривая спектакль, сделанный под политическими лозунгами как банальную маскировку тщеславия режиссеров, он уверен, что драматическое искусство по своей природе глубже политики и очевидных аспектов жизни, и является отражением сущности человеческой жизни и человеческих ценностей. Важно отметить, что трансцендентальный театр Шербана это понятие, включающее в себя не какое-либо конкретное место или здание, а совокупность качественных характеристик. Он определяется не формой как таковой, а его внутренней направленностью – духовной сутью, так как «без духовного дыхания человек есть только животное» [237, с.64].

Осуществляя свои постановки в театрах разных стран, он видит в ней универсальный язык, способный пересекать все времена и пространства.

Таким образом, **трансцендентальный театр, ломая стереотипы о развлекательной, дидактической, политической или религиозной направленности, выдвигает на первый план духовность, как его главное качество**. Несомненно, в процессе его становления немаловажную роль сыграли все более раздвигающиеся границы духовных поисков самих деятелей театра. (П.3.14.) Они, говоря в духе теории К. Станиславского, стали художественной призмой, через которую художник смотрит на мир, людей и творчество.

Очевидно, что трансцендентальность актерской выразительности неразрывно связана с его содержанием и задачами. У Ежи Гротовского она обусловлена теорией двух *Я* (*Я-Я*). Одно из них, всегда с человеком в повседневной жизни, оно социально обусловлено и несет на себе отпечаток общепринятых стереотипов воззрений. Другое истинное *Я* – видит мир таким, каков он есть, а не каким кажется. Актер с помощью своего искусства призван открыть глаза второму, внутреннему *Я*, помогая увидеть настоящую Реальность, чтобы разбудить в человеке человека, а не социальную личность. (П.3.15.) Театр становится для него полигоном для духовного поиска и самораскрытия, возможностью выйти за пределы собственных ограничений, чтобы «достичь иного уровня и служить своему предназначению во вселенной более справедливо» [39, с.51]. Гротовский называет это актом трансгрессии, позволяющим человеку «преодолеть в себе барьеры, чтобы выйти за пределы своих собственных ограничений, чтобы восполнить то, что в нас является нашей же собственной пустотой, калечащим нас недостатком, для того чтобы самоосуществиться» [39, с.62]. Философским понятием *трансгрессия*, раскрывающим смысл перехода человеком границы между возможным и невозможным, ставшим одним из важных в постмодернизме, режиссер символически обозначает суть тех духовных процессов, которые происходят в человеке под воздействием театрального искусства. Оно осуществляет их путем провокаций, нарушения общепринятых воззрений, брошенного вызова самому себе, а значит и зрителю. Например, в спектакле *Апокалипсис* (1968), актеры разрушали многие устоявшиеся взгляды и убеждения, созданные людьми. Они разыгрывали библейские фрагменты с позиции понимания современного человека с его материалистическим сознанием: буквально, провокационно, иногда казалось, даже кощунственно, вплоть до понятия самого Христа, представленного в виде доверчивого блаженного. Желая обратить на себя внимание, парень бегает вокруг веселой компании, заглядывая им в глаза и что-то насвистывая. Пластическая выразительность актера, словно переплетая энергетические потоки разной напряженности, соединила в движениях

наивную игривость ребенка и манеру двигаться убогого горбуна, радостные детские подпрыгивания и дикие прыжки сумасшедшего, которым движет поток неконтролируемых эмоций. Ногами, руками, пальцами, наклоном головы, каждой клеточкой своего тела актер, выражал то застенчивость, переходящую в восторг, то радость, сменяющуюся настороженностью. Новый импульс и он, скинув запрыгнувшего к нему на спину Петра, мчится по кругу галопом, переходящим в неистовый пляс, пляс и бег одновременно. Это скорее бег силы в смысле описанных шаманских практик К.Кастонедой, поток чистой и сильной энергии, вихрь, воплощенный в движениях и жестах. И вдруг все прекращается, парень упал. Циничные потребители земных благ, оказавшись в ситуации, когда можно изменить свою жизнь, предпочли сделать другой выбор – распять его. Таким образом, актеры, раскрывая посредством своего искусства тот или иной аспект Реальности, скрытый за социально обусловленной действительностью, превращают это в форму образной философии, позволяя рождаться подлинному осознанию человека из уже состоявшегося спектакля, а не из каких-либо абстрактных тезисов.

Трансцендентальность выразительности актеров Питера Брука определяется его концепцией духовности театра, куда приходят не для того чтобы отдохнуть от жизни, а чтобы что-то в ней понять. Сравнивая его с духовным источником, режиссер видит в нем возможность практически наблюдать за абсолютными законами. Например, актеры в спектакле *Махабхарата* (1985), вслед за древним индийским эпосом, раскрывают метафизические понятия Любви и Ненависти, Зависти и Смирения, нерушимости клятвы и силы слова, случайно произнесенного. Так в сцене изгнания, Ютхишхера и его братья кардинальным образом меняют свою жизнь. Рожденный царем и раскрывший свой талант, построив на пустынных землях лучший в мире город, где мечты каждого человека превращаются в реальность, он, поддавшись однажды своей слабости – азарту, все проиграл. И сейчас на чужбине, пытаясь избежать смертельной опасности, он превратил свою слабость в силу. В уличном игроке в кости, виртуозно владеющим своим ремеслом и никогда не проигрывающем, никто не мог узнать царя. От былого азарта не осталось и следа. Внутренние импульсы актера, обретая единственно возможную форму телесного выражения, позволяют энергии наполнять смыслом каждый жест или взмах руки. Все его действия – воплощение спокойствия, даже некоторой созерцательности. Это наслаждение самим процессом, подобно игре на скрипке. Так, материализуя посредством своего искусства индийскую мудрость, что если нельзя избежать страданий и катастроф, то можно изменить свой взгляд на жизнь, актер превращает абстрактные философские идеи в живой, непосредственный опыт, делая их осязаемыми и постигаемыми.

Трансцендентальность выразительности актеров Еудженио Барбы детерминирована представлением о театре, который, вопреки общепринятому пониманию, предназначен не для того, чтобы передавать от одного поколения другому ценности, давно превратившиеся в клише и стереотипы, а для того, чтобы человек сам открывал для себя истинную Реальность. Он сравнивает его с анатомическими рисунками в древних трактатах, раскрывающих для каждого человека свой смысл: для одних они - произведения искусства, для других - источник познания, для третьих – аллегории, связывающие духовный мир человека с миром материальным. Рассматривая театр как средство, позволяющее людям достигать другого уровня осознания, Барба видит его назначение в том, чтобы преобразовывать конкретного человека, а не абстрактных людей вообще. Посредством театрального искусства каждый актер и зритель обретает возможность начать диалог с самим собой, бороться против тьмы вокруг себя и внутри себя – именно так театр меняет общество. Барба, как и Гротовский, видит эту возможность в столкновении духовных ценностей прошлого и настоящего. Например, в спектакле *Любители птиц* (*Ornitofilene*, 1965) персонаж, которого зовут Председатель, настаивает, чтобы жители деревни приняли предложение двух прибывших бизнесменов о превращении ее в туристский рай. Другой персонаж - Охотник, узнает в приезжих бывших военнослужащих СС, участвовавших в захвате этой деревни во время войны. Он напоминает о казнях и пытках, устроенных ими в военное время, но жители деревни не слышат его, склоняясь к столь близким экономическим успехам. Простые физические действия актеров завораживали какой-то особенной широтой и легкостью, а их символизм был обращен к глубинам души. Энергия насыщала эмоциональным содержанием их речь, переходящую в ритуальные песнопения, народные напевы. Звук, словно рождался то где-то в животе, то стекал с кончиков пальцев, звучал рупором из спины актера. В сцене допроса, актеры с помощью знаковой пластики рук, жестов, движений пальцев, напоминающих движущуюся идеограмму, передавали боль, радость, горе и т.д. Председатель, отсчитывая монету за монетой, кладет их в руку Охотника. Под их тяжестью он опускается вниз, не в силах подняться. Есть ли разница, кто посягает на традиции и свободу людей – захватчики с оружием или с деньгами?

Трансцендентальность актерской выразительности у Андрея Шербана, опирающегося на мифо-символическое отношение к миру, продиктована взглядом на театр, как «учебник обучения духовности», назначение которого заключается в «духовном врачевании», чтобы помочь человеку возвыситься к другому качеству его душевного состояния, отличного от обыденной жизни [237, с.54]. Он призван нести свет в души людей, так как не может быть мира на земле, пока не будет мира в Человеке [265]. В связи

с этим, духовное врачевание, по мнению Шербана, направлено на решение главной общечеловеческой проблемы: поиску космической гармонии в душе человека, потому что «без космического видения мы приближаемся к монстрам» [237, с.63]. Однако, обращенный к его духовному миру, он не может и не должен давать категорические ответы. Для Шербана, как и для Гротовского, Брука и Барбы, - гораздо важнее правильно поставленные вопросы. Например, актеры в спектакле *Венецианский купец* (American Repertory Theatre, New York, 1998) своим искусством превратили его, по определению самого режиссера, в образный рассказ о понятии милость. Их голосовая и телесная выразительность, лишенная социальной и исторической окраски, раскрывала внутренний мир персонажей как представителей рода человеческого. На первый план вышли не их социальный статус, национальная или религиозная принадлежность, а невидимый мир души, как общечеловеческая составляющая. Простые действия актеров естественны и настолько человечны, что могут соответствовать любому жителю планеты Земля. Например, удар судьи молоточком по столу, как знак принятия решения. Такое же действие может совершить монарший правитель, стукнув о подлокотник трона символом власти; старец – посохом о землю; вождь племени – символом силы. Раскрывая изотерический смысл глубокого и емкого шекспировского символизма, актеры дают возможность зрителям осмыслить «наше собственное положение в жизни, необходимость найти возможность жить друг с другом, несмотря на противоречия», понять, что «нет героев, нет идеальных людей, но что доброта и сострадание необходимы, если мы хотим жить друг с другом»[264].

Как акт трансгрессии, театр, по мнению Ежи Гротовского, является способом самопознания и самосовершенствования не только для зрителя, но в первую очередь, для актера, смысл творчества которого заключается не в том, чтобы учить других, а чтобы изучать вместе с ними самого себя, то есть, заполнять пустоту в себе. Тем самым он получает возможность осуществлять духовный поиск не только перед зрителем, как персонаж, но и перед самим собой, как человек. Подчеркивая значение актера как человека, Гротовский культивирует принцип театра-коммуны, как способа жизни, дающего возможность для роста и самораскрытия не только на творческом, но и на человеческом уровне. (П.3.16.) В отличие от Гротовского, Питер Брук не ставил своей целью сформировать театр-коммуну, но его интернациональная труппа явилась таковой, по сути. Работа над спектаклями, совместные исследования, путешествия и выступления превратили их в один организм, объединенный едиными целями, задачами и образом жизни. По мнению режиссера «театр – не уход от жизни, не убежище. Жить таким образом – значит прокладывать путь к жизни» [254, с.38]. Например, спектакль *Племя*

Ик (1975), стал для актеров своеобразным способом познания таких сторон действительности, в которых люди теряют человеческий облик, а старики и дети обрекаются на голодную смерть. Работая над спектаклем, они старались выйти за рамки привычного и имитаций, изучая особенности движения истощенного тела, например, как, почти атрофированные от голода, мускулы ног, рук, позволяют человеку ходить, поднести воду к губам. Актеры постигали возможности человеческого тела, тем самым, постигая себя как человека. Они не демонстрировали то, что заранее продумали и поняли, наружу выходило услышанное внутри каждого из них. В результате, как отмечает сам режиссер, зритель видел с трудом передвигающихся, истощенных, обессиленных людей племени, забыв о том, что перед ним молодые, физически развитые и сильные актеры.

Разрушая общепринятые границы театра, Еудженио Барба в опубликованном в 1976 году манифесте, определил театр *Один* как социальную обитель, составленную из сильных личностей, которые сознательно выбрали театр как средство изменить себя, чтобы достигнуть другого состояния, другого опыта. Как форма социальной жизни, он призван передавать «коллективную мудрость» и формировать «культурный микромир» человека через конфронтацию с его личным опытом и личными истинами [245, с.40]. В этом смысле, творчество актера это своего рода социальное размышление о себе непосредственно, о своем человеческом состоянии и событиях, которые его касаются в данный период жизни. Тем самым Барба, как и Гротовский, подчеркивает значение театра как пути духовной эволюции актера-человека, где посредством своего искусства, он превращает в действие собственные стремления, личные нужды и намерения, где нет различия между профессиональной и личной жизнью. Собственно говоря, актеры театра *Один* и жили по принципу коммуны. Их ежедневная работа, тренинги, репетиции занимали время с семи утра до девяти часов вечера, включая субботы и воскресенья, почти по монастырским законам. Театр стал для актера средством самоизменения, с помощью которого он как человек, разрушая границы собственных условностей, может преобразовывать себя на пути духовного роста. Это путь длиною в жизнь, требующий ежедневной работы. Через актера-человека, согласно Барба, театр как форма социальной жизни преобразовывает общество, обретая тем самым, социальную значимость.

Рассматривая историю лучших театров двадцатого века, Андрей Шербан не приемлет возможность укорениться навсегда в каком-либо театре-доме, так как срок их жизни очень короток и все дома рано или поздно разрушаются. Осуществляя постановки в разных театрах мира, он, по точному замечанию театроведа Г. Бану, стремится достичь главного – когда воздействие от увиденного продолжается в зрителе долгое время после ухода [239, с.17]. Он не создал собственную труппу, предпочитая быть свободным на

своем жизненном пути. Однако такой способ творчества, на взгляд автора, не опровергает театр, как способ жизни, поскольку даже если человек является вечным странником, это тоже путь.

Таким образом, ломая привычный взгляд на роль театра в современном обществе, **трансцендентальный театр становится не только местом, но и сферой профессиональной деятельности,** с помощью которой человек может познавать жизнь, где безграничный человеческий опыт превращается в личный. Раздвигая общепринятые границы, он выступает как способ познания мира и самосовершенствования, оставаясь при этом театром – образным языком, раскрывающим жизнь в ее причинно-следственных связях. И в первую очередь - для актера-человека, смысл творчества которого заключается в том, чтобы совершать собственный путь духовной эволюции. Через него, театр становится способом познания и для зрителя.

Призванный «поднимать плотное к тонкому», чтобы затем вновь «свести тонкое к реальности более обыденной», он обращен к трансцендентальной сфере человека, к его тонкоматериальной сущности – душе [39, с.261]. Обладая возможностью чувствовать, образно-интуитивно мыслить и сознавать, она становится источником знаний, так как способна воспринимать те представления, которые находятся вне сознания. Обращаясь к глубинным пластам человеческого восприятия, трансцендентальный театр говорит языком тонкого мира, языком архетипов. В связи с чем, он представляет собой явление многомерное, отражающее различные стороны единой Реальности в разных плоскостях человеческого бытия в контексте теории трансактного анализа Э. Берна. Горизонтальная плоскость раскрывает видимую повседневность, жизнь человека в его социальной обусловленности, в социально-историческом контексте. Вертикальная, уходящая в мир метафизики, эзотерики – восходящее и нисходящее духовное развитие персонажа, эволюцию и деградацию. Обнажая духовные аспекты жизни человека на разных уровнях: социальном, моральном, метафизическом – он демонстрирует свою многоуровневость; выявляя различные грани духовной жизни – многогранность. Например, выразительность актеров в спектакле *Апокалипсис* (1968) Е. Гротовского, в горизонтальной плоскости раскрывает жизнь современных людей, назвавших ради шутки, странного человека Христом. Все простые действия актеров, лишенные характера реалистичности, многозначны и вызывают многослойные ассоциации. Это и завертывание буханки хлеба, как младенца, и мистическое соитие с ней одного из молодых людей, и исступленность, сладострастие танца, исполняемого всей компанией, напоминающего групповую оргию. В другой плоскости спектакля – вертикальной, устремленной вверх, голосовая и телесная выразительность актеров, словно приподнимает завесу над абсолютными законами бытия,

открывая их безобразное искажение в умах молодых людей. По аналогии с метафизикой, она говорит языком символов. Вместе с тем, связывая человека с архетипическими понятиями, такими как Воскресение, Искупление, Христос, она апеллирует к его коллективному бессознательному. Как в сцене распятия парня, которая, по сути, означает распятие души. Духовные импульсы актера, как гейзеры прорываются наружу, превращая его монолог в невероятно быстрый поток слов. Кажется, что их невозможно проговаривать при такой скорости, однако все они отчетливы и понятны. Их накал передается всем телом актера, его мышцами, даже кровеносными сосудами. Создается впечатление, что звук идет не от него, а мистическим образом исходит из самого пространства, он окутывает, обволакивает со всех сторон, словно глас Божий. Но люди не желая пустить свет в свои души, распяли его, как два тысячелетия назад распяли Христа.

В спектакле *Махабхарата* (1985) П. Брука, актеры в горизонтальной плоскости раскрывали видимый слой повседневности: земную жизнь двух родов, любовь и свадьбы, рождение детей и разлуки, строительство городов и обучение ремеслу. В другой, невидимой вертикальной плоскости выразительность актеров подчеркивала важность метафизического уровня. Минуя подражание будничному, обыденному, через таинственные и магические превращения персонажей, повествовала она о человеческих слабостях и духовной силе, об истинных причинах разворачивающихся событий. Например, в сцене обучения воинов стрельбе из лука, широкие жесты актеров, наполненные энергией, символические положения тела, напоминающие асаны йоги, раскрывали не только силу персонажей, их ловкость и мастерство, но и передавали их душевный настрой, истинные чувства и мотивы действий.

В горизонтальной плоскости спектакля *Любители птиц* (1965) Е. Барбы, актеры с помощью голосовой и телесной выразительности раскрывали типичную для обыденной жизни людей ситуацию, когда обещанные материальные блага определяют выбор человека. В вертикальной плоскости спектакля их выразительность обращена к той скрытой части человека, которая называется подсознанием, но которая в значительной мере влияет на его мировосприятие, самоощущение и поведение. Например, в ретроспективной сцене войны, она определялась символизмом ритуала. Это позволило актерам воссоздать перед зрителем события того времени обобщенно, без натуралистических или этнографических деталей. Каждый звук или жест транслировали такую силу вибраций, которая пробуждает в человеке его естественные душевные реакции, внутренне ощущение происходящего. Персонажи Мать и Дочь, напевая ритуальный плач по погибшему и, унося его тело на плечах, двигались настолько легко, что их движения казались воздушными, а актер, которого они несли - невесомым.

Филигранное владение энергетическими центрами, точками притяжения придавало их простым действиям невероятную естественность.

Выразительность актеров в горизонтальной плоскости спектакля У*крощение строптивой* (1998, American Repertory Theatre, New York) А. Шербана, полна грубого народного юмора и шуток, так свойственных Комедия дель'Арте и румынскому фольклору. В вертикальной плоскости – она словно из глубин подсознания, высвечивала метафизические аспекты взаимоотношений мужчины и женщины. Мастерски управляя энергетическими потоками, актеры вводили зрителей в мир изотерической символики и тончайших понятий, раскрывая взаимосвязь мужского и женского начал, подобно восточному *ян* и *инь* – двух противоположностей, которые есть одно целое. Например, походка и речь Петручио и не уступающая ему в манерах, Катарина в начале спектакля. Актриса, как будто вывернула наизнанку человеческую сущность женщины, вытащив на поверхность, спрятанную глубоко внутри, мужскую энергию. Благодаря внутренним импульсам ее жесты, движения были резки, грубы и агрессивны, а ее тело представляло собой ежесекундную готовность к бою, ассоциируясь с боксером на ринге. Казалось, она обладает не менее накачанными мускулами, чем Петручио, хотя в реальности, актриса могла бы претендовать на приз стройности и женственности. Катарина и Петручио – нарушенная гармония равновесных сил, столкновение двух однополюсных начал и между ними не может быть согласия. Это противостояние закончится только в финале спектакля, где как определил сам режиссер, происходит укрощение метафизическое, а не сексуальное.

Вместе с тем, трансцендентальность актерской выразительности рождалась в процессе разрушения привычного понимания сцены и сценического пространства. Стараясь определить неповторимую природу театра, которую нельзя продублировать в других видах зрелищных искусств, Ежи Гротовский переосмысливает знаменитую вагнеровскую концепцию. (П.3.17.) Освобождаясь от эклектизма, от понимания театра, как смеси разных искусств, он устраняет в нем все, без чего он может существовать, что не является для него необходимым. Так родилась концепция *Бедного театра*, сформулированная им в статье *На пути к Бедному Театру* в польском журнале *Одра* в 1965 году. Понимая бедность как художественное свойство, указывающее, что театру надо не богатеть, а развиваться, Гротовский отказывается от ярких спецэффектов, грима, привычных декораций, и вместе с тем, от сцены и зрительного зала в их общепринятом понимании. Тем самым, он выделяет актера-человека, как самого главного проводника в трансцендентальном театре. Самым ярким примером тому общепризнанно считается спектакль *Апокалипсис* (1968), в котором выразительность актеров рождалась в

пространстве небольшого зала без окон с черными стенами, парой прожекторов и четырьмя простыми скамейками для зрителя. Однако путь Гротовского к Бедному театру начался намного раньше, со спектакля *Акрополь* (1962), в котором актерская выразительность соединила в себе символизм ритуала, мейерхольдовскую условность и многофункциональную игру предметами традиционного китайского театра. Например, узник, напевающий молитву, стоя на коленях перед алтарем, в роли которого используется перевернутая старая железная ванна. Его действия, лишенные реалистических подробностей молящегося человека, напоминают, скорее, действия-знаки, а звучание голоса - медитацию, в которой внутренние импульсы определяют уровень голосовых вибраций. В другом случае, эта же ванна, поставленная по-другому, превращается в брачное ложе Иакова. Глубина символизма движений актера, представляющих собой нечто среднее между пантомимой и акробатикой, затрагивает на уровне подсознания. Вместе с тем, отсутствие записей шумовых эффектов и музыки, позволило актерам создавать различные звуки не только своими голосами, но и с помощью различных предметов, например, меняя силу удара ботинка об пол.

Пытаясь найти ответ на вопрос – что есть театр? – Питер Брук приходит к концепции пустого пространства, окончательно сформулированной им в 1968 году, ставшей результатом многолетних поисков, прежде чем обрела четкий смысл и убедительность. (П.3.18.) Она позволила ему уйти от натурализма и классических правил, обратиться к сценическому языку знаков и образов, способствуя возникновению того уровня свободы воображения, который дает возможность понять то, что сокрыто в пьесе, но что является самым важным. Изменив свои взгляды от убеждения необходимости портальной рамы сцены-коробки, сосредотачивающей внимание зрителя, до отказа от сцены как таковой в ее общепринятом понимании, Брук использует в качестве сценической площадки кафе, рабочее общежитие, больницу или маленькую площадь под открытым небом, где зритель видит происходящее с самых разных точек. «Любое ничем не заполненное пространство можно назвать пустой сценой», ей может стать даже расстеленный ковер, с естественными «сценическими эффектами» – солнцем и небом [251, с.9]. Понимая, что пустое пространство создано для заполнения, режиссер заполняет его актером, который без всяких приспособлений, скрывающих его неумелость, при помощи голосовой и телесной выразительности, позволяет зрителю ощутить «едва ли не чистую эманацию духа» [46, с.154]. Таким образом, Брук, подобно Гротовскому, делает акцент на актере, как самом главном проводнике в театре. Сценическое оформление, разные предметы используются им лишь в той степени, в какой они помогают ему в работе над образом, а зрителям служат точкой отсчета условного языка театра. Например,

выразительность актеров в спектакле *Махабхарата* (1985), в сцене боя раскрывала не столько воинское умение, сколько глубины человеческой души. Подчеркнутая условность, знаковость их жестов, движений превращала манипуляции простейшими предметами – палками, колесами, лестницами, в безжалостную битву на мечах, копьях, атаку городских стен и т.п. Их действия, напоминая позиции йоги, цигун, восточных единоборств, как бы обнажали истинные мотивы сражающихся: смелость, ненависть, беспристрастность, жажду мщения, наслаждение боем. Несколько человек создавали ощущение сражения многотысячной армии, вооруженной до зубов.

Освобождая театр от рабства правдоподобия, театральности и ненужных вещей, Еудженио Барба опирается на принцип «бедного театра» Ежи Гротовского, также отказавшись от сцены в ее общепринятом понимании. Например, в спектакле *Любители птиц* (1965), по свидетельству самого режиссера, актеры действовали в маленькой комнате (10-15 метров), используя несколько расставленных столов и стульев [245, с.29]. В спектакле *Каспариана* (1967) – все в той же миниатюрной комнате со скамейками по периметру и несколькими деревянными конструкциями трансформерами. В спектакле *Мой отчий дом* (1972) актеры играли в небольшом помещении, освещенном простой гирляндой лампочек, с несколькими скамьями и большой черной тканью, растянутой на полу и меняющей восприятие пространства, в пределах которого происходили их действия. В соответствии с этим, постановки театра *Один* могли осуществляться на любой площадке: в школах и даже маленьких деревнях. Вместе с тем, актеры Е. Барбы, так же как и Е. Гротовского, П. Брука используют многофункциональность минимального количества предметов, декларируя тем самым, условность своей выразительности, давая свободу ассоциациям зрителя и затрагивая в нем те уровни восприятия, которые не зависят от национальной, культурной или религиозной принадлежности. Например, в спектакле *Каосмос* (Kaosmos, 1994) актеры с помощью танцевальной пластики и живого исполнения ритуальных песен раскрыли историю двух влюбленных. Персонаж Невеста исполняет свадебную песню. Актриса повинуется внутренним импульсам так, что звук, рождаясь где-то в ее ногах, поднимался по телу и создавал в нем резонанс. Не менее мистическим кажется напев другого персонажа – Матери-Жрицы. Актриса, слыша звук, который рождается вне нее, где-то в пространстве, как бы впускала его в себя и затем подхватывала своим голосом. И всего несколько реальных предметов: кружевная бабочка, ставшая позже очками, снятая с петель дверь на спине как крест, которая затем перевернутая, превратиться в свадебный стол, а раскрытая как книжка – в скамейку.

Для Андрея Шербана также не существует сцены и зрительного зала в обычном понимании: занавес, отделяющий сцену от зрительного зала и суфлерскую будку, он

считает анахронизмами. Как и Питер Брук, он культивирует идею пустого пространства, которое каждый раз модифицирует в зависимости от творческих замыслов. Стремясь вырваться из тесных рамок всего привычного, устоявшегося он постоянно меняет способы его организации, не отдавая предпочтение ни одному их них. В этом контексте, выбор определяется только творческими задачами режиссера и в каждом конкретном случае может предполагать использование диаметрально противоположных приемов. Например, выразительность актеров в спектакле *Чайка* (1980), поставленном в Японии, определялась супернатуралистическим пространством, в котором было сооружено огромное озеро, около метра в глубину, окруженное настоящими березами. Огромное зеркало на месте задника, отражало деревья, создавая эффект березовой рощи. Яков и рабочие по-настоящему плавали, ныряли, затем выходили на берег, стряхивая с себя воду, брызгая друг друга. В отличие от этого, актерская выразительность во второй версии *Чайки*, поставленной им в этом же году в американском *Публичном Театре*, была в абсолютно условной манере театра Но. Символизм голосовой и телесной выразительности актеров в спектакле *Дядя Ваня* (1982), поставленном в театре *Ла Мама*, раскрывался на большой пустой площадке без просцениума, окруженной с четырех сторон балконами, на которых сидела публика. По собственному признанию Шербана, реплика Серебрякова из третьего акта: «Не люблю я этого дома. Какой-то лабиринт. Двадцать шесть громадных комнат, разбредутся все, и никого никогда не найдешь», натолкнула его на мысль выстроить лабиринт, по которому ходили актеры, а зрители смотрели на них сверху [153]. Венгерскую постановку спектакля *Дядя Ваня* (2007) режиссер решил иначе, перевернув театральное пространство так, что зрители сидели на сцене, а актеры играли в зале. Вместе с тем, Шербан выделяет первостепенную значимость актера, единственно способного передать духовную сущность персонажа.

Таким образом, трансцендентальная выразительность актеров рождалась в нейтральном пространстве театрального действа, где минимум декораций, реквизита, костюмов, но остаются только актер и зритель, каждый в поиске своего ответа на вопрос о сущности бытия. Актер-человек в свободном от декоративных элементов пространстве, превратил свою голосовую и телесную выразительность в универсальный язык, понятный любому зрителю. Он стал главным проводником трансцендентальных знаний, состояний и смыслов, заложенных режиссером-демиургом, подобно тому, как «актеры» древних ритуальных представлений были телесными проводниками богов.

2.2. Трансперсональный акт в условиях сцены

Известно, что выразительность актера зависит от способа его сценического бытия – специфического актерского существования в роли. В режиссерском театре XX века оно определяется его эстетической направленностью, драматургией, актерскими традициями и школами, а также личными духовными устремлениями режиссеров, формирующими индивидуальные творческие методы. Оно, по точному определению искусствоведа, театрального педагога Д. Ливнева в работе *Сценическое перевоплощение*, диктует степень погружения в роль, формы выразительности актера при выявлении внутренней жизни и вообще тональность звучания актерского ансамбля спектакля [86,с.53]. И в конечном итоге – определяет характер создаваемого образа.

Как отмечалось ранее, сценическое существование актера рассматривается молдавским театроведением в основном в контексте системы К. Станиславского, характеризующей его понятием «перевоплощение». Согласно искусствоведу и психологу Н. Рождественской, оно является главным принципом актерской игры и понимается как процесс, итог которого – создание новой личности [120]. Термин «перевоплощение», развивает мысль искусствовед П. Степанова, стал отправной точкой психологического театра, особенностью которого является создание психологического образа. «Актер и персонаж, соответствующий типу этого театра, а именно наделенный психологической жизнью, вступает во взаимодействие, результатом которого становится создание новой личности» [124, с.11]. Процесс создания образа, поясняет Д. Ливнев, предполагает проникновение в природу мышления сценического персонажа, определяемую его мировоззрением, овладение присущей ему логикой поведения в различных ситуациях, овладение характерными для него темпо-ритмами, его темпераментом, нахождение артистом сверхзадачи, проявляющейся в его конкретных поступках.

В театральной практике известны разные способы актерского существования, диктующие принципы создания образа и средства актерской выразительности. Например, определенная дистанция между образом и актером, условность его выразительности, связь движений с энергетическим импульсом и соединенных со звуком, раскрывающих архетипичность персонажа у В. Мейерхольда; иронично-игровое отношение к образу актеров Е. Вахтангова, сочетающих подлинность чувств и яркую условную театральность жеста и слова; театрализация жизни у Н. Евреинова, разнообразие актерской выразительности от декламации, до пения и танца; понимание актерского искусства исключительно как медитацию во всех деталях, обращение к миру третьего сознания, диктующего психологический жест как прообраз бытового М. Чеховым. Общеизвестно так же, что актер-сверхмарионетка в символистском театре Г. Крэга, отказавшись от

переживания и чувств, создает образ на уровне архетипа, материал для которого находится вне его личности; очуждение персонажа, отстранение актера от образа и эпический символизм его слова и жеста в театре Б. Брехта; экстатическое существование актера и его выразительность на уровне иероглифа, знака, символа в театральной концепции А. Арто; безмолвный сакральный акт актера, отказавшегося от слова, поскольку оно неспособно выражать истинный смысл, так как давно превратилось в штамп в теории Метерлинка. И если Станиславский «добивался слияния человеческого «я» актера с ролью, персонажем, если, по Станиславскому, актерский образ есть «я» (т.е. актер) «в предлагаемых обстоятельствах» пьесы, то Крэг твердо настаивал на необходимости дистанции между исполнителем и персонажем, актером и ролью», - приходит к выводу искусствовед Т. Бачелис [15, с.167]. И далее – «Цель Крэга – трагедийный театр, раскрывающий философию бытия, смысл человеческой жизни. Цель Брехта – эпический театр, истолковывающий уроки истории… …у Крэга образ непременно выше актера, и к идейному смыслу, к духовному богатству образа актер должен с помощью режиссера подняться. У Брехта актер всегда выше персонажа» [15, с.172]. Сравнивая различные системы актерской игры, философ, культуролог М. Эпштейн отмечает, что актер в системе Арто ориентируется не на индивидуальный характер и не на персонажа-персону, а на самые общие закономерности духовного и физического мироздания, которые он должен проявить в своем теле [158, с.253]. Театр Антонена Арто вообще отрицает психологию в обыденном смысле этого слова, уточняет П. Степанова в монографии *Театр без кулис*, в этом смысле там нет психологии актера, нет психологии зрителя, и только подсознание человека диктует способ существования на сцене и реакции в зрительном зале. Целью актера становится не создание персонажа, а воплощение всеобщего, тотального человека. Безусловно, специфика сценического бытия актера требует от него адекватной выразительности, соответствующей данному способу.

Трансцендентальная выразительность актера-человека определяется его особым способом сценического существования, обладающего чертами театра сверхличностного. Под ним, согласно П. Степановой, подразумеваются театральные системы, отказавшиеся от психологии, как персонажа, так и актера, исходя из принципа создания образа, как новой художественной реальности, существующей не по принципам обыденной жизни. Беря свое начало из театральных концепций Г. Крэга и А. Арто, идентичных в своей основе, так как выходят из одних и тех же установок и принципов актерского существования, одной философии, хотя и разных в приемах, сверхличностный театр направляет актера «не передавать психологию, а создавать художественный образ, максимально обобщенный, воплощающий концепцию бытия» [126, с.43]. Этот же

контекст, на взгляд автора, прослеживается в театральном опыте М. Чехова, утверждающего, что в отличие от жизненных переживаний, имеющих личностный характер, переживания актера на сцене должны быть внеличностны (сверхличностны), что делает их объективными. По мнению М. Эпштейна, сверхличностная игра, характерная для театра, опирающегося на миф, легенду, ритуал, позволяет актеру не перевоплощаться в облик конкретного персонажа, а раскрывать с помощью персонажа самого себя, осуществляя с полна свое человеческое бытие на сцене. В этом смысле, важно отметить, что, раскрывая персонаж как представителя рода человеческого, он глубже познает себя как человеческую сущность, совершая не только творческий процесс, но и архетипическое познание, что, безусловно, имеет связь с психоанализом. В. Максимов, рассматривая связь артодианского символа-типа с юнговским архетипом, говорит о его внеличностном уровне воздействия как приобщение к общечеловеческому, в чем собственно и состоит смысл дионисийства и сущность театра для Арто [94]. Искусствовед Т. Кузовчикова, соотнося *Пти театр* с театральными концепциями М. Метерлинка и Г. Крэга, определяет его как прообраз модели внеличностного театра [84]. Философ искусства, культуролог Л. Капустина замечает, что в театре А. Васильева *Школа драматического искусства,* который ориентирует себя на внеличностные игровые структуры, заложен сценический эффект непосредственного, стихийно-художественного переживания мифа, вовлекающего в ритуальное действо и самого зрителя [63].

Очевидно, несмотря на разные определения, речь идет о способе сценического бытия, который, вместо психологических нюансов, 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. Вместе с тем, затрагивая душу актера – внеличностное начало в человеке, в смысле идей Н. Лосского, он превращается в духовный процесс, позволяя внеличностно-объективно отражать истинную Реальность, взамен обманчивой повседневности. При этом отказ от психологии образа в контексте системы Станиславского, подразумевает, что актер не избавляется от переживания как такового, а воплощает его на другом уровне. Аналогичный процесс характерен и для надличностной игры, при которой, согласно трансперсональным исследованиям Р. Уолша и Ф. Воон, чувство самотождественности выходит за пределы индивидуальной, или личной самости, охватывая человечество в целом, жизнь, дух и космос [275, с.7]. Актерское искусство в трансцендентальном театре, объединяя в себе внеличностный, сверхличностный и надличностный характер, раскрывает явления высшего порядка, затрагивает человека на уровне подсознания, включая человеческие переживания высших уровней. Это обусловлено с одной стороны,

духовной природой трансцендентального театра, с другой стороны, самой природой актера-человека, его трансцендентальной сущностью, где нет барьеров между душой и телом, сознанием и подсознанием.

Актер-человек в профессиональных качествах неотделим от своей человеческой природы. Представляя собой в конечном итоге, результат творения, произведение – он, подобно шаману в древнем ритуале, творит внутренний мир персонажа на основе непрекращающихся собственных духовных действий, так что итог его творчества становится процессом. Его игра деперсонализирована, в контексте юнговского определения персоны, являя собой практику «концентрации на самом себе, которая открывает путь к силе (энергии), известной как шаманская, йога или «мистическая», в ней все индивидуальные психические силы интегрированы» [249, с.57]. И здесь важно различать «личное выражение, которое является бессмысленным самоудовлетворением, и тем выражением своего «я», когда быть безличным и быть индивидуальным есть, по существу, одно и то же» [251, с.64]. Это качество является центральной точкой, характеризующей деперсонализированность актерского бытия, на которой сосредотачивают свое внимание практики театра. Вместо общепринятого транспонирования на сцену искусственной условности повседневной жизни и психологического обоснования поведения личности, оно Как справедливо утверждает П. Степанова, театр психологический и театр сверхличностный опираются на противоположные принципы создания сценического образа, в последнем сценическое существование актера вызывает к жизни образы архетипические, понятные любому человеку. Архетип, уточняет она, «понимается как часть ритуала в театре, как лаконичный образ, воспринимаемым любым зрителем одинаково на подсознательном уровне» [126, с.99]. В нем она видит своеобразный способ воздействия на чувства пришедших в зрительный зал людей, рождающий новый язык и другой способ общения. Создавая архетипический образ персонажа, актер-человек не играет, а наоборот, становится самим собой, «снимая» с себя все маски социальных ролей. На этом уровне его выразительность, минуя профессиональные клише, обретает трансцендентальное качество: действия становятся воплощением архетипов, обнажая «врожденные структуры бессознательного, «осадок» от повторяющихся жизненных ситуаций, поступков и задач человека» [126, с.84]. Как было сказано ранее, она становится способом самоисследования и самопознания. Безусловно, для этого необходим талант, огромный труд и точное мастерство, чтобы актерский инструмент стал чутким и податливым.

Трансцендентальная выразительность актера рождалась в процессе поиска альтернативы сложившемуся общепринятому социально обусловленному сценическому

существованию актеров. Известным стандартам обыденного поведения и аналогу повседневных человеческих действий, которые преподносятся в качестве естественности сценического бытия, противопоставлялась возможность актера действовать целостно на уровне своего человеческого естества. Ключ к такому «от-условленному» способу сценического бытия, когда актер существует одновременно на двух противоположных концах одного и того же регистра, на двух различных полюсах – на полюсе инстинкта и на полюсе сознания, кроется, по мнению Ежи Гротовского, в нераздельном единстве его психофизической и духовной техники [39, с.228]. Рассматривая актера-человека как посредника между невидимым миром тонких материй и материальным миром, он видит в нем источник и творца театральной реальности, создающего сценический мир своей душой. Отсюда первостепенное значение обретает духовный процесс. В связи с этим, от-условленное сценическое бытие актеров Гротовский определяет как «духовный акт, совершаемый человеком-актером перед лицом человека-наблюдателя, перед лицом зрителей. Это деяние можно свести к понятию безграничной искренности, предельного проявления и обнажения того, что носит наиболее личный характер человека, к совершению этого деяния всем собой, целостным, всем своим существом – как бы в акте полной самоотдачи» [39, с.80]. Это своего рода, поясняет режиссер, техника транса, техника интеграции всех духовных и физических сил, владеющих человеком и поднимающихся в актере из области инстинктивно-интимной – к просветлению. Происходящий здесь и сейчас, духовный акт характеризуется возможностью «вертикального движения к утонченности и нисхождения (того, что утончено) к плотности тела» [39, с.226].

В отличие от психологического театра, где основой для переживания служит воображение на тему роли, актер-человек добивается сознательного освобождения себя от власти, глубоко спрятанных воспоминаний, комплексов, обид. Для этого ему необходимо уметь «манипулировать сценическим образом, как скальпелем, для препарирования собственной индивидуальности» [39, с.71]. Роль становится поводом для провокаций по отношению к себе и к зрителю, чтобы каждый из них мог добраться до настоящей правды о самом себе. В результате, меняясь сам, он включает в процесс изменений и людей, пришедших на спектакль.

Открывая новые горизонты выразительности актера-человека, от-условленное сценическое бытие – это не только духовный вызов, но и вызов собственному телу. Речь не идет о банальной атлетической натренированности мускул. В этом смысле, телесная и голосовая выразительность актера-человека, отражая целостность его реакций, способна материализовывать невидимые внутренние порывы. Погружаясь в свой внутренний мир, к

тому пределу, когда он «перестает быть актером и остается одна человеческая сущность», важную роль обретает его умение обращаться к своему незримому телу-памяти, содержащему опыт прадеда, праотца, предков, с которыми он связан родовой связью [245, с.41]. Это, своего рода энерго-информационный шлейф, открывая в себе который, актер может ощутить свою целостность как представитель рода человеческого во всех его аспектах: социальном, духовном и так далее. И тогда любое движение его руки или даже пальца, могут трансформироваться в воспоминание, например, об опыте прикосновения к кому-то, о каком-либо событии. В этом смысле, от-условленный способ сценического бытия это не изобретение новой манеры игры актеров, а возвращение им прастарых природных и органичных возможностей, приближающих их к архетипу, который наиболее ярко влияет на сознание зрителя. В поисках таких универсальных составляющих актерской выразительности Гротовский, собрав интернациональную труппу, сосредоточился на раскрытии объективных законов этого ремесла. (П.1.8.)

Любой жест, звук, движение, интонация актера-человека должны обрести подлинность, которая есть сочетание спонтанности и четкой выверенности, то есть спонтанности, рожденной из упорядоченности, так как духовный процесс, который лишен упорядочности, дисциплины, структурирования роли, превращается в нечто бесформенное. Спонтанность, по мнению режиссера, не исключает детальной композиции роли, напротив, она достижима только на почве четкой актерской партитуры, основу которой составляет точный поток «человеческих импульсов и реакций, очищенных от любой случайности» [39, с.79]. Ее человек-актер творит всем своим существом, целостностью своих духовных и физических возможностей. (П.3.19.)

Не разделяя эти два аспекта, режиссер-экспериментатор уделяет огромное внимание тренингам с целью освободить актера от всего, что мешает его раскрытию, а с 1969 года сосредотачивает свои усилия только в этом направлении. В поисках внутренней техники, отмечает режиссер и театральный педагог Е. Кузина, он экспериментировал с методами психоанализа, активными медитациями Игнатиуса Лойолы, техникой транса, гипнозом и духовными упражнениями Станиславского [83, с.67]. По мнению Е. Барбы, физические действия актера у Гротовского, это работа с самим собой и для самого себя. К подобному выводу приходит культуролог Ю. Мальцева, замечая, что актер, работая над ролью, обязан научиться использовать ее в качестве инструмента, который изучает то, что сокрыто под маской повседневности [96]. Таким образом, голосовая и телесная выразительность становится способом, позволяющим ему изучить себя, свое тело, освободить его от любого сопротивления внутренним импульсам.

В поисках трансцендентальной выразительности актера, необходимым условием его сценического бытия, Питер Брук считает овладение искусством деперсонализации, которое требует умения задействовать глубокие пласты подсознания. Проявляясь через напряженные внутренние импульсы, оно позволяет выражать всю полноту человеческих переживаний так, что они становятся понятными даже без слов. Однако это требует, чтобы актерская игра, оставив в стороне психологию, все личностное, высвобождала внеличностное, сверхличностное, надличностное в природе актера. Для этого ему необходимо войти в состояние транса, чтобы разбудить свое подсознание, и это приближение к уровню универсального мифа, такое погружение даст ему материал для создания образа. Но, предупреждает далее Брук, он должен остерегаться погружения в своеобразный сон, поскольку путешествие в бессознательное может оказаться всего лишь иллюзией, которая порождает новую иллюзию и не способствует работе над ролью. Задача, стоящая перед актером, считает режиссер, намного сложнее: найти баланс между отстраненностью и вовлеченностью, так как «отстраненность – это подчинение общему смыслу; вовлеченность – это полное подчинение текущему моменту; обе ипостаси существуют во взаимодействии» [254, с.66].

Определяя актера как рассказчика со многими головами, Брук, как и Гротовский, стремится к непосредственности и естественности его выразительности, видя формулу его чистосердечной и искренней игры в способности проживания всего через тело. Подчеркивая важность осознания актером своей человеческой цельности, неразрывности единства тела, души и разума, он первостепенное значение отдает его умению слышать и распознавать общечеловеческие коды, спрятанные в подсознании. Для этого необходимо создать пустоту, тишину внутри себя, чтобы смог проявиться весь реальный потенциал. На самом деле есть два вида тишины, уточняет Брук, «безмолвие, означающее простое отсутствие шума, инертная тишина, и тишина – состояние небытия, наполненного жизненной энергией, пропитывающей и оживляющей каждую клетку плоти» [27, с.191]. Во втором случае, любое душевное движение, едва уловимый внутренний импульс находит немедленное выражение в жесте или звуке, и актер-человек обретает уникальную исполнительскую неповторимость и неограниченные выразительные возможности. Таким образом, в отличие от перевоплощения актера в психологическом театре, где внутренний монолог является неотъемлемой частью создаваемого образа, искусство деперсонализации предполагает внутреннюю тишину, которая позволяет ему, направить взгляд вовнутрь, прислушаться к себе, услышать свое подсознание. В этом случае, внутренние импульсы, коды диктуют действие, движение, ритм.

Добиваясь трансцендентальности актерской выразительности, Еудженио Барба противопоставляет обыденному сценическому поведению, с преобладанием элементов будничной жизни, «экстра-обыденный» способ бытия, где речь идет о качестве экстра-обыденной энергии, позволяющей телу актера становиться решительным, живым и правдивым [8, с.27]. Известно, что обыденное поведение человека носит личностный характер и зависит от его культуры, социальной среды, профессиональной деятельности, то есть, оно социально обусловлено. В отличие от этого, экстра-обыденное поведение актера характеризуется как внеличностный, бессознательный акт в условиях сцены, подчеркивающий его человеческую уникальность. (П.3.20.) Благодаря этому, его тело превращается в естественную, без наслоений социума, жизненную форму, а действия обретают художественно-эстетическую ценность. Очевидно, что в этом есть созвучность с идеями Гротовского. Вместе с тем, подчеркивая необходимость участия сознания в этом процессе, поскольку сценическое присутствие актера-человека есть результат сознательного управления творческой энергией, Барба, как и Брук, отмечает, что одна его часть «должна уйти в тень, в молчание. В то же время другая часть сознания должна включиться в микроскопический поиск, точно аппарат, улавливающий отдельные звуки симфонии явлений, импульсов, «пустоты», динамики физических и нервных процессов» [8, с.71]. В результате, актер обретает полную свободу, которую режиссер характеризует как «забывание нашей собственной персоны и исследование вне себя самого, чтобы достичь другого» [245, с.183].

Акцентируя свое внимание на теле актера-человека как главном инструменте выразительности и, не отделяя его от природной связи с голосом, Барба рассматривает его как видимую материю голоса, где берет свое рождение импульс, который затем становится звуком и речью. В соответствии с этим, особое значение обретает умение актера-человека оперировать своим сценическим «биосом» - невидимой жизнью тела, являющимся своего рода включателем тела физического. В этом контексте любой звук или движение служат ему не только способом раскрытия персонажа, но и средством исследования своего «биоса», открытия собственных внутренних резервов «пока он не встретит себя и свое собственное видение» [245, с.15]. Вероятно поэтому, начиная со спектакля *Мой отчий дом* (1972), актеры создают текст сценического действа своим искусством, отказавшись от слов пьесы как таковых. Используя пластику, танцевальные движения или близкие по форме к танцу, пантомиме, они говорят своими телами.

Стремясь уйти от обыденности актерской выразительности, Андрей Шербан остается верным своему творческому кредо: стремлению вырваться из закрытого художественного ящика метода, стиля, собственного почерка. В зависимости от

творческих задач, он обращается в своей практике к разным способам сценического бытия актеров, не отдавая предпочтение какому-либо из них. Созвучно Гротовскому, Бруку и Барбе, он понимает основу актерской игры как неразрывное единство тело-душа-разум. Из разных актеров, среди которых одни выражают чувства с помощью тела, другие - должны все понять головой, третьи – с помощью сердца, для него идеальный артист – тот, кто объединяет эти три момента [155]. Актеру, по его мнению, чтобы открыть глубинную сущность персонажа, его фундамент, архетип необходимо значительно расширить собственные границы профессиональных возможностей, обрести свободу выражения своей человеческой сути. В связи с эти, независимо от того или иного способа игры он должен существовать в самой высочайшей степени внутреннего напряжения, энергии, всем своим естеством отдаваясь во власть собственного ритма и ритма спектакля, чтобы каждое его слово или жест стало их проявлением. Акробатические прыжки, танец, пение, виртуозные драки, переплетаясь в актерской игре, предполагают отличного владения своим инструментом – телом и голосом. Однако, добиваясь спонтанности действий, необходимо сочетать их с четким и точным управлением изнутри. Гармония триады «тело-душа-разум» предполагает равноправие всех составляющих, при котором ни одна из них не доминирует.

В умении актера-человека слышать импульсы, идущие из глубин подсознания и дающие начало любому движению, видят основу сценического бытия практики трансцендентального театра. Для Ежи Гротовского очевидно, что разбуженный в актере скрытый неосознанный человеческий потенциал, дает внешнее выражение некой художественной форме, уже существующей внутри него. Например, жест, начинающийся в его руке, всегда будет фальшивым, результатом «актерства», и только живая реакция, начинающаяся внутри актера, рождает истинно правдивый жест. То есть ему не надо выдумывать движение или интонацию, ему надо отыскать их внутри себя. Слушая импульсы, он реагирует и совершает действие всем своим человеческим существом, не ограничиваясь механическим движением или звуком. Но самое главное, он не ограничивается мыслью, которая, подчеркивает Гротовский, не в состоянии управлять всем организмом, а может только побуждать к чему-либо. В этом смысле, актер должен остановить свой внутренний монолог, научиться концентрации, сосредоточенности, в противном случае целостность разрушается, и импульсы становятся лишь формальной видимостью.

Рассматривая тело актера-человека как проводник энергий разного качества, Гротовский придает особое значение умению пользоваться резонаторами и энергетическими центрами, расположенными во всех его частях. (П.3.21.) Например, в

качестве резонаторов могут служить не только плоскости черепа и грудной клетки, но и затылок, брюшная полость и т.д. Это дает неограниченные возможности для самых разных красок актерской выразительности, поскольку каждый раз в движение приходят другие энергетические центры и резонаторы. Являясь своего рода стимуляторами, они дают толчок и побуждают к целостной реакции-ответу, позволяя духовный акт «не иллюстрировать организмом, а совершать организмом» [39, с.88]. Ярким примером этому может служить актерская игра Ришарда Чесляка (Принц Фернандо) в спектакле *Стойкий принц* (1965). В финальной сцене, стоя на коленях, то приподнимаясь, то сгибаясь и падая на них головой, то снова поднимаясь и откидываясь назад, Фернандо-Чесляк говорит свой последний монолог. Самые невообразимые для звучания голоса положения тела актера, не только не мешали, но способствовали извлечению звука свободного, яркого, сильного и чистого. Скорость произносимых фраз, голос, идущий откуда-то из нижней части живота, его тончайшие модуляции и смены силы звучания, стали филигранным воплощением меняющегося потока внутренних импульсов, словно прорвавшийся сквозь плоть крик души. В каждом звуке участвовало все человеческое естество актера, наделяя его такой энергетической силой, что в резонанс вступали стены и потолок. По словам очевидцев, его тело было буквально «насыщено фосфоресцирующими частицами. Это была неистовая сила урагана. Сила такого натиска, что большему, казалось, уже не вырваться наружу. И все-таки намного более могучая, высокая и свежая волна неслась из его тела, и била, и рушилась на все, что было вокруг него» [39, с.295]. Сделав поток внутренних импульсов видимым с помощью тела и голоса, Чесляк получил величайшее признание как светоизлучающий актер.

Питер Брук рассматривает актера как универсального исполнителя в совершенстве владеющим своим инструментом, который должен оставлять впечатление легкости, скорости и чистоты духа. Подобно Ежи Гротовскому, он концентрируется на выразительных возможностях его тела. Не ограничиваясь хорошей физической подготовкой актеров, он придает ключевое значение их умению слышать, распознавать и откликаться на малейшие внутренние импульсы души, подсознания. Начиная с труппы *Театра жестокости* (1965), организованного совместно с Чарлзом Маровицем, он видит главную задачу в том, чтобы пробудив тело актера, включить его в этот процесс. В противном случае, он вынужден брать идеи из знакомых и много раз используемых участков сознания, в ущерб более глубоким творческим уровням. Примером является актерская выразительность в спектакле *Буря* (1968), раскрывающая архетипическое начало шекспировских персонажей. Ариэль, в исполнении Йоши Ойда, напоминал некую мифическую птицу. Руки, ноги, тело актера, все двигалось невероятным образом, точно

передавая сущность птицы, хотя действия не были подражательными или танцевальными. Создавалось впечатление, что где-то в глубине его души проснулось птица, которая, согласно философии индуизма, могла быть его предыдущим воплощением, а актер вытащил из подсознания память об этом. В основе необыкновенных звуков и телодвижений лежала четкая ритмическая партитура: он вдруг застывал на мгновенье, словно в стоп-кадре, затем вновь продолжал свою поступь-полет. Казалось, его ноги не касаются земли, а руки рассекают воздух, превратившись в крылья. Каждое движение было сильным, ярким, убедительным, хотя его тело не было набором накаченных мускулов как у атлетов и не производило впечатления физической мощи. Оно обладало какой-то другой силой, силой внутренней энергии, как у птицы во время взлета, а тончайшее умение ею управлять придавало ему невесомость, прозрачность и чарующую легкость.

Другим универсальным элементом сценического бытия актера, Брук считает циркулирующую энергию, поскольку только «внутренняя энергия, постепенно наполняющая и объединяющая организм, сообщает смысл любому выбору и любому действию» [27, с.198]. В организованной им интернациональной группе, он, как и Гротовский, пытается обнаружить в актере-человеке источники энергии, рождающие подлинные импульсы. Для этого ему, по мнению Брука, необходимо освободить тело от доминирующего влияния мыслей, восстановить тишину, то есть прекратить беспорядочный внутренний монолог. В результате, актер-человек становится восприимчивым к своим внутренним процессам и из этой восприимчивости появляются формы, жесты, ритмы, действия. Свободно циркулирующая в нем энергия, сообщает качество присутствия, делая его притягательным магнитом, то есть он присутствует в образе не только как актер, но и как человек, обретая, тем самым, возможность отказаться от устоявшихся способов выражения персонажа.

Вместе с тем, стремясь к актерской выразительности на уровне общечеловеческого языка, понятного любому жителю земли, Брука интересуют возможности тела слышать коды и импульсы, таящиеся в корнях различных культурных традиций. (П.3.22.) Работа над спектаклями, систематические упражнения, импровизации стали тренингом для актеров по исследованию собственных возможностей. Не делая различия между голосовой и телесной выразительностью, они исследовали природу простых физических действий, жестов, звуковой материи, открывая для себя их скрытые качества. Руки, глаза, сердце, душа – стали одновременно объектом и инструментом исследования где, шаг за шагом, расширяя свои знания о самих себе, они обретали возможность выражать образы, извлеченные из темных глубин коллективного бессознательного. В результате стало

понятно, что звук тоже является эмоциональным кодом. Отказавшись от рационального подхода, они приобрели способность слышать телом импульс настолько ясно, что могли выразить его в любой форме естественного действия. Так в спектакле *Беседа птиц* (1973) выразительность актеров явилась не только способом передачи архетипических качеств персонажа, но, подобно «танцам или музыке определенных суфийских орденов, стала способом самоисследования и самопознания» [251, с.59]. Воспринимая, произносимые друг другом звуки не только чувствами, но и разными частями тела, они открывали в себе ранее неизвестные, вибрационные центры. Плавные, мягкие, летящие движения, наполненные грацией и изяществом, были продиктованы внутренними импульсами. Тела актеров струились в пространстве, как полотна тонкой ткани поднятой над их головами. Почти балетные поддержки, гурджиевские вращения, сложные гимнастические кувырки, повороты, прыжки – все это говорит о виртуозном владении телом.

Одной из универсальных составляющих сценического бытия актера-человека, Еудженио Барба, как Гротовский и Брук, считает энергию – источник, дающий жизнь действию. Исследуя транскультурные традиции, он формулирует четыре общих принципа, лежащих в основе актерской выразительности многих типов театра Востока и Запада. (П.3.23.) Первый - принцип баланса, называемый «танец баланса», при котором актеры двигаются с полусогнутыми коленями. Отправной точкой здесь является момент концентрации энергии, мгновение предшествующее действию – «сатц», что в переводе с норвежского означает позицию тела готового к реакции в любой момент. Это «состояние, в котором импульс к действию еще не запущен и может быть направлен в любую сторону: можно подпрыгнуть или сжаться, шагнуть назад или в сторону, можно снова подняться на носочках» [8, с.23]. Второй – принцип противоположности, или «танец противоположностей», согласно которому в теле актера одновременно задействуются силы-антагонисты – силы напряжения в мускулах и сгибания, а все движения основываются на законе оппозиции. Принцип соединения несоединимого дает возможность сконцентрировать в минимальном количестве движений максимальный заряд энергии, необходимый для совершения широкомасштабного действия [8, с.57]. В итоге самое простое действие, как например, сесть, пройти, взять, посмотреть – обретает огромную выразительную силу. Речь идет не об избытке мускульных и нервных напряжений, а о той внутренней силе, которая позволяет кричать молча или дотрагиваться не прикасаясь, когда актер-человек ничего не изображая, «похож на ядро, излучающее энергию» [246, с.89]. То есть его выразительность зависит не от желания что-либо выражать, а происходит из умения трансформировать энергию в движения тела и голоса. Четвертый принцип – разрыв автоматизмов требует, чтобы актер-человек вырвал себя из

контекста своей природы, где преобладают элементы техники обыденного поведения тела, поскольку без разрушения автоматизмов невозможно достигнуть высокого уровня сценической выразительности [8, с.62].

В соответствии с этим, особое значение в актерской игре отводится умению использовать энергетические центры, где рождается импульс, который способен переходить из одной части тела в другую, придавая голосовой и телесной выразительности то или иное искомое качество. Немаловажную роль в этом сыграл разработанный Барбой тренинг пре-экспрессивной выразительности актеров, в основе которого лежат физические действия. Назвав его биомеханикой, режиссер использовал термин Мейерхольда не для обозначения реконструкции метода великого мастера, а для определения своего, созданного им согласно его собственному пониманию этого слова. Тренинг позволил актерам исследовать собственные энергетические центры, центры притяжения, баланса, учиться ими управлять, используя для этого упражнения разных типов, взятых из хореографии, пантомимы, акробатики, гимнастики, йоги и стал основой совершенствования трансцендентальности их выразительности. Например в спектакле *Придите! И день будет наш!* (1976), она была представлена пластическими движениями, танцем, пением, игрой на музыкальных инструментах. В одном из фрагментов спектакля человек с гитарой самозабвенно играет современные ритмы. Однако их безликость, стандартность ни у кого не вызывают особого восторга. Но он доволен собой и подталкивает вперед другого человека с барабаном, предлагая ему соревнование, спор. Похожий на смешного, заикающегося старика, он принимает вызов. И вот звучит барабан, его звуки переплетаются с актерским пением, которое затем переходит в ритм шаманского бубна. И маленький старик превращается в сильного и могущественного шамана, словно проявившегося из тьмы веков, движущегося в экстатическом танце. Звук и движение – единое целое, они нераздельны, как будто подчинены одному импульсу. Каждая клетка тела актера это пульсирующая энергия, которая подобно лучам, исходила из него, освещая и согревая все вокруг. Одновременно с этим, голоса других актеров, повинуясь внутренним импульсам, без специальной «постановки» звучали по правилам гармонии. Этот божественный оркестр наполнял своей энергией все пространство действа, казалось, каждый звук несет в себе заряд вселенной.

Не являясь эклектиком, Андрей Шербан весьма далек от того, чтобы строить некую новую систему актерской игры из произвольно подобранных элементов. Как Гротовский, Брук и Барба, универсальной составляющей сценического бытия актера-человека он считает невидимую энергию, которая лежит в основе любого движения или звука, привнося в них силу жизни, свободу проявлений. Исходя из неразрывности диады

тело-голос, он заостряет свое внимание на голосовой выразительности актера-человека, способного придать звуку качество материальности: чтобы он был не только слышимым, но и обретал видимый образ, как это было в древних ритуальных техниках. Слово, согласно мнению Шербан, это конечный результат импульса, который в свою очередь, возникает из нашего отношения к жизни и, возникнув, требует выражения. В этом смысле, каждый актер-человек трансформируется в то, что он произносит. Упражнения актеров по исследованию звуковых вибраций, взаимной зависимости движения и слова, жеста и дыхания, позволили им построить изначальную звуковую вселенную, исследуя архаизм тела и энергий души, которые долгое время считались потерянными [237, с.15]. Поднимаясь к трансцендентальности выразительности, они учились петь и танцевать всеми частями тела. Например, их голосовая и телесная выразительность в спектакле *Троянки* (Theatre La Mama, New York, 1974) была обусловлена ритуальным характером действа. Используя приемы предсталений балийского театра, церемоний вуду, актеры сохранили не только четкую ритмическую структуру ритуала, но и его символизм, метафизическое таинство, силу вибраций. Благодаря этому, финальная сцена, казалось бы, внешне абсолютно статичная, с застывшими молчаливыми фигурами, излучающими одновременно нежность и решимость, обрела активность невероятной силы, которую по форме можно уподобить только молитве. Ведь молитва – это акт, в котором намерение и действие существуют одновременно, отражая всю целостность человека.

Таким образом, трансцендентальная выразительность актера-человека рождается в процессе его особой формы сценического бытия, требующего умения присутствовать в сиюминутности – **трансперсонального акта в условиях сцены**. Его питают высшие духовные и человеческие переживания, ценности, стремления, охватывающие «те аспекты индивидуального бытия, которые по своей природе являются надличностными и составляют особый духовный потенциал, реализующийся в предельных или пограничных состояниях и ситуациях. Т.е., для его реализации субъекту необходимо выйти за рамки обыденного сознания и подойти к границам своего индивидуального существования, открывшись опыту более высокого порядка» [137]. Трансперсональный акт актера связан с его предельными духовными человеческими возможностями. 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, акт внутреннего преображения, подобно тому, как игра актеров индийского театра является разновидностью духовного действия. Отключив внутренний диалог, он концентрируется

на своих внутренних процессах, открывая свой безграничный потенциал. В итоге раскрываются истинные, высшие способности человека, рождается не стандартный набор жестов, движений или мимики, который, в конечном счете, приводит к определенному количеству клише, а возможность каждый раз по-новому откликаться на различные внутренние импульсы. Это требует мобилизации всех его душевных и физических сил, человеческой целостности, которая обретается в результате полной внутренней и внешней свободы и факторов, ее обуславливающих.

2.3. Вертикаль взаимоотношений актер-зритель

Известно, что разнообразие моделей взаимоотношений актеров и зрителей в режиссерском театре формировалось в соответствии с театральными концепциями и личными творческими устремлениями деятелей театра. Например, К. Станиславский, создавая реалистический театр, определял зрителя третьим творцом спектакля, до которого актер должен донести жизнь человеческого духа роли, чтобы он жил одной жизнью с персонажем, вместе с ним смеялся и плакал. Н. Евреинов, опираясь на инстинкт театральности и, характеризуя монодраму как проекцию души главного персонажа на внешний мир, стремился превратить людей в зрительном зале в главное действующее лицо. М. Чехов видел в актере посредника, способного привести сидящих по ту сторону рампы к сопереживанию на уровне созданного образа. В. Мейерхольд, отстаивая условность театрального искусства, использовал разные способы вовлечения публики в сценическое действо. А. Таиров, развивая концепцию синтетичности Камерного театра и акцентируя первичность актера, напротив, расценивал зрителя как пассивного участника, творчески воспринимающего спектакль. Е. Вахтангов, провозглашая праздничную, фантастическую условность и подчеркивая, что театр – это игра, отказался от рампы, способствуя возникновению непосредственного контакта между актерами и людьми, находящимися в зале. А. Арто, стремясь вернуть метафизику театра, предлагал превратить зрителя из пассивного наблюдателя в активного участника, призывая обратиться к опыту мистериальных, ритуальных театральных действ. Б. Брехт в эпическом театре, обращаясь не столько к чувствам, сколько к разуму посетителей театра, ждал от них не сопереживания, а активных споров, обсуждений без включения в реальность происходящего.

Общеизвестно, что искусство актера в психологическом театре способствует установлению взаимосвязи со зрителем, характеризующейся, по точному определению психолога Ю. Клименко, бинарным неравенством «взаимозависимой системы «актер-зритель», в которой одна личность приобретает статус профессионала, а другая –

эстетического «потребителя» его профессии в силу эстетической потребности» [70, с.95]. В процессе театрального действа между ними происходит прямое взаимодействие, что собственно и является прерогативой театрального искусства. Психолог В. Кочнев определяет общение, возникающее между ними, не прямое, а косвенное, через действие актера со сценическим объектом [76, с.101]. В отличие от психологического театра, взаимосвязь этих двух составляющих в трансцендентальном театре, обусловлена театральным действом, которое подобно древним ритуалам, не подразумевает разделения на актеров и зрителей. Согласно Ю. Клименко, она представляет собой взаимодействие творящего человеческого «Я» актера в физической оболочке и во всем ему подобного зрителя, вовлеченного в процесс сотворчества. В этом случае, они выступают по отношению друг к другу равнозначными и взаимозависимыми частями единого целого – театрального искусства, являясь его главными составляющими.

Трансцендентальная выразительность актеров позволяет выйти на другой уровень взаимоотношений со зрителем, способствуя установлению между ними прямого, непосредственного контакта. Актер-человек, используя язык архетипов, как своеобразный врожденный общечеловеческий компонент души, обращается к глубинам зрительского восприятия и, по мнению Ю. Клименко, возбуждая подсознание зрителя, побуждает последнего находить в персонаже бессознательно то, то требует компенсации на сознательном уровне. Актер предстает «перед зрительным залом в своей множественности свойств и качеств «коллективного человека», и какая-либо частица из множества да найдет хотя бы одну подобную частицу в каждом из зрителей, пробуждая в нем «коллективного человека», а следовательно – художника, и тем вовлекая его в процесс со-творчества» [70, с.92]. И далее, Клименко приходит к выводу, что общение и со-творчество партнеров в системе «актер-зритель» происходит одновременно на четырех уровнях «вертикальной» структуры психики – бессознательном, подсознательном, уровне сознания (осознания отношений Я – Не-я) и уровне самосознания (Я – концепции) [70, с.112]. Таким образом, трансцендентальная выразительность актеров позволяет выстраивать вертикальную многоуровневую связь со зрителем, затрагивая его на всех слоях сознания и подсознания.

Именно к таким взаимоотношениям, в процессе которых актер-человек должен приближаться к зрителю не только физически, но и духовно, устремляются в своей практике театральные деятели. Исходя из объективно существующих в современном обществе разнородности сознательных установок и детерминированности мыслительного опыта, Ежи Гротовский выдвигает на первый план возможность актера устанавливать внутреннюю связь со зрителем на уровне человеческой души, коллективного

бессознательного. В соответствии с актом трансгрессии, актер, вступая с ним во взаимодействие, «включает» его в процесс, в результате которого все темное, что есть в душе человека, подвергается просветлению. В этом смысле важно, чтобы он и люди, пришедшие в театр, устанавливали контакт не только между собой, но и каждый – с самим собой. Так Гротовский подчеркивал его сакральный характер. По мнению Питера Брука ощущаемое присутствие актеров и ощущаемое присутствие зрителей может создавать пространство большой напряженности, в котором исчезают все барьеры и невидимое становится реальным. Поэтому актеру важно создавать с помощью своего искусства новые елизаветинские отношения с публикой, пронизанные метафизическим ощущением и потрясением, связывающие воедино личное и общественное, скрытое и явное, грубое и возвышенное [21, с.64]. Трансцендентальность его выразительности стимулирует возникновение прямого, непосредственного общения со зрителем, давая возможность каждому встретиться с собственной сущностью, чтобы подняться к новому уровню осознания. Живая связь, рождающаяся между ними при условии взаимной открытости по отношению друг к другу, разрушает рамки ограничений, обусловленные культурной или языковой принадлежностью, достигая общечеловеческого уровня. В результате, обогатившись новыми знаниями и опытом, актер и зритель могут сделать еще один шаг на пути к духовной эволюции. Еудженио Барба как и Питер Брук, стремится чтобы актер своим искусством стирал культурные и языковые различия во взаимоотношениях со зрителем, как преграды, возведенные социальной обусловленностью. Для этого ему необходимо вывести их на уровень коллективного бессознательного, где он способен вызвать «танец души» зрителя [8, с.72]. В таких условиях, по мнению Барбы, люди, пришедшие в театр, начнут задавать сами себе вопросы, поскольку большинству из них важно научиться развязывать собственные узлы событий, а не получать простые ответы и рецепты. Для Андрея Шербана, так же важно умение актера выстраивать взаимосвязь со зрителем так, чтобы каждый из них мог сделать новый шаг в своей духовной эволюции. С помощью своего искусства он вступает в прямое общение со зрителем, помогая ему лучше понять собственное положение в жизни и общечеловеческие ценности, позволяющие гармонично жить в обществе с другими людьми. Важно, чтобы зритель, идя домой знал, что нет идеальных людей, но заглянув внутрь себя, увидел там безграничные возможности для самосовершенствования.

Разрушая барьеры, мешающие непосредственным человеческим связям актеров и зрителей, практики театра стирают границы сцены и зрительного зала, чтобы максимально приблизить их в едином игровом пространстве. Стало очевидно, что создаваемый актером иллюзорный мир в замкнутой сцене-коробке, не предполагает его

прямых контактов с публикой, ставя ее в позицию наблюдателей по типу современных телешоу *За стеклом.* Ежи Гротовский, отказавшись от традиционной сцены и зрительного зала, перемешивает актеров и зрителей, выстраивая их взаимодействие каждый раз в соответствии с конкретными задачами. В одном случае, актеры размещались между людьми, сидящими в зрительном зале, вступая с ними в непосредственный контакт. Они рассматривали зрителей, создавая эффект психологического воздействия в спектаклях *Дзяды* (1961) и *Кордиан* (1962). В спектакле *Акрополь* (1962) актеры действовали между сидящими в зале людьми, не замечая их, создавая эффект двух параллельных миров: мира живых и мертвых, которые, проецируясь друг на друга, одновременно существовали во времени и пространстве. И живым был виден этот другой мир, но попасть в него и изменить что-либо они не могли. В другом случае, в спектакле *Трагическая история доктора Фауста* (1963) актер, обращаясь напрямую к аудитории с исповедью, отводил ей роль священника, создавая ощущаемую атмосферу таинства. По мнению Гротовского, актерам важно устанавливать связь с каждым зрителем как отдельным человеком, способствуя открытию его скрытого внутреннего «Я». В связи с этим, он ограничил численный состав присутствующих на спектакле до 30-40 человек, поскольку увеличение их количества нарушает интимность происходящего. Это правило стало священным и не подлежало никаким исключениям, независимо от социального статуса или ранга желающих. Известны факты, когда в зрительный зал не могли попасть знаменитый польский актер, Жаклин Кеннеди, премьер-министр Канады, по причине, что они оказались в числе желающих, превышающих «норму».

Питер Брук так же сокращает расстояние между актерами и зрителями до минимальной дистанции, почти интимной, но в отличие от Ежи Гротовского, он не перемешивает их в процессе театрального действа. Однако, справедливости ради, надо отметить, что например, душевное состояние и эмоции актеров, царившие на сцене в финале спектакля *Сон в летнюю ночь* (1970), передавались публике, в том числе и через дружеские прикосновения в буквальном смысле. Не меньшую заботу у Брука вызывает тот факт, что человек, максимально заинтересованный и увлеченный театральным действом, как правило, сидит в конце зрительного зала. В связи с чем, во время гастролей *Международного Центра Театральных* исследований в Нью Йорке (1973), режиссер сознательно изменил размещение аудитории и обладатели самых дешевых билетов получили возможность сидеть на сцене на подушках на расстоянии вытянутой руки от актеров. Такая непосредственная близость способствовала более открытому и доверительному контакту.

Стремясь к интимности взаимоотношений актеров и зрителей, Еудженио Барба как и Ежи Гротовский, не является приверженцем массовых театральных действ. Для него также важно, чтобы актер обращался не к безликому зрителю вообще, а к каждому конкретному человеку. В связи с чем, актеры играют в небольшой комнате, с максимальной вместимостью 60-70 человек. Это правило не нарушается на протяжении многих лет даже во время гастролей. Удаляя барьеры, разделяющие людей на актеров и зрителей, Барба объединяет их в едином пространстве театрального действа, перемешивая в некоторых случаях, как Гротовский. Например, актеры в спектаклях *Любители птиц* (1965) и *Ферай* (1969) говорили со зрителями и даже касались их, активно вовлекая в действо. В других случаях, как в спектаклях *Каспариана* (1967), *Мой отчий дом* (1972) они не вступали с ними в прямой контакт, оставляя право быть очевидцами, свидетелями происходящего.

Устраняя преграды, которые мешают открытому и непосредственному общению актеров и зрителей, Андрей Шербан также объединяет их в общем игровом поле театрального действа. Однако, оставаясь верным своему творческому кредо, - не придерживаться единого метода, - он выстраивает их взаимодействие каждый раз по-разному, в зависимости от творческих задач. Актеры могут находиться на расстоянии не более метра от зрителя и вовлекать их в действо, как это было в спектакле *Троянки* (1974), или размещаться вокруг на возвышенности, наподобие амфитеатра, как в спектакле *Мастер и Маргарита* (1978). В спектакле *Как вам это нравится* (1976*, La Mama*), актеры вместе со зрителем проходили через фантастический лес, ставший своего рода, магическим порталом, в другое измерение.

Безусловно, актер в этих взаимоотношениях играет лидирующую роль, являясь их инициатором. С помощью трансцендентальной выразительности он задает внеличностное качество чувственного взаимодействия между всем своим человеческим существом и аналогичным ему во всем, зрителя-человека. В результате непосредственная многоуровневая связь возникает между ними в процессе духовно-психофизиологического воздействия, а не психофизического, присущего театру психологическому. Вибрации энергии, наполняющие содержанием и внутренней силой действия актеров, духовные импульсы, несущие чистые эмоции, буквально пронизывают человеческую плоть зрителя, проникая сквозь кожу, растекаясь по кровеносным сосудам, наполняя его во время дыхания. Они как бы «включают» его изнутри, влияя не только на сердечный пульс, температуру тела, но в первую очередь, на его духовные процессы, затрагивая глубокие зоны подсознания, подобно тому, как в восточной духовной традиции гуру направляет ученика в работе над собой. И в этой сопричастности, соучастии зрителя в театральном

действе, очевидна связь с законом парциципации в контексте теории Л. Леви-Брюля [90]. Безусловно, это качество общения предполагает не только высоких профессиональных навыков и умений актера, но и богатства его духовного мира. В. Демчог характеризует этот уровень «самоосвобождающейся игрой», в результате которой у зрителя начинают сокращаться те же мышцы, что и у артиста, когда он незаметно для себя начинает вставать со своих кресел, вместе с ним рыдать, не думая как он выглядит, глупо смеяться, одним словом, переживать всю ту гамму чувств, в которую его увлекает артист. Тончайшие нити невидимой энергии соединяют обе стороны рампы в единое целое, и актер как опытный мастер «держит эти нити в состоянии натяжения, виртуозно управляя бурным течением и радостным танцем самой мощной энергии из существующих!» [44]. Носитель бессознательно действующей души актер воздействует на душу зрителя, в которую глубоко проникает все, что он видит, слышит и чувствует, влияя на его образ мыслей и чувств, и в конечном итоге, на образ жизни. Зритель, узнавая свои слабые места, личные недоработки, обретает внутренние силы оружие для их устранения, для избавления от негативного в себе. Таким образом, сознательно воздействуя на аудиторию, актер-человек включает ее в работу над собой, над совершенствованием своего «Я», заставляя творить себя. В свою очередь, зритель-человек воспринимает смысл происходящего на уровне собственного духовного развития.

Совершение искреннего акта душевного обнажения актера-человека перед лицом человека-наблюдателя, направленного на высвобождение их духовной энергии, Ежи Гротовский считает необходимым условием взаимного сотворчества. Как шаман в древнем ритуальном действе, он играет не для публики, а в ее присутствии. Пытаясь проникнуть вглубь себя в процессе трансперсонального акта, к тому, что скрыто под маской шаблонов повседневности, он тем самым, дает возможность зрителю осуществлять аналогичный процесс в себе. Став свидетелем этого акта, он становится соучастником актера. Совместное душевное обнажение позволяет каждому из них сказать правду о самом себе, подняться к новому уровню осознания. Аналогично этому, и для Питера Брука обоюдная открытость актеров и зрителей по отношению друг к другу, является главным и необходимым условием их взаимного сотворчества. Искренняя человеческая открытость первого, как инициатора этих взаимоотношений, вызывает ответную реакцию второго, который открывается ему в желании увидеть более глубоко самого себя. Еудженио Барба, рассматривая совместное сотворчество актеров и зрителей как таинство, как некий сакральный акт, в котором лидирующее положение принадлежит актерам, дающим импульс к взаимодействию, подчеркивает, что и зрители также должны совершать усилие, духовную работу. Андрей Шербан определяя совместное сотворчество

актеров и зрителей как встречу с откровением, акцентирует равнозначность их взаимных усилий в этом процессе. Актеры открывают возможность соприкоснуться с этим сокровенным людям, пришедшим на спектакль, которым в свою очередь, необходимо совершить большую внутреннюю работу, чтобы вникнуть в одну из страничек *учебника духовности*, проникнуться ей всем своим существом, открыть в ней свой смысл, найти ответы на вопросы. Таким образом, взаимодействие актеров и зрителей превращается в акт совместного творчества, в процессе которого внутреннее состояние действующего актера-человека сливается с ответным состоянием зрителя-человека, приводя к взаимному переживанию. Однако такой уровень единения зависит не только от актеров, дающих начальный толчок этому процессу, но и от зрителей, их духовного развития, внутренней активности. Без взаимного усилия обеих сторон, этот акт невозможен.

В связи с этим, важность обретает вопрос о качестве аудитории, говорящем о ее готовности осуществлять совместное творчество. Безусловно, речь идет не о ее элитарности, не о какой-либо специальной подготовке, возрастном, социальном или образовательном уровне, речь идет о зрителе, который как человек стремится к духовной эволюции. В этом контексте Е. Гротовского не интересовали люди, приходящие в театр для удовлетворения своих амбиций, повышения светской значимости или развлечения после работы. Для него был, «важен зритель в стадии духовного развития, находящийся как бы на психическом повороте, ищущий в зрелище ключ к познанию самого себя и своего места на земле» [39, с.75]. Такого же взгляда придерживается П. Брук, для которого человек, думающий, что он достиг высот в своей духовной эволюции, не представляет интереса в качестве публики. Он отдает предпочтение тем, кто стремится познать скрытые стороны Реальности, подняться к иному уровню осознания. Эту точку зрения разделяет Е. Барба, для которого единственным критерием по отношению к людям, пришедшим в театр, является их стремление к духовному самосовершенствованию и сознательный поиск в театральном действе средства, чтобы достигнуть разных состояний переживаний. Аналогично А. Шербан, не дифференцируя аудиторию на плохую или хорошую, элитарную или простую, обращается к тем, кто способен заглянуть в себя самого и, соотнося себя и увиденное, задавать себе вопросы о нравственном и духовном законе. Таким образом, желание зрителя совершать работу над собой, является единственным критерием его готовности стать совместным творцом актера.

Вслед за современной физикой, утверждающей, что все есть вибрации: от атома до галактики, - практики театра рассматривают взаимоотношения актеров и людей, присутствующих на спектакле как движение энергии. Актер, с помощью трансцендентальной выразительности способен создавать совокупное движение

эмоциональной, интеллектуальной, физической, душевной энергии, объединяя всех единым энергетическим полем. Она способствует установлению такого качества контакта со зрителем, при котором тот начинает ощущать реальное присутствие невидимо циркулирующей, энергии. Её свободное движение между ними позволяет формировать единые основы восприятия, независимо от цвета кожи, культуры, языка, религии. Объединенные общим энергетическим полем, они начинают чувствовать, думать и реагировать вместе. В результате, зритель открывает в глубинах своего подсознания самые интимные знания о себе. В движении энергии между актерами и зрителями, которая является неотъемлемой частью их человеческой сущности, Ежи Гротовский видит основу их взаимосвязи. В этой неразрывной диаде главная роль принадлежит актеру, который является главным включателем этого процесса. Например, актеры в спектакле *Стойкий принц* (1965), атакуя аудиторию импульсами энергии, обращались к ее восприятию на уровне подсознания. Царь и его свита, стараясь внешне выглядеть спокойными, транслировали скрытую энергию страха, которая превращалась в открытую агрессию по отношению к Принцу. Она прорывалась наружу, превращая их в подобие стаи воронья, слетевшейся к своей жертве или хищного зверья, терзающего свою добычу. И чем больше ими овладевал страх, тем яростней они атаковали и истязали Фердинанда. Противоборство двух сил, двух качеств энергии захватывало самые тонкие струны души зрителей. Воспринимая действо в полном молчании, они были шокированы в той степени, которая соответствует очищению в контексте аристотелевского катарсиса. Как отмечает свидетель происходящего, потрясенные, они медлили выходить после спектакля, долго хранили тишину, избегая разговоров друг с другом по окончании действия. Действие продолжалось в них [135].

Пытаясь вернуть непосредственному общению актеров и зрителей метафизическую силу, Питер Брук, рассматривает единое игровое поле театрального действа как пространство, где все находящиеся в нем участвуют во взаимообмене энергией. В связи с этим, актеры многонациональной труппы стремились к тому, чтобы в результате их взаимоотношений с сидящими в зале, высвобождалась энергия, и осуществлялся энергообмен. Ради достижения этой цели они объехали полмира. (П.3.24.) Результатом их многолетних поисков стала новая форма связи с аудиторией, в основе которой лежит живой поток управляемой энергии. Высвобождаясь в процессе их действий, она крепко связывала их на уровне общечеловеческого начала. Для ее усиления Брук возвращает театральное действо в места силы – известные с давних времен географические зоны, обладающие повышенной энергетикой, чтобы использовать естественную силу их вибраций. (П.3.25.) Например, сценической площадкой для актеров в спектакле *Оргаст*

(*Orghast,*1971) стали развалины Персиполя, одного из священных мест на земле, со времен великого Дария. Таинство их искусства разворачивалось среди голых скал и усыпальниц великих персидских царей. Энергия места усиливала их воздействие на зрителя, что казалось, из далекого прошлого материализовалась эпоха древнеперсидского царства. Голосовая выразительность актеров, переплетая древний авестийский язык торжественных ритуалов, латынь, древнегреческий, поднялась до того уровня, где ритмы, скрытые в потоке букв, вдруг начали открываться, а звук и содержание обрели целостное единство. Свою мистерию они начинали на открытом воздухе с заходом солнца, подобно театральным представлениям Катхакали, и завершали гимном восходу. Играя при закате во дворе храма, а с восходом – в долине царственных могил, они осознанно управляли движением энергии, идущей от живота к разным резонаторам, расположенным в различных частях тела. Благодаря этому, произносимый звук обретал невероятную плотность и огромную эмоциональную силу. Его вибрации, летящие с крыши храма уходящему за горизонт солнцу или восходящей луне, казалось, стали незримыми нитями, связывающими их со Вселенной, звездами и небом, с другими людьми. Сочетание звуков с символическим жестом, движением, действием актеров, «вывело спектакль за пределы обычной вербальной системы в область интуитивного, сенсорного воздействия» [88, с.201].

В основе взаимодействия актеров и зрителей, по мнению Еудженио Барба, лежит движение энергии, которая является главной силой, управляющей социальной, биологической, физической и духовной жизнью человека. Как и Ежи Гротовский, он акцентирует значение актера, способного дать импульс этим взаимоотношениям на уровне всего человеческого существа и формировать качество энергии театрального действа, чтобы воздействовать на глубинные уровни восприятия зрителя. Например, актеры в спектакле *Мой отчий дом* (1972) подобно участникам древних мистерий, безмолвных и могущественных, транслировали энергию не только каждым жестом или движением тела, несущих потенциальную бесконечность смыслов, но и глазами, которые в полном смысле слова, стали зеркалом, отражающим тончайшие движения души. Воплощая персонаж-архетип, они с помощью своего искусства, посвящали зрителя в тайны жизни Федора Достоевского, размышляя о смысле жизни, самопожертвовании, добре и зле. Основу их выразительности составляла пластика, очень близкая по характеру к пантомиме. С метафорическими кандалами на руках они рассаживали зрителей в начале спектакля. Их внутренняя сосредоточенность и молчание создавали гнетущее напряжение, которое, возрастая, перерастало в сцену с эшафотом, где стоит Достоевский с завязанными глазами. Зритель-свидетель, зритель-наблюдатель, а может именно тот, от

кого зависит помилование? Растущая где-то в глубине души тревога, искала ответы на вопросы. Невидимые потоки энергии, реально ощущаемые зрителем - грудью, животом, всем телом, вызывали у него ответное напряжение, которое усиливалось с появлением персонажа Свидригайлова-Смердякова. Как прообраз злой силы, он бродил среди приговоренных. И совсем другой поток энергии транслировали актеры в лирической сцене Сонечки и Раскольникова. Их душевные импульсы обрели видимую форму символических действий, раскрывающих нежность, искренность, любовь, готовность к самопожертвованию. Это вызывало у зрителя не только чувство сострадания, но и на каком-то глубинном уровне – ощущение соучастия, сопричастности к происходящему.

Андрей Шербан, как и Питер Брук, рассматривает непосредственное общение актеров и людей, пришедших на спектакль, как поле энергии. Стремясь вернуть их взаимосвязи силу древних Мистерий, он так же усиливает ее энергией конкретного места, подобно тому, как древние Мистерии и ритуалы неразрывно были связаны с использованием естественной силы определенных мест на земле. Однако, понимая театральное действо как форму вибраций, выраженных пластикой тел и голосами актеров, он акцентирует их возможность задавать импульс этому процессу. Особое значение для него обретает возможность актеров и зрителей собирать энергии вместе, чтобы превратить их в новые, более сильные. Например, актеры разыгрывали спектакль *Медея* (1972), на театральном фестивале в Баалбеке (Греция), на античных руинах у подножия горы Ликабетос. Их действия начинались в полночь без единой электрической лампы, так что видны были лишь силуэты на фоне белых камней. Древнегреческий язык и латынь переплетались среди древних развалин, создавали ощущение двух временных континуумов, существующих параллельно в сегодняшнем дне. Благодаря действенной силе голосов, движущихся свободно в открытом пространстве действа, актеры словно открыли «ворота» в другое измерение. Звуками и словом они рисовали образы столь явственно, что казалось, будто они возникают не в воображении зрителя, а наяву. Сила энергии каждого звука определялась не только логическим анализом текста, - главный источник этой силы был в единстве голоса и душевных импульсов актеров. Этот источник звука делал невидимые вибрации слова осязаемыми, превращая в неразрывное единство движение и голос, жест и дыхание. Вместе с тем, актерские вибрации, усиленные энергией места, создавали ощущение присутствия древней духовной традиции.

Таким образом, **трансцендентальные средства актерской выразительности позволяют выстроить вертикаль взаимоотношений актеров и зрителей, как вида энергетического поля, затрагивая уровни души, скрытых подсознательных зон восприятия человека.** Они 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. Искусство актеров, объединенных одной игровой зоной со зрителем, способствует пробуждению не столько внешней, сколько внутренней духовной активности последнего. Актер-человек, сознательно воздействуя на аудиторию, включает ее в работу над собой, подвигая к проявлению того, что ранее было скрыто в подсознании, к пониманию собственных проблем, и в итоге - к совершенствованию своего «Я», заставляя творить себя. Безусловно, результат этих взаимоотношений зависит не только от актеров как включателей этого процесса, но и от зрителей, без внутренней активности которых, он становится невозможным. В этом смысле, процесс их совместного внутреннего самоанализа представляет собой способ вертикального общения между ними, путь к самому себе для каждого из них.

2.4. Выводы по главе 2

Исходя из вышеизложенного, очевидно:

1. Трансцендентальные средства актерской выразительности продиктованы трансцендентальной сущностью театра. Трансцендентальный театр это не конкретное здание, а совокупность театрального опыта, формирующего новую театральную модель, которая определяет способ сценического существования актера-человека, его выразительность, построение театрального действа, взаимоотношения актер-зритель. Отражая вектор развития театрального искусства, он стал, по сути, театром без преград. *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. Представляя собой нейтральное пространство для игры, и выдвигая на первый план актера-человека как главного проводника, превращающего посредством своего искусства абстрактные идеи Великих духовных традиций в непосредственный опыт, он стал способом познания истинной Реальности для него и зрителя.* Это всеобъемлющий театр в профессиональном и духовном смысле, театр без преград [68].

2. Трансцендентальность актерской выразительности обусловлена, с одной стороны, духовным содержанием трансцендентального театра как проводника идей Великих духовных традиций. Раскрывая реальность духовной жизни, представляющей собой объективное общечеловеческое начало, где утрачивают смысл этнические, культурные

или социальные черты персонажа, она обращена к трансцендентальной сфере человека - душе. С другой стороны – его назначением, ролью в процессе духовной эволюции человека: помочь достичь более высокого уровня посредством иного способа познания мира – искусства театра. В этом контексте голосовая и телесная выразительность актера-человека становится для него не только способом выражения персонажа, но и способом самопознания и самосовершенствования [66].

3. Трансцендентальные средства актерской выразительности формировались в условиях нейтральной среды для игры, детерминированной, тождественными в своей сути, - концепцией бедного театра Ежи Гротовского, ставшей доминантой в творчестве Еудженио Барбы, и идеей пустого пространства Питера Брука, поддерживаемой Андреем Шербан. Нейтральное пространство для игры заполняется актером-человеком, который выходит на первый план как самый главный проводник. Говоря языком архетипов, он воздействует на глубокие слои подсознания зрителя, на тонкий мир души, затрагивая его как представителя рода человеческого [183].

4. Трансцендентальная выразительность актера-человека рождается в ходе его сценического существования, представляющего собой *трансперсональный акт - 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.* Это позволяет ему, освободившись от наслоений социума, слушать подсознание и выносить наружу услышанное и почувствованное внутри.

5. Слово, жест, поворот головы, движение актера-человека призваны раскрыть архетипические образы, обнажая душу персонажа, представляющую собой сокровенное бытие человека в бесконечном разнообразии вариантов, и превращая ее из невидимой тонкоматериальной сущности в осязаемую и ощущаемую. В то же время, они являются средством, позволяющим актеру раскрыть себя, проникнуть вглубь к интимным слоям, скрытым под маской социальной обусловленности, поскольку творя всем своим человеческим существом образ как одно из проявлений многовариантности коллективного бессознательного, он сам соотносится с ним на уровне архетипических составляющих. В результате, он расширяет собственное осознание, глубже познавая себя как человеческую сущность [184].

6. *Трансцендентальные средства выразительности актера-человека, являясь результатом его внутренних импульсов различной природы и предназначенные для раскрытия архетипического образа, становятся для него в то же время, не только*

средством передачи качеств персонажа, но и средством самопознания и самосовершенствовании.

7. Трансцендентальность средств актерской выразительности определяется также спецификой театрального действа:

- подобно древним ритуалам, оно не подразумевает разделения на актеров и зрителей и объединяет их в едином игровом пространстве, где отсутствует общепринятое деление на сцену и зрительный зал;
- соотносит актеров и зрителей по принципу равной значимости и взаимозависимости;
- раскрывая театральным языком духовные аспекты человеческого бытия во всех его проявлениях, становится для них общим полем жизни, где возникает акт совместного творчества, в котором каждый актер и зритель является человеком действующим, активным соучастником происходящего.

8. Взаимоотношения актеров со зрителем, рождаясь в процессе такого театрального действа, характеризуются как прямое, непосредственное, многоуровневое общение, затрагивающее внеличностное, надличностное, сверхличностное и сознательное в человеке. Задача такого общения - пробуждение не столько внешней, сколько внутренней духовной активности зрителя; формирование единых основы 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.

9. Трансцендентальные средства выразительности позволяют актерам выстраивать вертикаль взаимоотношений со зрителем, затрагивая их на уровне души, скрытых подсознательных зон восприятия, того первозданного слоя, который лежит в самом их человеческом естестве. *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.*

3. ЯЗЫК АРХЕТИПОВ: АКТЕРСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ВНЕЛИЧНОСТНЫХ ПЕРЕЖИВАНИЙ

3.1. Физическое действие

Физические действия актера, зрелищно выражая смысл происходящих событий, являются базовым элементом его телесной (невербальной) выразительности. В сценических обстоятельствах роли в контексте системы К. Станиславского, они представляют собой внешнюю форму чувств, мыслей, желаний и стремлений персонажа, раскрывая нюансы его внутреннего мира и взаимоотношений с другими. Неизменно подчеркивая их неразрывную связь с психологией, великий реформатор утверждал гармоничное единство внутренней и внешней техники актера, при которой правдивая «жизнь человеческого тела» ведет к рождению «жизни человеческого духа» роли. Называя физические действия актера простейшими, внешними, логическими, он характеризует их как целенаправленные действия, которые вносят изменения в окружающую человека среду или какой-либо предмет и, требующие затрат преимущественно физической (мускульной) энергии. Развивая мысль Станиславского, Б. Захава определяет характер физических действий актера: разновидность физической работы, например - пилить, строгать, рубить, копать, косить и т.д.; спортивно-тренировочные - грести, плавать, отбивать мяч, делать гимнастические упражнения и т.д.; бытовые действия - одеваться, умываться, причесываться, ставить самовар, накрывать на стол, убирать комнату; и, наконец, множество действий, совершаемых актером на сцене по отношению к своему партнеру, таких как отталкивать, обнимать, привлекать, усаживать, укладывать, выпроваживать, ласкать, догонять, бороться, прятаться, выслеживать и т.д.[52, с.75] Отличаясь от обыденных физических действий человека, они, в психологическом театре призваны сохранять свойства подлинного, живого, органического действия, совершаемого в жизни.

М. Чехов, раскрывая «тайны» движения актера, выделяет «*формообразующее* качество жеста, его *музыкальность*, способность *излучать* и *отдавать* свою силу, насыщенность тем или иным чувством или импульсом воли и, наконец, его неотразимую по красоте способность *реять* в пространстве, образуя в нем ритмические рисунки и формы» [142, с.123]. Особое внимание он уделял действиям-архетипам, жестам-архетипам, которые человек производит в душе, например, отталкивание, притяжение или подбрасывание вообще. Они соотносятся с бытовыми «как общее с частным» и из них как из источника, вытекают все обыденные, частные жесты. Не менее важным Чехов считает искусство актера совершать физические действия в разном энергетическом состоянии, рождающем различный сценический рисунок, где пониженная энергия соответствует

меланхолии, скуке, грусти, а повышенная – радости, смеху. В. Мейерхольд, добиваясь плакатности, портретности, ракурсности действий актера, то есть умения передать динамику плоскостей грудь – профиль – спина, опирался на архетипические жесты: отказ (движение в противоположную сторону от необходимого) – точка – стойка – цель. Их совокупность создает полную фразу действия актера. Е. Вахтангов экспериментировал с архетипами действий, используя руки актеров как «глаза тела» и, превратив раскрытую ладонь – характерный жест еврейского народного танца, в основу физический действий актеров. А. Таиров, в поисках эмоционального телесного языка актера, сосредотачивает свое внимание на его пластической выразительности. Уходя от реалистических, бытовых актерских движений, жестов, Таиров требует от них комической или трагической гротесковости действий, скульптурности, музыкальности, точной ритмичности. А. Арто, уподобляя актера шаману, стремился к действию-архетипу, действию-знаку, затрагивающему зрителя на уровне подсознания и превращающего его в универсальный язык актера.

Трансцендентальный театр второй половины XX века, опираясь на совокупный опыт предшественников, о чем было сказано ранее, искал физические действия актера, способные выражать архетипическую сущность персонажа. По мнению Ежи Гротовского, актеры не могут предлагать на обозрение зрителю свои привычные шаблоны обыденного социального поведения, будничную манеру вести себя в качестве поведения естественного. Но так же, им не нужно стремиться «собирать и накапливать знаки (как это делают в восточном театре, где одни и те же знаки, как правило, повторяются), а необходимо вывести знаки в чистом виде из естественных человеческих импульсов путем своего рода дистилляции, отсеивания, очищения от всего, что является наслоением обыденного поведения на чистом импульсе, наростом на нем» [39, с.58]. Каждому физическому действию должно предшествовать «подспудное движение, поднимающееся волной из недр тела, неведомое, но осязаемое» [39, с.182]. Именно этот внутренний импульс рождает по-настоящему правдивое и естественное движение тела актера-человека для достижения определенной цели. Для Питера Брука, как и для Гротовского, неподдельность и искренность физических действий актеров так же не связана с подражанием «жизненной правде», поскольку их реализм, как и реалистическая игра вообще – это всего лишь искусственная попытка уловить постоянно ускользающую Реальность. В театре, замечает режиссер, «бытовое движение может быть пустым и банальным, а кажущийся странный жест, наоборот, выражать очень глубокий смысл. Важно только, чтобы данное действие было правдивым в момент исполнения. Оно «правильно» лишь в данный момент» [27, с.265]. Исследуя искусство актеров различных

театральных традиций в поисках универсального языка актерской выразительности, он приходит к выводу, что «важны не сигналы и знаки различных культур; смысл передает то, что лежит за ними» [27, с.227]. Очевидно, что Брук, как и Гротовский, связывает физическое действие актера-человека с его внутренними импульсами разной природы.

Уходя от повседневности невербальной выразительности актеров, Еудженио Барба утверждает экстра-обыденные формы их действия в сценическом пространстве, при которых самые простые движения или положения тела, такие как стоять, ходить, сидеть, брать, смотреть, проявляют себя вне обыденности. Для этого актер-человек должен изменить будничное равновесие и положение тела, уровень его напряжения, требуемый для действия, рассогласовать составляющие своего баланса: точки опоры и уравновешивающие их части тела. И тогда его тело, спина, шея, руки, ноги, пальцы, напрягаясь, создают сопротивление той силе, которая стремится их разогнуть или согнуть. В результате, его действие не заканчивается там, где остановился жест в пространстве, а продолжается много дольше, поскольку «энергия тела продолжает течь, даже если жест или движение актера завершены; внутреннее пространство тела расширяется» [8, с.57]. Начало любому движению актера, согласно Барба, дает «сатц» – скачек, импульс, мгновение, предшествующее действию, когда вся энергия собрана и готова к использованию. Это импульс и контр-импульс одновременно, включающий в действие всю его человеческую сущность. «Выполнение движений, выражающих действие в пространстве, точность задач, отрегулированность установленных моментов начала и конца, подчинение действия одному импульсу и контр-импульсу, смена направления движения сатц – все это и составляет предварительное условие для «танца» энергии» [8, с.132]. Как и Гротовский, Барба считает первейшей необходимостью выстраивание четкой партитуры действий актера со всеми деталями, уточнениями. В конечном итоге, актер обретает «тело-в-жизни» – полифонию напряжений, связанных между собой невидимыми нитями последовательности, когда каждое действие должно складываться в бесконечную цепь из движений отдельных частей тела. Подобно Станиславскому, Барба характеризует актерское действие, как вход в пространство и время, чтобы изменить и измениться. Но начало физического действия актера он видит в импульсе, движении намерения, которое рождается в позвоночнике. Там «в форме удерживаемого импульса сконцентрирована энергия, которая с необходимостью позволит действию в нужный момент вырваться наружу. Действия рождаются в этой части тела. Даже мельчайшие движения частей тела осуществляются через импульс в позвоночнике. Руки, ладони, пальцы готовы включиться в действие как продолжение движения спины. Каждая клетка «тела-в-жизни», каждое действие последовательных фрагментов мозаики наполнены особой энергией» [8, с.269].

Очевидно, что единство внутреннего и внешнего действия актера, Барба рассматривает как две полярности, которые обогащают друг друга.

Отрицая брехтовскую рассудочность актерской техники и жизненное правдоподобие в контексте реализма, Андрей Шербан стремится к естественности физических действий актеров, в основе которых лежит связь между телом и эмоцией. Под эмоцией он понимает не сентиментальность или мелодраматизм, а действие - от английского корня «движение». В соответствии с этим, такие физические действия должны воздействовать на тонком уровне вибраций, энергии. Несомненно в этом есть сходство со взглядами Е. Гротовского, П. Брука, Е. Барба.

Таким образом, физическое действие актера-человека в трансцендентальном театре – это процесс, объединяющий его внутреннюю и внешнюю технику, в котором задействованы все человеческие составляющие, весь его триединый инструмент – не только физическое тело и разум, но и душа. Требуя от актера-человека полной осознанности собственного тела, как материального выразителя души, оно становятся для него средством познания себя и окружающего мира. Безусловно, человеческая способность актера слышать ушами, руками, ногами, глазами, головой, всем телом собственные внутренние импульсы, транслировать их вовне, создавая ткань энергетического поля спектакля, вплетаться в нее, скользя, подобно сёрферу по волне, превращает физические действия в «звучащую речь». Выражая архетипический образ персонажа, раскрывая события его духовного мира, они несут в себе силу, действенность и смысл, который может быть понятен без слов.

Известно, что существуют физические действия, идентичные у большинства народов, поскольку в процессе исторического развития и эволюции, человечество прошло через аналогичные этапы жизненного опыта. Например, зажечь свечу, бежать, обнять, оттолкнуть, ударить кулаком, смотреть в зеркало, надеть шляпу. Безусловно, шляпы у всех народов могут быть разные, а зеркалом может служить даже отражение в воде, но само физическое действие, совершаемое в этом случае, одинаково у всех. Таким образом, мы можем говорить об исторически сложившихся архетипах физических действий, выражающих смысл, сходный между собой у разных народов, поскольку согласно теории архетипической психологии Д. Хиллмана, архетипическое - это действие, совершаемое индивидом, а не вещь как таковая [54]. Пробуждая и вызывая типическую форму душевного переживания у зрителей, физические действия актера становятся бессловесным языком его выразительности, дающим возможность легко и естественно воспринимать смысл и суть происходящего. Вместе с тем, физическое действие как архетип, являясь концентрированным выражением душевного состояния персонажа в

данной ситуации, содержит в себе изначальный, первичный образ того процесса, который оно отображает. Например, надевание шляпы – это процесс накрывания головы чем-либо вообще. Символически он представлен надеванием шляпы, но это может быть большой лист растения, корона или головной убор из перьев. В этом смысле, физическое действие выражает смысл, заключенный в изначальном образе, но абстрагированный от конкретики этого образа. Оно содержит в себе множество смыслов и значений, которые дают возможность прочитывать его намного глубже и многограннее, чем оно означает внешне.

Известно, что прямое сравнение одного действия с другим, коренится в психологии человека гораздо глубже, чем услышанное слово, поскольку значительная часть его понимания окружающего мира происходит согласно закону аналогии. Архетипы физических действий, как первообразы, связывают между собой актеров и зрителей не столько на уровне разума, сколько на уровне чувств, затрагивая в подсознании каждого из них общие для всего человечества представления, мысли и т.п. Тем самым, физическое действие, разрушая барьеры в сознании людей, которое делит их на европейцев и азиатов, или французов и немцев, становится понятным любому зрителю, независимо от его культурной или языковой принадлежности [178].

Однако существует немало физических действий, которые содержат в себе конкретное понятие, определенный смысл, некий кодовый знак, принадлежащий определенной конкретной национальной или культурной традиции. Они понятны и значимы только для их представителей и могут совершенно отличаться от действий с аналогичным смыслом у другого народа. В данном случае речь идет о том, что одна и та же идея, один и тот же смысл или чувство у разных народов передаются разными физическими действиями. Например, в знак приветствия европейцы пожимают друг другу руки, многие восточные народы прикладывают руку к сердцу, индусы соединяют вместе ладони на уровне груди. Но любое из этих внешне разных действий может стать понятным всем и иметь один и тот же смысл при условии, если оно выражает душу человека, ее проявления. Как справедливо замечает Ю. Клименко, актер с помощью пластики, жеста или мимики способен передать архетип боли, счастья, горя и т. д. А задача зрителя воспринять это чувство [70]. В соответствии с этим, выражая архетипический образ персонажа, физические действия актера отражают весь человеческий опыт, так как являются средством его накопления.

Очевидно, что архетипические физические действия предстают объективными символами, которые пробуждают и вызывают типическую форму душевного переживания у зрителей. Скрытая символика архетипа содержит в себе множество смыслов и значений, которые, стимулируя активность воображения зрителя, дают возможность прочитывать

физические действия намного глубже и многограннее, чем они означает внешне. Обладая силой воздействия на уровне общечеловеческого, они превращаются в универсальный язык выразительности, проявляя свою трансцендентальность.

В спектакле ***Иоана и огонь*** Петру Вуткарэу (Театр *Е. Ионеско*, Кишинев: Театр *Казэ*, Токио, 2009) архетипические физические действия актеров, отражающие человеческую идентичность разных народов, стали тем универсальным языком выразительности, который позволил зрителю легко воспринимать смысл и суть происходящего, независимо от культурной или языковой принадлежности. И это немаловажный момент, поскольку в японской версии спектакля были задействованы актеры не только двух различных актерских школ и театральных традиций, но и языковой и культурной принадлежности. Третья совместная постановка молдавского Театра *Э. Ионеско* и японского театра *Казэ* объединила трех молдавских актеров: В. Самбриша, Л. Погор и В. Нофита, играющих на румынском языке, и семь японских актеров – Ю. Ширане, К. Танака, Ю. Сато, М. Накамура, Т. Курьяма, А. Инаба, С. Ша, играющих на японском языке. Стирая границы театрального искусства во времени и пространстве, она стала шагом на пути к универсальным общечеловеческим составляющим актерской выразительности, в которой гармонично сплелись театральные традиции Востока и Запада: театра масок, театра теней, комедии дель арте, театра кукол.

Физические действия актеров, выражая смысл, сходный между собой у разных народов, пробуждали и вызывали типическую форму душевного переживания у зрителей. Например, в сцене, где Иоана (Юко Ширане) и священник во время своих странствий встречают на своем пути одинокого прохожего, который делится с ними едой и питьем. Достав кусок хлеба, бережно завернутый в лоскут материи, и сосуд с напитком, он угощает изрядно проголодавшихся Иоану и священника, которые вмиг поглощают предложенное, собрав даже крошки. Затем, после небольшого отдыха и беседы, путники расходятся в разные стороны, каждый по своим делам. Сами по себе подобные действия: поделиться питьем или преломить хлеб со страждущим, - существуют у многих народов с глубокой древности. Они известны и понятны всем, независимо от того будет ли это ржаной хлеб или кукурузная лепешка, вода или вино. Не копируя бытовой аналог, актеры управляли потоком внутренних импульсов, рождающих видимый узор телесных движений. В другой сцене Иоана склоняется перед королевой (Л. Погор), обозначая «табель о рангах». В этом простом физическом действии актрисы сокрыт многовековой опыт всего человечества. На протяжении всей своей истории человек, подчеркивая разницу социального положения, выражая почтение и уважение, склоняет голову, спину, или колено перед вождем племени или королем, шаманом или священником. Услышанная

«запись» в теле-памяти, выносится актрисой наружу так, что создается ощущение, как будто содержание опыта прошлых поколений принимает участие в формировании ее физических действий. Аналогична этому сцена утреннего туалета короля (В. Самбриш), пропитанная буффонадным духом. Причесываясь, припудриваясь и орошая себя парфюмом, он совершает ежедневный и очень важный для него ритуал. Гротесковые действия актера, лишенные житейских подробностей и интимных деталей, понятны без всяких слов и комментариев. Их простота и естественность не требует дополнительной расшифровки или пояснений, а их идентичность объединяет людей на общечеловеческом уровне.

Очевидно, что изначальный символизм физических действий содержит в себе множество смыслов и значений, которые дают возможность прочитывать их намного глубже и многограннее, чем они означают внешне. Такие действия выражают смысл, заключенный в изначальном образе, но вместе с тем, абстрагированный от конкретики этого образа. Как, например, актеры, несущие в руках чемоданы. Символизм этого действия намного шире простого понимания дорожной принадлежности. Может это багаж жизни, багаж истории, багаж внутреннего мира человека? А может это символический портал, позволяющий преодолевать не только расстояния, но и время? В этом контексте, не менее интересна сцена омовения Иоаны, сделанная режиссером по принципу театра теней. В ней знаковость физических действий актеров, соответствующих этим понятиям, но свободных от бытовых нюансов, открывает широкий спектр смыслов - от простой гигиенической процедуры до ритуала омовения-очищения души.

Вместе с тем, раскрываясь на разных смысловых уровнях, они стали концентрированным выражением душевного состояния персонажа в тот или иной момент. Например, одну из сцен собрания священнослужителей П. Вуткарэу решает в духе балагана, опуская на головы японских актеров, шутовские колпаки. Эта «святая» инквизиция шутов, сидящих за красным столом, достав кукол, начинает над ними суд. Главный священник-шут руководит остальными. Одним лишь жестом руки, словно дирижер, он разрешает говорить или заставляет молчать. Балаганное фиглярство, фарс как внутренняя сущность персонажей, вылезает наружу с каждым жестом и движением. Они «выплескиваются» потоком внутренних импульсов актеров различной напряженности, как струи фонтана, разной силы и высоты, окрашенные разными цветовыми подсветками. И совсем другую сущность инквизиции раскрывают физические действия актеров в финальной сцене суда над Иоаной, построенной режиссером с монументальной мощью и величием. Застывшие как скульптуры священники, стоящие на кубах, создают холодящее ощущение каменного надгробия. Их тела, вытянутые как стрелы, транслируют

непреклонность, несгибаемость, окаменелый догматизм. Неподвижные статуи. Идолы смерти. И только главный, сидя с центре на кубе, махнет рукой - «Виновна!»

В спектакле ***Гамлет***, режиссера Чай Сеунг Хун (*Чангпа Театр*, Корея, 2005), представленного в 2006 году на театральном Бьеннале (BITEI) в Молдове, - актеры с помощью физических действий приоткрыли завесу того, что недоступно рациональному опыту, материализовав невидимый мир души. Каждый шаг, взмах руки, движение плеча или наклон головы стал органичным сплавом элементов йоги, китайской гимнастики У-шу, восточных единоборств. Являясь продолжением внутренних импульсов, идущих из глубины человеческой сущности актеров и делая осязаемым услышанное и почувствованное внутри, они передавали внутреннее состояние персонажей, как музыка. Сценическое существование актеров, ставшее по сути трансперсональным актом в условиях сцены, определило качество переживаний и качество человеческого присутствия, которое заключается в стирании всего личного. Все вместе это превратилось в разговор тела, рассказ тела о Душе, мучениях и отчаянии.

Метафизический символизм актерской выразительности продиктован ритуальной основой спектакля. Согласно режиссерскому замыслу, он стал не воплощением сюжета пьесы Шекспира, а, скорее, образной формой выражения философской картины мира, увлекающей зрителей в свой особый мир, где главными действующими лицами являются не люди, а их души. В нем нет слов, монологов в привычном понимании. Гамлет (Шим Чеол Джонг) не выражает вербально свои мысли и чувства, не вступает в словесный диалог с другими персонажами трагедии Шекспира,- их нет в этом спектакле. Мир духов и мир людей. На этой грани разворачивается история душевных переживаний Гамлета: от отчаяния до ненависти и мщения, от детской растерянности и возмущения до звериной безжалостности. Необычная актерская техника, включая экстатические состояния и ритуальность действий, несла в себе мистицизм корейского шаманизма, усиливая ощущение сверхъестественности происходящего. Гамлет, подобно шаману, проходит через инициацию, соединившую две реальности.

Архетипический образ главного персонажа, максимально обобщенный, раскрывает явления высшего порядка. Перед нами Гамлет - свободный от социальной обусловленности и географических координат. Человек вне времени и пространства, открывающий другую реальность, исследующий скрытую природу вещей. Многогранный персонаж трагедии Шекспира сконцентрирован в одной точке, где начинается таинство мира бессмертной Души. Она – его истинная суть, он и есть материализованная Душа, одинокая, страдающая, мучающаяся. Гамлет – персонаж мира живых, шагнувший в потусторонний мир, где за чертой жизни обитают души ушедших в мир Смерти. В этой

безмолвной Вечности бродит Душа «бедного Йорика», томится и жаждет мщения Душа его отца. Здесь, неуспокоенной Душе Офелии, Душе вечной невесты, суждено скитаться в бесконечном Безмолвии. В той земной жизни она хотела быть невестой, и теперь, в мире Смерти, ее Душа «становится» невестой, несмотря на то, что подвенечное платье превратилось в тлен. Мир живых и мир Смерти пересеклись в одной точке пространства.

Тело Гамлета, наполненное жизненной энергией, выражает внутреннюю суть: душевную боль, чувства и ощущения. Поразительная концентрация актера, полная осознанность своего тела и единства его действий с душевными импульсами. Ритмичное дыхание, так же как и тело, выражает внутреннее состояние персонажа.

Динамичность и активность дыхания актеров в некоторых сценах, обретает выразительность, наравне с движением или жестом. Например, бездыханное тело отца Гамлета (Конг Бьюнг Так), создавало полную иллюзию принадлежности его к миру неживых, поскольку дыхание актера не было заметно глазу зрителя. Душа отца Гамлета – один из персонажей мира Смерти, для них материя утратила свой смысл. Могильным холодом тянет от их тел, наполненных внутренней бездвижностью и пустотой. В такой пустой материальной оболочке «оживает» Душа отца Гамлета. Физические действия актера, обладая экстатическим, ритуальным характером, выражают ее состояние: боль, негодование. Преодолевая ограничения силы притяжения, упругость и эластичность мышечной массы, они опираются на точный поток энергетических импульсов. В результате, с помощью совершенно «нечеловеческой» пластики неподвижное тело актера встанет на ноги, создавая полную иллюзию отсутствия мышц, плоти, как будто импульсы движений рождаются в костях скелета. Подобное ощущение возникает и в другой сцене, когда из ящика-усыпальницы «оживая», поднимается Душа Офелии (Со Хи Джеонг). Ломанные, резкие движения, хаотичные и нелогичные с точки зрения живого человека, создают эффект достоверности трухлявого тела, почти как в кино. Актриса великолепно передает ощущение внутренней пустоты, отсутствие жизни. Точность и завершенность каждого ее жеста граничит с ощущением полной импровизационности движения.

Мистическим актом можно назвать общение Гамлета с черепом «бедного Йорика», раскрывающего ему правду. Пальцы актера словно «считывают» информацию с поверхности черепа. Точнее – Гамлет «слышит» и «говорит» руками, пальцами, при этом эта пластика не имеет ничего общего с жестовым языком глухих, или символикой жестов буддистских мудр. Тем не менее, они говорят, выражают его негодование, шок, гнев, растерянность, вопросы. В этом диалоге к сменяющимся ритмам движения и дыхания, добавляются звуки, как в экстатическом состоянии. Гамлет в замешательстве. Его охватывает отчаяние, затем возмущение и внутренний протест. Резкие и порывистые

движения актера, буквально излучают мощную энергию. Их спонтанность и легкость соединяются с отточенностью. Кажется, что ускоряя шаг, он едва касается ногами пола, словно парит над ним. Прекрасное владение энергетическими центрами и центрами притяжения, делает тело легким, почти невесомым. Актер раскрывает свой персонаж разнообразием внутренних ритмов движения его Души. В то время как персонажи мира Смерти раскрываются меняющимися ритмами внутренней бездвижности. Мир Движения и Мир Бездвижности.

Гамлет погружается в магию ритуала. Четыре актера-маски бьют в барабаны и звонят в колокольчики. Тихие звуки и медленный ритм, постепенно увеличиваясь и нарастая, напоминают экстатические ритуальные заклинания шаманов. Вместе с Гамлетом и зритель уносится в другое измерение. К тому же мистическую атмосферу усиливает ограниченное количество «допущенных» к таинству и действие, разворачивающееся в непосредственной близости от них. Ритм, рождаясь в телах актеров-масок, материализуется в звуке инструмента, давая начало их звуковым вибрациям. Их виртуозное существование одновременно на двух уровнях – на уровне сознания и бессознательно действующей души, отсутствие внутреннего диалога, сосредоточенность на внутреннем ощущении своего тела, позволяет им транслировать импульсы, идущие изнутри. Эти колокольчики и барабаны связывают невидимой нитью актеров-масок с Гамлетом и персонажами Мира Смерти, подобно тому, как в шаманском ритуале они позволяют связаться Душе шамана с душами, ушедших в иной мир. Гамлет заворожен этими звуками, они вселяют в него надежду, доводят до какого-то внутреннего экстаза. Их звук и ритм раскрывают что-то у него внутри и он, обретает способность понимать безмолвный язык мира Смерти. Он слышит и чувствует всем своим существом, и вместе с ним зритель воспринимает происходящее на уровне тонких вибраций энергии.

Под этот звуковой ряд оживает Душа Офелии. Актриса движется в ритме этих музыкальных звуков, и каждая часть ее тела наполняется их силой и энергией. Она виртуозно использует небольшое пространство ящика-усыпальницы, ставшее обителью ее персонажа. Создается впечатление, что это целый мир, где Душа Офелии соседствует с черепом Йорика, где хранится подвенечное платье, но который не становится надежным укрытием, как ненадежно все материальное.

Чувство беспомощности перерастает в жажду мести, и Гамлет набрасывается на Душу Офелии как зверь, которого распирает накопившаяся энергия. Перед нами раскрывается другая, обратная сторона истерзанной души Гамлета. Его агрессия цепной реакцией порождает агрессию других духов. Нарастая как снежный ком, она превращается в безудержную вакханалию, полную буйства, перерастая затем в жестокую

сцену, где духи-мужчины по очереди совокупляются с женщиной-духом. Их звериная ярость вызывает ощущение жестокой, угрожающей преисподней. Экстатическое состояние актеров максимально накалено. Создается полное впечатление, что их тела принадлежат не людям, а скорее оборотням, сущностям мира мертвых. Их движения, звуки транслируют животное начало в человеке, открытую энергию агрессии. Даже дыхание духов-оборотней напоминало дыхание алчного зверя, разрывающего свою добычу. Однако при этом, несмотря на динамичную пластику, катание по полу, прыжки и силовые движения, дыхание актеров оставалось ритмичным. Доведенная ими до апогея энергия агрессии шокирует зрителей. Даже принимая во внимание специфику эстетики театра жестокости и тот метафизический постулат, что в душе человека сила энергии агрессии равна силе энергии любви, - остро чувствуется перенасыщенность первой. Невидимые вибрации вместе с натуралистическими визуальными эффектами, буквально атакуют зрителей, лавиной обрушивается на них.

Гамлет опустошен и подавлен. В его душе пустота и тишина. Такая же тишина вокруг. Неподвижные актеры-маски тоже часть этой тишины и в то же время, каждый из них – сама тишина. Из тишины их внутреннего безмолвия рождается тихий звук, который издает актер-маска, ему вторит другой, третий… Постепенно, вместе со звуками, изменяется положение их тел: поворот головы, расположение рук, смена поз. Медленные плавные, словно перетекающие одно в другое движения, едва уловимы глазом. Кажется, что они находятся в глубокой медитации. Ритмический рисунок рождается не звуком их голоса, а телами, слушающими Тишину. Тишина – это то, с чего все началось и чем все закончилось. Она объединила Мир Живых и Мир Смерти, актеров и зрителей, заставляя их дышать в едином ритме.

Физические действия актеров транслировали такое качество чувственного и энергетического взаимодействия между их телом, Душой и зрителем, что оно стало ключом к той сфере Универсального, которое есть в Душе любого человека. Их язык, движения через пространство и в пространстве звуков, тишины и ритма сделал возможным общение актеров со зрителями на самом тонком уровне. И, несмотря на неоднозначное отношение к увиденному, к концепции спектакля в целом - этот язык был понятен молдавскому зрителю, не искушенному в традициях и философии шаманизма Кореи. В этом заключена магия спектакля.

В спектакле ***Философы*** Жозефа Наджа (Национальный хореографический центр Орлеана, 2001) физическое действие стало основой актерской выразительности, с помощью которого строится все его смысловое и эмоциональное пространство. Органически сплетаясь с ритуальными действиями, авангардным танцем и пластикой

восточных единоборств, оно несет глубокий символический смысл. Передавая общечеловеческую сущность персонажей, этот символизм обусловлен, в первую очередь, их природой. Пять персонажей мужчин (Терри Байе, Иштван Бикей, Петер Гемза, Жозеф Надж, Георг Законий), которых условно можно определить, как Учитель и четыре Ученика, Посвященный и адепты, Хранитель Знаний и те, кто их хочет получить. Одетые в черные костюмы на голое тело и шляпы-котелки, они не связаны с каким-либо конкретным историческим периодом, страной или социумом. Это люди как таковые. Собственно говоря, жизнь и творческий опыт самого Жозефа Наджа, французского режиссера, венгра из Югославии, изучающего восточные единоборства, невозможно втиснуть в узкие рамки какой-либо одной страны или социума. Каждый из персонажей шел по жизни своей дорогой и, как это часто бывает, их пути то пересекались, то проходили параллельно, то расходились в разные стороны и затем снова пересекались. Их одиссея стала символическим посвящением в тайны Познания.

Режиссер выстраивает ритуальную основу спектакля, трехчастная структура которого, в духе аристотелевского «начало, середина и конец», отличается не только разными ритмическими рисунками и темпами, но и трансляцией различного качества энергий. Гипер замедленные физические действия актеров в первой видео части, создают атмосферу медитативной успокоенности и сосредоточенности на происходящем, вовлекая и настраивая зрителя на то, что последует за этим. А их неистовая пластика непосредственного присутствия в третьей части, вносит кардинально противоположный поток энергии. Здесь, в отличие от первой, где энергии как бы собирались, концентрировались, происходит ее взрыв, выброс. В среднем фрагменте, представленным фильмом, связующим первый и последний, энергетические потоки транслируемые актерами, набирали силу, подобно увеличивающему скорость поезду.

Персонажи окунаются в процесс познания смысла бытия, который вначале выглядит в виде разрозненных, несвязанных между собой видео эпизодов. Плавность, текучесть движений актеров, стали своего рода этапом внутренней настройки на предстоящие события, вхождения в гармоничное психо-физиологическое спокойствие. Здесь важно само течение времени, создание внутренней тишины, остановка внутреннего диалога – какофонии собственных мнений и суждений, роящихся в голове. И тогда, в результате услышанного душевного импульса рождается жест, взгляд или движение. Актеры отдаются своим внутренним импульсам, движению энергии, освобождаясь от автоматизма повседневной жизни. Их физические действия, не имея личностной окраски, питаются переживаниями на уровне безличного, сверхличного. Каждый взмах руки или поворот головы транслирует вибрации, качество которых подобно размышлению.

Превратившись в смысловое действие, они становятся реально осязаемыми и обретают уровень активности и воздействия языка, на котором говорит общечеловеческая сущность актера со зрителем. Самые элементарные человеческие действия имеют архетипическое значение. Сочетая в себе внешнюю простоту с широтой и глубиной символа, они содержат множественность смыслов.

Персонаж стоит спиной к зрителям, он неподвижен, его спина и руки расслаблены. Рядом с ним тонкой струйкой, как в песочных часах, ниспадает песок. Неподвижность человека и струящийся песок, статичность и движение - не так ли выглядит человеческая сущность во времени? Человек и вечность; песчинки знаний, утекающих или всегда текущих; время, движущееся внутри человека, подобно струйке песка. Здесь сравнение раскрывает многоплановый смысл символизма, позволяя раздвинуть привычные рамки восприятия. Собственно, как и в другом эпизоде, где с головы неподвижно сидящего человека медленно сползает тесто, открывая фрагменты лица. Параллельно с этим, другой человек, сидящий на стуле, возводит на своих коленях каменную стену, закладывая себя камнями. Медленными, спокойными движениями, как будто во сне, кладет он камень на камень, отгораживая себя от мира. Ненадежное сооружение, словно зыбкий фундамент умозрительных гипотез, обреченное однажды рухнуть. Действия актера лишены бытовизма, и вместе с тем, они естественны и просты. Их размеренность и неспешность обволакивают как туман, затягивая в пространство и ритм происходящего. В другом эпизоде - три персонажа, один из которых висит вниз головой. Плавно и медленно, почти незаметно для глаза, они расстегивают пиджаки, под которыми открывается лик Мадонны. Но даже у того, кто висит вниз головой, ее изображение не перевернуто. Три человека, три распахнутые души, смотрящие глазами Святой. Новый фрагмент – четыре персонажа стоят у стены. Постепенно опускаясь вниз, как будто «стекая», они оставляют на ней темные полосы своими телами. И так, эпизод за эпизодом персонажи, подобно алхимикам, собирают крупицы знаний, словно отдельные части мозаики. Им предстоит увидеть между ними связи и сложить целостную картину бытия, а затем соединить полученный образ мира с собственным нравственным законом.

В эпизодах, сменяющихся один другим, словно фрагментарно разрозненные вспышки сознания, нет звуков. Люди и предметы появляются и исчезают как фантомы. Тишина. Но тишина наполненная, звучащая. Физические действия актеров, не копируя повседневные аналоги, рождаются в соответствии с ритуалом «здесь и сейчас», наполняя эту тишину словно музыка. Гипнотически притягивая к себе все внимание зрителя, они заставляют его остановить внутренний диалог, внутренние мысли «о мысли», которые ежесекундно сопровождают современного человека. Их смысловая многослойность

воспринимается намного глубже, чем это выглядит внешне. Выражая смысл, заключенный в изначальном образе, они обращены к миру чувств человека. Поднимая восприятие происходящего на некий над-уровень, они подтверждают, что опираясь только на логику разума, никогда не постичь истину. Как положено архетипам, они абстрагированы от конкретики образа, поэтому эмоцию вызывает не столько личностная идентичность с персонажем, сколько идентичность действия, его символизм.

Спокойной размеренности физических действий актеров в первой части спектакля противостоит их неистовость и взрывной темперамент в третьей. Их четкая структурированность создают впечатление ритуальных дионисийских танцев. Собственно говоря, третья часть это и есть сам ритуал, нарушение видимого хода вещей. Здесь, созданный режиссером, магический круг – круглая сцена в центре зала, в котором происходит Действо, и возникающий алтарь, и открывающиеся «врата» для духов – множество люков в сценическом подиуме. Зрители, сидящие вокруг, как допущенные посвященные становятся свидетелями «заклинания» божества, символически представленного чучелом, очищения пространства звуком трещоток и колокольчиков, рисования магического пентакля, закрывания «врат» в конце ритуала.

Ритуальный характер физических действий актеров проявляется в разнообразных пластических проявлениях. Плавно перетекая то в авангардный танец, то в танцевальные па с элементами, напоминающими У-шу или Каратэ. Поток внутренних импульсов, начинающийся в нижней части позвоночника актеров, превращается в причудливый узор движений рук, ног, пальцев, тел. Персонаж, которого условно можно назвать главным Алхимиком, шаманом, магом, кладет в черный ящик чучело, сделанное его четырьмя помощниками-адептами на глазах у зрителей. Один за другим, четыре помощника как бы выдвигают свою танцевальную «гипотезу», свое понимание. Неистовость танца нарастает с каждым движением, кажется, что актеры находятся в экстатическом состоянии. Это вихрь, прорыв, пиковый момент, когда накал движения энергии достигает максимального значения. Каждый жест или поворот корпуса подобны пластике шаманов, в полной мере подтверждают, что ритуал относится к числу символических форм поведения. Иногда Алхимик останавливает все движение и корректирует «правильность» позиции того или иного Ученика. Импровизационная свобода актерского существования сочетается с четкой выстроенностью действия. Каждое пластическое высказывание делается в безупречно отточенной форме. Полная осознанность и абсолютное владение собственным телом позволяет актерам взаимодействовать друг с другом и вести диалог со зрителем и этот язык не требует перевода.

Вот один из помощников раскладывает на полу сложенную ткань, подготавливая пространство для ритуала. Из под нее, «магическим» образом появляется голова, затем рука и наконец, полностью вылезает другой. Он ставит на импровизированный стол камень. Что это – гранит знания, философский камень, алхимический камень? Символизм действий актеров создает мистическую атмосферу происходящего. Сидя по разным сторонам импровизированного алтаря, адепты, как символические стражи четырех сторон света или четырех магических стихий, «выжимают» из камня по капле некую жидкость. Наполнив бокалы, они «пьют» этот алхимический эликсир, чтобы начать процесс трансформации. Своей души, полученных знаний? Ритуал посвящения продолжается. И совсем иной характер физических действий актеров во второй части в сцене с улитками, ползущими по стеклу. Лишенные конкретности реального, неторопливо размеренные и несколько торжественные, они погружают зрителя в мир ассоциаций. Четверо, как жрецы, встают по четырем углам стола-жертвенника, обозначая стороны света, а пятый – главный жрец, садится перед стеклом с улитками, наблюдая их медленное передвижение. Движения рук, глаз, тела актеров, как в древних инициационных практиках, продиктованы внутренними импульсами. Соединение микро энергетических потоков, идущих из нижней части живота, наделяют их удивительным спокойствием и особой силой. Не ее ли так мучительно искали Ученики? Именно эта внутренняя сила наполняла все действия актеров в финальной части спектакля.

Но до этого момента все персонажи прошли тернистый путь познания, составляющий его среднюю часть. Любой шаг, жест, наклон актеров это материализованная «запись» тела-памяти, видимое воплощение невидимого импульса. Не подражая чему-либо известному, увиденному, их действия-архетипы несут потенциальную бесконечность смыслов и многозначность. И вместе с тем, они просты и понятны, поскольку являются неотъемлемой частью жизненного опыта всего человечества. Здесь и блуждание в символическом лесу познания, и поиск правильного направления пути, чтобы не сбиться с дороги. И таскание огромного черного ящика, набитого разным хламом, подобно интеллектуальному мусору, устаревшей информации, которая абсолютно бесполезна в данных условиях. Переходя от дерева к дереву, словно среди нагромождения теорий и концепций, они ищут свой верный путь среди множества других. Учитель, мудро направляет их поиски. Знания «пробуются на вкус» в эпизоде с веточкой, «откапываются» в поисках истины. Это путь проб и ошибок и титанического труда, на котором стало понятно, что умозрительные концепции далеки от истины, а то, что кажется устойчивым и принимается за опору, может оказаться прогнившим деревом и рухнуть. Достав из воды столь необходимые им лопаты, как символическое выражение

интуитивного прозрения, посылающего человеку неожиданное решение, Учитель подтвердил истину в духе Экзюпери - зорко одно лишь сердце, глазами всего не увидишь. И вот она – заветная белая дверь. Что за ней - путь к свету Познания, Озарение, Открытие? Учитель с Учениками проходят в нее, как в символические Врата.

В спектакле нет слов, кроме нескольких коротких бормотаний – заклинаний во время ритуала. Однако скрытая символика физического действия, стимулируя активность воображения, дает возможность людям проникать в разный культурный контекст друг друга, не нуждаясь в объяснениях его смысла.

Таким образом, физические действия актера-человека в процессе трансперсонального акта утрачивают конкретность реального и однозначность обыденного, становясь способом выражения сакрального, невидимых душевных переживаний, и 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. Не описать, не рассказать, а передать, как это делает музыка, «говоря» без слов. В этом контексте, их нельзя рассматривать как некую глубокую мысль, представленную в простой зримой форме. Скорее это некое событие внутреннего мира, которое в результате внутреннего импульса нашло единственно возможную форму телесного выражения, правдивую и естественную. Выражая душу персонажа как общечеловеческое составляющее, физические действия становятся языком архетипов понятным всем, даже если его внешнее проявление будет неожиданным, незнакомым. Обладая понятийным содержанием и «звучанием», они формируют многофункциональную знаковую систему, подобно любому человеческому языку как таковому и несут различные стилистические возможности выразительности: эмоционально-экспрессивные, оценочные суждения, эстетические, репрезентативные, коммуникативные, познавательные. В этом проявляется уникальность универсального языка актерского общения, что, безусловно, свидетельствует о его трансцендентальности.

3.2. Звуковая материя

Понимая звук как базовый первоэлемент, универсальную материю человеческой речи, автор в данной работе соотносит с этим понятием совокупность всех возможных форм живого звучания голоса на театральной сцене: будь то слово или стон, напев или абстрактный звук. То есть все то, что относится к голосовой (вербальной) выразительности актера, являющейся, с одной стороны средством, раскрывающим свойства личности персонажа, его образ мыслей и чувств, с другой – средством общения.

Базируясь на конкретной языковой культуре, ее доступность зрителю, как правило, очерчена рамками определенного народа или страны. В этом смысле, в каждом обществе у словесных форм актерской выразительности есть границы, что делает их не универсальным.

Слову на театральной сцене всегда уделялось особое внимание. К. Станиславский, сохраняя природное, естественное качество звучания голоса актера, добивался от него осознанности, простоты и естественности выражения мыслей и чувств в сценическом пространстве, тональной выразительности, свойственной разговорной речи. Относясь к слову как самому конкретному выражению человеческой мысли и понимая его действенность, Станиславский определил его словодействием. М. Чехов, размышляя о речи актера, предвидел, что она обретет духовно глубокую выразительность, понятную каждому зрителю вне зависимости от языка, так как художественная убедительность речи далеко превосходит пределы узкого, рассудочного смысла слов, не рождающего непосредственно чувств, состояний и атмосферы. Согласно эвритмии Рудольфа Штейнера, он рассматривает фразу как живой организм, обладающей энергией, являющейся суммой энергий всех звуков. У каждого звука есть свой прообраз – невидимый жест, заключенными в нем. Например, гласные – более интимные, связаны с внутренней жизнью человека, его душой, чувствами. Согласные - отражают в своих жестах мир внешних явлений, которые древний человек определил сначала в жестах, потом в звуках. Воспроизводя эти жесты, актер «пробуждает в себе чувства, силы и образы, соответствующие содержанию каждого звука-жеста» [142, с.218]. В. Мейерхольд, стремясь к единству речи, движения и эмоции актера, провозглашал гротеск и музыкальность основными характеристиками его выразительности. Не разрешая актеру «мелких» слов, он требовал от него преувеличенной артикуляции, музыкальной структуры речи - умения собирать слова в своеобразную мелодию прозы или стиха, управлять интонацией, точным произношением и смыслами речи в соответствии с музыкальной терминологией: крещендо (нарастание), стаккато (отрывисто), аллегро (весело), ларго (широко) и т.д. Е. Вахтангов, следуя фантастическому реализму, в котором подлинные чувства выражаются в гротескной форме, обращался к приемам вербальной выразительности актеров балаганных и площадных представлений, используя репризы, пародийность, «укрупнение» фраз, слов речи актера. А. Таиров, придавая приоритетное значение языку пантомимы как более гибкому и многозначному, чем слово, тем не менее, воспитывал «синтетического актера», способного гармонично соединить речь, вокальное и хоровое пение, пантомиму, танец, сценический трюк. Сведя его вербальную выразительность до минимума, режиссер требовал от него умения использовать

контрастные энергии звуков, например, округляя или вытягивая произношение гласных, произнося слова на выдохе или вдохе, чтобы оставшиеся несколько фраз, в которых слова и звуки выстраиваются в своеобразные вокальные партии, звучали мощно.

Однако со временем, сцену в психологическом театре стала заполнять бытовая, повседневная речь, с большим количеством заученных интонаций, пауз, удачно найденных когда-то приемов. Современное отношение к слову, превратило смысл, заложенный в нем, в некий стандарт и перевело сценическую речь на уровень простого сообщения, нивелируя, тем чамым важность общения. В результате, трансляция слов-штампов, месле-штампов со сцены стала превращать вербальную выразительность актера в один большой шаблон.

Трансцендентальный театр, разрушая существующие стереотипы, искал новые возможности вербальной выразительности актеров, подобно тому, как в начале XX века театр отказался от бытующих приемов декламации в пользу системы К. Станиславского. Исходя из того, что звук - явление материальное, в качестве основы естественной выразительности живого слова рассматривается энергия. Она является звуковой материей и смысловым источником звучащего голоса актера-человека. Любое слово, возникая из поля энергий, есть, по сути, их частица. Оно есть и результат, и одновременно средство их выражения, разрушающее национальные, социальные, культурные границы восприятия. Согласно Ежи Гротовскому актер, научившись слышать собственные внутренние вибрации, на основе своего опыта убеждается, что в голосовой выразительности он способен далеко превзойти свои обычные возможности, и открывает, наконец, пути к самому существованию: к речи, пению, шепоту, крику, к любому реагированию голосом на основе импульса всего организма [39, с.82]. Это позволяет ему пользоваться большим количеством резонаторов звука, расположенных по всему телу: в груди, голове, руках, спине, животе и т.д. Для этого актеру необходимо использовать разные способы управления воздухом, переносящим звук, чтобы вызвать вибрацию, усиление звука с помощью определенного типа резонатора. Исследуя выразительные возможности живого звучания речи актеров, Питер Брук как и Гротовский, опирается на вибрацию звуков, пытаясь добиться, чтобы они воздействовали на организм актера, заставляя его выйти за пределы своих очевидных возможностей. В поисках других ресурсов общения, актеры пытались исключить доминирующее участие интеллекта как средства понимания, исследуя звук, рожденный теми слоями мозга, «где образуются глубоко укоренившиеся семантические формы в тот момент, когда они приобретают очертание и звучание, но до вмешательства верхних слоев головного мозга, когда возникают идеи»[22, с.279]. Исходя из понимания, что звуковая материя языка является эмоциональным кодом, они,

обращаясь к неизвестным им древним языкам, например, авестийскому и древнегреческому, обнаружили в них звуковые рисунки, представляющие собой иероглифы духовного опыта. Выявляя ритмы, таящиеся в потоке звуков незнакомых слов, они открывали эмоциональные приливы и отливы, придающие форму фразам. В результате, возникал многоуровневый характер слов, в которых один смысловой уровень ведет к другому, создавая бесконечное множество смысловых сочетаний. Еудженио Барба также рассматривает материю звука как непрерывное течение энергии. По его мнению, произносимое слово становится звуковой тканью, если его начинают распевать, совершая вокальное действие «всем телом, подобно физическому действию. Надо «петь» печенкой, почками, сексуальным центром, позвоночником» [8, с.271]. Очевидно, что подобно Гротовскому он подчеркивает необходимость умения актера, задействовать весь свой человеческий потенциал, использовать всевозможные резонаторы, расположенные в различных частях его тела. Андрей Шербан, как и Брук, делает акцент на звуковых вибрациях, импульсах подсознания, позволяющих понять «партитуру текста более правильно, как никакой логический анализ не сможет это сделать» [237, с.529]. Собственно говоря, еще А. Арто в поисках метафизики сценического слова, стремился с помощью языка выражать то, чего он обычно не выражает, то есть пользоваться им по-новому, непривычным и особым образом, вернуть ему способность физически потрясать и, наконец, рассматривать язык как форму **Чародейства»** [7, с.136].

Таким образом, в вербальной выразительности актера трансцендентального театра, ключевое значение отводится внутренним импульсам, идущим из глубины его человеческой сущности. Любой произносимый звук становится их результатом и одновременно, средством выражения. Это позволяет беспредельно расширять выразительные возможности силы голоса, тембровых модуляций интонации, высоты тона, звучащих интервалов, темпа, ритма. В результате, замечает философ театра Ю. Мальцева, слово перестает быть умопостигаемой информативной единицей, характеризующей ситуацию, среду или обстоятельства, а является самостоятельной философско-эстетической категорией, обладающей, прежде всего, музыкальностью и индивидуальным темпоритмом [96].

Безусловно, это своего рода возвращение к ритуальности звучания слова, когда определенные движения гортани и дыхание являются неотъемлемой частью его смысла, когда отсутствует разрыв между звуком и содержанием, звучание и смысл являются единым целым. Умение слышать и использовать внутренние импульсы в речи позволяет актеру выйти за пределы своих очевидных возможностей, создавая вокруг себя маленькую вселенную. Подобно Мистериям древности, отражающим метафизическое

представление о присутствии звуковых вибраций у всех видов материи (видимой и невидимой), и символически передававшим эти знания звучанием человеческого голоса, смысловая составляющая вербальной выразительности актера-человека базируется на восходящих и нисходящих энергетических потоках. Здесь главным моментом для него становится возможность общения посредством звука с Абсолютом, и в то же время, звук служит ему средством, с помощью которого, он может создавать вокруг себя микрокосмос. То есть он проявляется как элемент, способный организовывать пространство и время. В этом контексте, справедливой представляется мысль музыковеда Е. Гороховик, о том, что если непроявленный звук есть первопричина и источник всего мироздания, то проявленный звук как таковой, это символическое знание о его глубинных, сакральных смыслах [38]. Таким образом, звук как средство актерской выразительности становится для него и средством познания.

Известно, что существует огромный ряд архетипов звучания человеческого голоса, сопровождающих человечество на протяжении многих миллионов лет с момента его возникновения, таких как убаюкивающий колыбельный напев, радостный смех или несущий угрозу, грозный крик. Оставаясь неизменными в процессе эволюции, эти первообразы и сегодня отражают в подсознании человека общечеловеческие сюжеты. Стремясь передать объективную картину бытия, актер-человек обращается к миру архетипов. В этом смысле, любой звук его голоса, являясь звучащей энергией, не принадлежит какому-либо актеру в отдельности, а содержит память всего рода человеческого. В нем вибрирует сама вселенная – так история и прошлое сохраняются в нашем настоящем. Еще К.Г. Юнг высказал мысль, что тот, кто говорит архетипами, говорит как бы тысячей голосов, поднимая при этом, свою личную судьбу до всечеловеческой судьбы.

Безусловно, актер на сцене это, прежде всего живой человек, и в этом смысле, его игра всегда носит личный оттенок. Однако в отличие от вербальной выразительности актера психологического (реалистического) театра, базирующейся на личностных эмоциях, актер-человек не может опираться только на собственные переживания, какими бы интересными и содержательными они ни были. В процессе трансперсонального акта, который, как было сказано ранее, представляет собой процесс целенаправленного управления энергией, направленный на создание архетипического образа и объединяющий внеличностные, надличностные и сверхличностные переживания в актере, он выводит на первый план то «я», которое является безличным и индивидуальным одновременно. В этом случае, его внешнее социально-искусственное стандартизированное «я», воспринимающее слова на уровне ментального воздействия, не

задействуется, а в работу включается только внутренне истинное «я», глубокий слой чувственного восприятия.

В спектакле ***Медея-Материал*** Анатолия Васильева (Школа драматического искусства, 2001) – звук, как универсальная базовая материя человеческой речи, передавал тончайшие нюансы драматизма переживаний Медеи (Мари Древиль), беззащитно обнаженной душевно и буквально - физически. Особая актерская техника интонирования и дыхания, импульсы, идущие из глубины человеческой сущности актрисы, меняли звучание слов от шепота до громкого взрывного крика, наполняя их энергией невероятной силы. Лишенный бытовой логики повествования и интонации, французский язык современной пьесы крупнейшего немецкого драматурга конца XX века Хайнера Мюллера, основанной на античном мифе, нес в себе силу и энергию архетипа. Собственно говоря, Медея это олицетворение главной архетипической сути женщины как таковой, которая лишена временных рамок и географических координат. Она - единственный присутствующий на сцене зримый персонаж. Слова двух других незримых – кормилицы и Ясона, Медея как бы зачитывала сама себе.

Речь, заполняя пространство и неся действенную активность, стала главным средством актерской выразительности. И полная противоположность этому - почти обездвиженное тело актрисы, сидящей на стуле. Казалось, ее скупые действия не связаны с речью и существуют отдельно. Их изначальная размеренность и внешнее спокойствие, отсутствие обыденности и бытовизма, создавали впечатление какого-то другого параллельного смысла. Однако помня бессмертную историю Медеи, все узелки смыслов сплетаются в единую нить. Спектакль-мистерия, как и мистерии древности, не повествует напрямую о сюжете мифа, изначально известного зрителям. Он использует его как действенный мифологический мотив, содержащий универсальную коллективную модель, архетип, который пробуждает соответствующее душевное переживание, чтобы понять что-то в нашем поведении сегодня.

Медея начинает свой преисполненный символизма ритуал, который она обречена повторять снова и снова на протяжении тысячелетий, поскольку рок саморазрушения является ее неотъемлемой составляющей. Покрывая свое лицо влажными салфетками и кремом, она совершает не какую-то косметическую процедуру. Волшебная мазь Медеи, которая когда-то спасла Ясона, сегодня делает неуязвимой ее! А за символической маской прячется бездонная как океан, душа, скрывающая в своих глубинах жажду мести. Сквозь эту маску она кричит и взывает, яростно обличая Ясона, весь окружающий мир и саму себя. Душа безжалостной убийцы, и вместе с тем, страстно любящей и страдающей от предательства женщины. Одинокой, обиженной, разгневанной.

Каждый звук, рожденный в глубине ее женского естества это часть до предела обнаженной души, неукротимая женская энергия. Их сила столь велика, что они заполняют собой все пространство, накрывают, проникая в каждую клетку кожи. Сплетаясь в различные смысловые формы, они выплескиваются наружу, как штормовые волны. Создается впечатление, что они живут своей самостоятельной жизнью. Даже в минуты молчания, в паузах, произнесенные слова продолжают жить в тишине, витать вокруг актрисы и зрителя, оставляя след подобно хвостам комет на черном небе.

Весь монолог Медеи это вовсе не покаянная исповедь женщины. Она, дочь колхидского царя, внучка самого Гелиоса, получившая от богини Гекаты дар волшебства, преисполнена во истину царского гнева и жажды мести. Это проклятье Ясону, всем мужчинам. Предательство любимого, разбудило бурю в ее душе, стихию, которую невозможно остановить. Ее речь как огромные океанические волны, как цунами, обрушивается на зрителя. Актриса с потрясающей точностью улавливает каждый импульс, рождающий слово. Переходя из одной части тела в другую, он наделяет слово глубоким смысловым содержанием и невероятной силой. Вот оно слетает с губ, через минуту кажется, что она кидает его руками, еще через мгновенье - стряхивает как воду с кончиков пальцев, затем оно, подобно младенцу, рождается ее женским лоном.

Снимая одежду, Медея обклеивает себя влажными салфетками, словно штопая или заклеивая дыры, пробитые неверным супругом в своей израненной, истерзанной душе. Обнаженное тело актрисы, представляет собой сконцентрированный сгусток энергий, придающих скупым движениям необычайную силу и выразительность. Кажется, что утратив плотность материального, оно «звучит» всем своим естеством. Звук, рожденный где-то внутри, проникает наружу сквозь грудь, руки, живот, вырываясь с огромной силой, подобно лаве из жерла вулкана. Эти звуки материальны, их прикосновение зритель ощущает всем телом.

Материнство и жажда мести, любящая мать и женщина, решившая отомстить, борются внутри Медеи, разрывая ее на части. Месть! Месть! Месть! В каждом слове – разбушевавшийся шторм, сметающий все на своем пути. Разговаривает, кричит сама женская суть Медеи. Удар за ударом наносит она Ясону. Вот брошена в огонь одежда, как символ пропитанного ядом смертоносного платья, подаренного Медеей своей разлучнице. Затем туда же отправляется фаллический символ. Но этого мало, Ясон должен мучаться всю оставшуюся жизнь! И тогда тряпичные куклы, символ ее сыновей, его сыновей, продолжателей рода, повешены, разодраны в клочья и сожжены. Кажущееся спокойствие. Ритуал завершен. Артикуляция без звуков, однако, создается ощущение, что они проходит сквозь кожу актрисы, как невидимые, но осязаемые иголки или стрелы.

Мщение свершилось. Отныне она символ Ужасной Матери. Буря в душе улеглась, но нет в ней покоя. Тлеет в ней ненависть, тлеет в ней и любовь, как догорает разожженный Медеей огонь жертвенного костра. Разорваны все нити, связывающие ее с любимым мужчиной. Тишина.

В спектакле ***Служанки*** (1991) Романа Виктюка (Театр Романа Виктюка, третья редакция 2006) – вербальная выразительность актеров (Д. Бозин, А. Солдаткин, А. Нестеренко, И. Никульча), лишена бытовых интонаций и традиционных логических конструкций. Произносимая нараспев, подобно магическим заклинаниям и, казалось бы, с алогичной пунктуацией, она с первой минуты поражает своей особой энергетикой и силой воздействия. Покоряет она своей неразрывностью с движениями актеров, ее неотделимостью от жеста или поворота головы, их способностью говорить любой частью тела: заклинающие руки, ноги, спины. Виртуозная пластика хищных ящериц, змей, скорпионов, холодных, бездушных, смертоносных, - вывернутая наизнанку душа. В театральном ритуале Виктюка необычно все: особый способ существования актеров, грим, напоминающий маски японского театра, условность, символизм костюмов и декораций, исполнение мужчинами женских ролей, согласно пожеланиям Жене. Спектакль, в полной мере отразивший тенденции постмодернизма, определил понятие «victyuk style».

Речь актеров, кажется, рождается откуда угодно, но не из гортани, собственно как и хотел сам Жене. Она связана с пластикой в такой степени, что их неразрывность превращается в единство слово-тело. Разыгрывая ритуал убийства и, репетируя пошагово свой коварный план, Клер-Соланж (А .Солдаткин), двигаясь подобно кобре, изрыгает скользящие, извивающиеся как змеи реплики. За ними следует шипящий ответ Соланж-Мадам (Д. Бозин), в котором каждый звук вырывается и жалит, как змеиное жало. И совсем другую интонацию и характер произнесенного вносит своим появлением Мадам (А. Нестеренко). Ее речь, составляющая единое целое с движениями рук, ног, корпуса, головы – тягучая и плавная. Она колышется, словно трава на дне реки, движимая течением воды. Растекаясь и заполняя собой пространство, она, кажется, принимает зримые формы, повторяющие различные положения ее тела, перетекая из одной конфигурации в другую: вот слово опустилось в кресло, покачиваясь в нем, вот оно улеглось на диван, потом царственно шествует по комнате, наслаждается накинутым меховым манто. И полным контрастом за ее спиной – Соланж, каждый звук и пластика которой напоминает скорпиона, готовящегося ужалить в любой подходящий момент.

Вся вербальная выразительность актеров в спектакле обусловлена внутренним импульсом, центр которого может находиться в любой части человеческого тела. Как,

например речь Соланж, изображающей Мадам в момент подготовки смертельного ритуала в начале спектакля. Она тиха, вкрадчива, почти монотонна, но полна энергии в такой мере, что проникает в каждую клетку кожи. Импульс, идущий из центра живота актера, рождает звук холодный как дыхание смерти, как дуновение чего-то потустороннего. Но все кардинально меняется, когда Соланж-Мадам говорит о своем гардеробе. Слова словно слетают с ее рук. Импульс, идущий от них, определяет не только силу и интонацию сказанного, но и его смысл. А через минуту, говоря о Месье, рождается новая, совсем другая краска и сила слова, в котором слышен крик плоти, крик несущий первозданную жизненную силу, полную эротизма, страсти и желания. И еще через мгновенье энергия другого качества наполняет обвинения Соланж, адресованные Клер. В этот момент, каждый звук, рождаясь где-то внизу живота актера, выносит наружу животное начало в человеке, ту его дикую и необузданную часть, которая подобна зверю.

Сила ответного восклицания Клер, изображающей Соланж в этой страшной игре, заставляет сестру выйти из роли Мадам. Реплика из уст Клер - «Я хочу, чтобы Мадам была красивой» - звучит как пожелание смерти, как заклинание злых духов. Ее истинный смысл, противоречащий буквальному пониманию, раскрывается качеством транслируемой энергии. Лишь дважды Клер говорит искренне, отбросив на несколько мгновений, двойственность смыслов. Она умоляет Мадам выпить липовый отвар. Это мольба, просьба, какую можно услышать разве что перед иконой. Импульс, идущий из центра груди актера, вырывается наружу с такой искренностью и открытостью, как будто из самой души. И второй – когда вскрикивает при виде Месье. Этот звук идет от всего ее тела, словно кричит оно все. Но в следующее мгновенье в своем монологе о том, как прекрасна Мадам, Клер возвращается к игре двойственных смыслов. Комплименты в форме проклятия, лесть как заклинания, как крик черной души.

При этом, один и тот же центр, транслируя разную силу и качество энергии, определяет различные оттенки и смысл речи. Как, например, после телефонного звонка, когда Соланж набрасываясь на Клер, упрекает ее в неспособности довести до конца задуманное. Теперь звуки стекают с рук и ног актера как некая вязкая субстанция, обволакивая, закутывая в кокон. И совсем иное качество несет монолог Соланж о великолепных похоронах Мадам. Она подкидывает руками слова, которые источают энергию разрушения, испепеляющую все на своем пути. И Клер, и саму Соланж, выжигая изнутри остатки ее души.

Звуковые вибрации актеров в спектакле настолько ярки, наполнены энергией, что возникают зримые конфигурации слов. Кажется, что движение рук Соланж-Мадам материализует звучание человеческого голоса в предметы: драгоценности, туфли и

платья. А позже речь, словно стекая с рук актера, извивается и сплетается как постоянно движущийся змеиный клубок. В какой-то момент и Клер, забыв об игре, извергает из себя всю свою ненависть к Мадам. Бормотанье переходит в крик и снова сменяется бормотаньем. Ее слова затягиваются на шее Соланж-Мадам веревкой, они режут ее на тысячи кусочков, разрывают плоть. Как хищный зверь они терзают жертву, впиваются клыками в горло. Сквозь них видна окровавленная пасть волка, клюв грифа, рвущего свою добычу. И только звон будильника, как гром среди ясного дня, останавливает Клер от последнего шага.

Словно голоса, доносящиеся из преисподней, слышен приглушенный диалог взаимных обвинений двух служанок. Быстрый, почти скороговоркой, но полный энергии и напора. Сплетение рук, сплетение слов, реплик. Слово-обида, слово-упрек, слово-ненависть. Но вдруг, телефонный звонок извещает о свободе Месье. И теперь, каждый произнесенный звук – воплощение животного ужаса, он холоден как страх.

С появлением Мадам, возникают совсем другие зримые очертания слов. Они клубятся, словно сигаретный дым, когда он, меняя конфигурации, растекается и растворяется в воздухе. Они пусты, в них нет уверенности, нет сочувствия, горечи или сожаления, хотя говорит она о своих переживаниях о Месье, о его невиновности. И дело здесь не в замедленном, почти нараспев, произношении фраз. Каждое слово это ее внутренняя сущность – пустота. Иногда, кажется даже, что она сама лишена телесной оболочки. Комплименты Соланж, адресованные Мадам – слова-паутина. Они слетают незримыми нитями с пальцев Соланж, обвивая Мадам как кокон. Но речь Мадам, а вместе с ней и она сама, просачивается сквозь этот кокон, как дым через щели и высвобождается из оков паутины.

Импульсы, рождающие звуковые вибрации актеров, определяют не только силу и истинный смысл произносимого, но и придают ему различные цветовые оттенки и запах. Повторяя оскорбительные высказывания Мадам о чердачном запахе служанок, Соланж словно воссоздает это зловоние. Ее слова окрашены запахом, конечно не в обыденном понимании, а в художественном, когда они обретают цвет и запах. Речь Мадам - неуловимый дым. Он меняет цвет, становясь черным, когда она спрашивает о письмах, погубивших Месье. Этот едкий дым обволакивает служанок. Они задыхаются в нем. Но через минуту, узнав о свободе Месье, она снова становится бесцветной, исчезая вместе с уходом Мадам как дым или туман. Звуки растворяются, оставляя едва заметный след невидимых мыслеформ - «Неуловима! Неуязвима!».

Но ритуал смерти требует своего завершения. Он требует жертвоприношения. Клер выпивает смертельный отвар. Ритуал завершен.

Таким образом, содержательность и уровень воздействия всех форм слова, звучащего на сцене, находится в прямой зависимости от качества его произнесения. Складываясь из вибраций различных звуков в процессе трансперсонального акта актера-человека, оно, преодолевая противоречие между субъективным и объективным, становится языком архетипов, задавая определенный способ видения мира. Импульсы позволяют максимально задействовать весь голосовой аппарат, всевозможные резонаторы, расположенные по всему телу, всю внутреннюю человеческую суть актера. Звучащее слово базируется на максимальном соединении и концентрации космической и психической энергии, подобно произнесению мантр, что позволяет ему выйти за пределы своих очевидных возможностей, создавая вокруг себя маленькую вселенную. И тогда слово проявляется в новой ипостаси, раскрывая не только спрятанный в нем образ и точный смысл, но и цвет, запах, вкус. То есть звучание живого голоса актера-человека способно организовывать пространство и время. В результате, вербальная выразительность актера-человека обретает трансцендентальный характер. Безусловно, умение улавливать собственные внутренние импульсы и звуковые вибрации Абсолюта, требует особой профессиональной актерской подготовки.

3.3. Ритм – как духовные импульсы

Известно, что ритм, как форма протекания во времени каких-либо процессов, лежащий в основе любого искусства как такового, является неотъемлемой составляющей действенной природы актерской выразительности. К. Станиславский, добиваясь точного ритмического самочувствия актера, вводит новое понятие «темпо-ритм», соединяющее воедино весь комплекс его внутренних и внешних действий, лежащих в основе роли. Разделяя темпо-ритм на внутренний и внешний, Станиславский с внутренним (ощутимым) - связывает все внутренние чувства и мысли актера, с внешним (видимым) – его видимые физические действия. Отмечая связь темпо-ритма с типами темперамента (холерический, сангвинический, флегматический, меланхолический), режиссер подчеркивал, что именно темпо-ритм производит прямое и непосредственное воздействие, а не само действие. Согласно его теории, и сегодня под внутренним ритмом мы понимаем душевное состояние актера, рожденное в определенных обстоятельствах роли, которое руководит его поведением. Под внешним - форму чередования его действий и статики.

Еще в первой половине XX века теоретики и практики театра, независимо от эстетических предпочтений, подчеркивали его первостепенное значение. Так, например,

Э.Жак Далькроз развивал у актеров способность двигаться на основе гармоничного сочетания ритмов психических и физических функций их человеческой сущности. А. Арто считал, что в актерской выразительности любого рода, физический ритм движений, их «crescendo» и «decrescendo» должны быть созвучны ритму привычных жестов. Для В. Мейерхольда ритмическая организация роли являлась важнейшим качеством искусства актера, при котором ритму подчиняются не только его жесты и движения, но и неподвижность. Понимая ритм как основу любого актерского действия и, утверждая, что на сцене необходимо чувствовать время, не вынимая часов из кармана, Мейерхольд акцентировал свое внимание на ритмическом положении тела актера, его жестов, слов по отношению к партнеру или предмету. Особую роль он уделял паузам – моменту зафиксированного психологического состояния, когда актер замирал на мгновенье, как бы в «стоп-кадре». Мейерхольд сознательно добивался умения актера сочетать ритмические контрасты, переплетать их как в музыке, вплоть до не совпадающих ритмических рисунков слова и пластики. М. Чехов рассматривает ритм как ритмические волны, определяя их как смену между внешним и внутренним действием актера. Любой его жест или звук на сцене рождается под влиянием этих двух составляющих: с одной стороны, они обретают наибольшую внешнюю выразительность, а с другой – наполняются душевными внутренними излучениями. Ритм, то есть движение тела и эмоций актера в пространстве за единицу времени, создает атмосферу. Ритмические повторы во времени и пространстве вызывают в зрителе разную реакцию, например, «зритель получает впечатление «вечности» (если повторы происходят во времени) или «бесконечности» (если повторы происходят в пространстве)» [142,с.293]. Е. Вахтангов, понимая, что ритм характеризует любое движение, действие или слово актера, экспериментировал с контрастными ритмами, используя весь арсенал средств его выразительности. Аналогично этому, А. Таиров, сопоставляя понятия «гармония» - «хаос», «стремление» - «статичность», «взрыв» - «равновесие» и тому подобное, работает с ритмическими контрастами. Он добивается от актера, чтобы его речь могла передать, например, ритм несущейся колесницы, бушующих волн океана, а пластический ритм выражал даже внешнюю статику.

В трансцендентальном театре, сценическое существование актеров так же невозможно без понимания ритма как самой сути их человеческого существа. Развивая идею, что носителем ритма может быть только движение, что ритм и есть ритм движения, на которой базировались театральные деятели первой половины XX века, практики театра второй половины XX столетия рассматривают его как совокупность невидимых внутренних импульсов актера-человека. Являясь основой его трансцендентальной

выразительности, импульсы характеризуют все его действия: духовные, психические, физические, физиологические процессы и дают начало любому из них. Обладая цикличностью, периодичностью и закономерностью они подчиняются законам ритма. Чередуясь с определенной последовательностью, частотой и силой, они рождают к жизни тот или иной жест, взгляд, движение или неподвижность, крик, произнесенное слово или молчание. Однако учитывая не только моторную, но и эмоциональную природу ритма, наиболее важной представляется его неразрывная связь с невидимыми духовными импульсами актера-человека. То есть, ритм представляется языком, которым говорит его душа. В этом контексте, его можно понимать как количество эмоциональных импульсов (колебаний) актера-человека в сценическом пространстве за единицу времени. В конечном итоге, их сплетение рождает новую форму - создаваемый образ. Таким образом, трансцендентальная выразительность актера-человека определяется ритмическими колебаниями невидимых внутренних импульсов и зависит от его умения их слышать и распознавать.

Ежи Гротовский, считая ритм внутренних вибраций актера-человека основополагающим элементом его телесной и голосовой выразительности, экспериментирует с ее различными видами. Например, песнь, по его убеждению, «обретает значение благодаря вибрационным качествам» и даже если слова непонятны, достаточно восприятия их вибраций, сила которых должна достигать такой степени, когда «само звучание, и сами импульсы тела являются **значением** в прямом и непосредственном смысле» [39,с.262]. Сосредоточив свое внимание на вербальной выразительности актеров, он поднимает ее воздействие до уровня, подобного мантре - звуковой форме восточного театра. Охватывая позиции тела и дыхания, она вызывает появление определенной вибрации в настолько точном темпоритме, что происходит влияние на темпо-ритм сознания. Используя термин К. Станиславского, Е. Гротовский вслед за великим реформатором опирается на нераздельность этого понятия в актерском искусстве, подчеркивая, что «вибрационные качества песни должны уходить корнями в действие тела и их темпоритм» [39,с.262]. Для Питера Брука ритм является не только общим знаменателем всего человеческого опыта, рождающим или разрушающим каждое мгновение нашей жизни, но и общим знаменателем всех искусств. В искусстве актера, он преображает простые жесты, звуки или слова в ритмические рисунки и песни. Согласно Бруку, именно «поэтический язык и ритуальное использование ритма открывают нам те стороны жизни, которые на поверхности не видны» [254,с.57]. Еудженио Барба, подобно Гротовскому, открывая метафизические составляющие ритма, связывает его с понятием Душа, которая способна вибрировать в различных ритмах. Понимая, что личный ритм

варьируется от человека к человеку, Барба делает акцент на «органическом ритме» – варианте пульсации, схожей с пульсацией сердца, подчеркивающем его индивидуальность. По его мнению, ритм имеет дыхание, которое заключается в смене противоположностей – вдох; выдох – вариант ассиметричного разрыва, но существующего непременно в действии каждой отдельной клеточки творческого акта. Но секрет ритма заключен в паузах, где «пауза – не полная остановка действия, это переход (transition), мутация одного действия в другое, динамическая подготовка. Одно действие заканчивается и задерживается на долю секунды, в то время как сменяется импульсом последующего» [8,с.260]. Для Андрея Шербан, как для Брука, ритм является базой, без которой актерское искусство, да и любое другое, существовать не может. Каждый актер-человек живет в сценическом пространстве внутри своего ритма, который нераздельно связан с его энергетическим полем, его вибрациями, так как вибрация - это и есть ритмическое колебание. Ритм любых его движений или произносимых звуков неотрывен от процесса дыхания, демонстрирующего эмоциональные истоки ритма. Известно, что при быстром и поверхностном дыхании увеличивается частота сердечных сокращений, а при глубоком и медленном - наоборот частота пульса уменьшается. Изменяя ритм дыхания, актер-человек меняет само внутренне состояние и соответственно, ритм жеста или слова. То есть, управляя дыханием, он может регулировать свое энергетическое поле и, следовательно, уровень воздействия телесной и голосовой выразительности на зрителя. В процессе сценического действия все эти отдельные поля энергии соединяются воедино, индивидуальные ритмы приходят в резонанс и гармонизируются, образуя общий энергетический поток, который свободно движется, льется, подобно воде, заполняя все пространство спектакля. В этой связи, справедливой представляется высказывание Н. Исаевой, что только так и возможно свободное прохождение волны, электрического разряда, только так – сквозь нас и помимо нас – начинает говорить сама стихия речи, чей-то голос, который уже не принадлежит ни одному из рассказчиков в отдельности [57]. В результате актеры и зрители обретают общее дыхание, общий сердечный ритм, общие вибрации как единый организм.

Таким образом, трансцендентальная выразительность актера-человека определяется ритмическим чередованием и последовательностью его внутренних импульсов, наделяющих ее эмоциональным содержанием и интенсивностью переживаний. Именно они формируют внутренний и внешний рисунок роли, определяют не только смену настроения персонажа, периоды эмоционального напряжения и спадов, но и изменения его душевного состояния. Ритм объединяет и гармонизирует

взаимоотношения актеров со зрителем на уровне общечеловеческих составляющих, преодолевая тем самым, языковые и культурные барьеры между ними.

Ритмические вибрации актеров в спектакле ***Кирица в провинции*** Петру Вуткарэу (Театр Э. Ионеско, 2007) магическим образом захватывают зрителя, заставляя его каждый раз координировать с ними биение своего пульса. Их разнообразное сплетение пронизывает все действо, гармонично связавшее приемы комедии дель арте, народного театра, буффонады, циркового искусства, шоу-представлений и ленты комиксов, которая мистически «оживает» с появлением голов и рук актеров, как будто открывая вход в другое измерение. И как постскриптум, прием хэппенинга - Бал Кирицы. Представление, спровоцированное артистами, и вместе с тем, импровизированное и непредсказуемое, в которое вовлечены все зрители. Узнавая во многих себя, радуется Кирица (В. Пахом) и радушно открывает объятия!

Архетипичность простых физических действий актера, играющего женскую роль, открыла те общечеловеческие составляющие Кирицы, что роднит ее всей прекрасной половиной человечества. По сути, она, как часовой механизм, запускает ритмический марафон. Ритм, звучащий внутри актеров, заставляет их сердца биться в унисон. Он определяет каждое их движение или слово. Рожденные внутренними импульсами, они превращают невидимые вибрации в зримые энергетические потоки. Патриархальность провинциальной жизни они рисуют жирными яркими гротесковыми мазками. И в сцене диалогов с Сафтой (Д. Бурлака), у которой рот вечно забит не то семечками, не то бессвязно рассыпанными фрагментами мыслей. И в момент «экзаменации» сына Гулицы (Д.Димитриу) на знание французского языка, и в процессе обучения Иона (Д. Мамей) как надо подавать письмо барыне, и в первой встрече Лулуцы (О. Свеклэ) и Леонаша (А. Гузик), и рисующей за мольбертом Кирице. Безукоризненная выверенность каждого жеста, каждого звука сочетается с легкостью, непринужденностью, спонтанностью. Феерическим, искрометным гротеском актерской пластики и голосовой выразительности предстает сцена соблазнения Кирицы офицером и следующая за тем корректно лаконичная сцена любви.

Ритмическая структура спектакля захватывает с головокружительной быстротой и не отпускает до последней сцены. Она настолько едина и энергоемка, что действо, продолжающееся два часа тридцать минут, пролетает незаметно до самой последней реплики «Прошу к столу!», подобно ритму «вдох-выдох». Шквал искрометного юмора, порой жесткого и перченого, в лучших традициях бруковского грубого театра, обрушивается в зрительный зал. Ирония пронизывает каждую реплику с первого момента появления Кирицы. Вдох…

Четкое сплетение индивидуальных ритмов актеров создает замысловатый рисунок на общем полотне действа, в который вплетается яркий ритмический узор ритуальных сцен, задуманных режиссером. Они усиливают гротеск и буффонадность происходящего в сцене отпевания сына, который оказывается жив. Придают гротесковую лиричность в сцене прощания Кирицы с домом. Внутренние вибрации актера рождают безмолвный взгляд, в котором желание запечатлеть в душе родные сердцу образы, кажется, замедляет даже движение воздуха. Предшествующее этому появление крестьян, обрядовость действа, ритуальное движение по кругу, несут энергию праздничности, и широты человеческой души. Эту энергию актеры транслируют в зрительный зал, где она, растекаясь, создает ощущение сопричастности, соучастия зрителя в действии. Финальная сцена прихода гостей полна мистицизма. Согласно режиссерскому замыслу постепенно приоткрываются отдельные части тел: сначала только движение ног, затем видны танцующие тела до уровня плеч, и, наконец, появляются все гости в полном объеме. Приподнимая завесу таинственности, актеры стирают индивидуальные различия персонажей. Одноликая движущаяся масса, одинаково жующая, одинаково танцующая.

Новый ритмический рисунок вносит сцена семейной ссоры Кирицы и Гриши (Е.Боклинкэ). Лирическая буффонада монолога обиженной плачущей жены, обнажает на несколько минут беззащитность женского сердца. Причитания Кирицы сквозь слезы, обвинения в адрес мужа – так может делать любая женщина в мире в подобной ситуации, вызывает искреннее чувство сострадания. К счастью, в этот момент есть рядом Ион, которому можно пожаловаться. И, само собой разумеется, он должен быть на ее стороне и разделить ее точку зрения, что муж несправедлив и неправ. И снова смена ритма. Кирица переходит от слез к обвинениям. В одну тысячную доли секунды все недостатки Григория всплывают на поверхность: Гриша-жлоб, лезет руками в сахарницу, а ведь есть клещи для этого! Что ж, женщина всегда права!

И вот новый ритмический виток внутренних вибраций актеров, определяющих их движения и речь в сцене составления протокола с подвыпившим Григорием и цыганом, и чуть позже, присоединившейся Кирицы, выясняющей отношения с мужем. Невероятное сплетение разнообразных ритмов слов, интонаций, жестов, эмоций напоминают модель итальянской семьи, когда все говорят одновременно.

Периодичность внутренних импульсов актеров в финальной сцене рождала искрометно-карикатурное шоу-представление, в характере голливудских традиций. Здесь и уходящая ввысь широкая лестница, задуманная режиссером, и мерцающие огни, и блестящие костюмы. На верхней площадке лестницы на троне восседает Кирица, на фоне голубого звездного флага Евросоюза со светящимся контуром Эйфелевой башни. Каждое

движение, каждый жест актера, словно делали видимым биение пульса. Собравшаяся внизу толпа гостей, верноподданнически с завистью взирает на Кирицу, так невероятно «приблизившуюся» к заветной мечте. Их пластика, реплики с точностью повторяли ритмический рисунок, заданный счастливицей. Энергия, идущая со сцены к зрителю, заставляла их сердца биться в унисон с актерами. Через несколько мгновений счастливые молодожены – Лулуца и Леонаш, которые все-таки поженились в результате целого ряда хитросплетений, займут место Кирицы. Протоптанной ей дорожкой в «Париж» идут молодые. Фейерверк, бенгальские свечи, зажигательные танцы, летящие сверху купюры, ликующая толпа их собирающая, полуобнаженная молодежь. Ну что же, Шоу под названием Жизнь, продолжается!

Выдох…

В спектакле ***До свидания, зонтик*** Джеймса Тьерре (La Compagnie du Hanneton, 2007) актеры (Каори Ито, Магнус Якобсон, Сатчи Норо, Джеймс Тьерре) своим искусством создают захватывающий, причудливый узор ритмических сплетений, в которых их выразительность поражает своей виртуозностью и разнообразием приемов. Они поют, танцуют, делают акробатические трюки, парят в воздухе, показывают фокусы, летают на трапециях. Появляясь и исчезая в пространстве сцены самым невероятным образом: из кучи перемешанных канатов, на еле заметном подъемном механизме, из струящейся ткани, движение которой напоминает волны океана, - они создают по истине, мир театральной магии и волшебства. К этому добавляются удивительные мистические персонажи – Дерево на ходулях, поющая Рыба, Повелительница Бездны, оживший поющий Портрет, добрая Фея.

Присутствием жизненной силы пульсирует мистическое пространство Вселенной, словно тысячи энергетических сгустков готовятся проявиться в материальном теле. В этом активном ритме зарождающейся жизни, из хаоса сплетений канатов извергается ОН. Почти акробатическая пластика актера настолько легка и естественна, что, кажется, его тело может принять любое положение, завязаться в любой узел, как канат. Свершилось великое таинство Мироздания! Осматривая себя, словно изучая, ОН осмысляет свое рождение. На долю секунды внутренние импульсы актера как бы замедляются, дыхание становится ровным, движения обретают спокойствие.

Но через мгновение ритм его действий меняется. ОН судорожно ищет сердце, пропавшее со своего места. Вот оно бьется в ноге, затем сзади, потом в плече, как будто живет своей самостоятельной жизнью. Наконец ему удается поймать его и водрузить в нужное положение. Но возникает новая проблема – пропал Голос.

Артикуляция без звука.

Открытый в неслышном крике рот.

ОН тщетно пытается что-то сказать, объяснить, но звука нет.

Паника.

Искренность отчаяния.

Решение не жить, прыгнуть с высоты вниз.

И вновь вплетается ритм пульсирующей Вселенной. Она всё и ничто, пустота и наполненность, хаос и порядок. В этом мистическом пространстве все призрачно и изменчиво. То, что для одного является чем-то прочным, для другого – зыбким, подобно пучку канатов, ставших опорой и основой жизни для НЕЕ, но другой персонаж, принявший его за столб и, решив облокотиться, проваливается сквозь него. Здесь всё меняет значения и смыслы, теряет четкость грани и очертания. Зеркало или зазеркалье? Синяя бездна океана или бездна небесная? Повелительница Бездны спасает ЕГО, даруя ему Звук прямо в ладони.

Он – воплощение неукротимой энергии созидания, чистой энергии жизни, активно пульсирующей как теннисный мячик. Определяя ритм всех его действий, она вместе с тем, окрашивает их разными эмоциями и настроением. В сцене, когда Он пытается снять пиджак, его взаимодействия с человеком в рабочей каске складываются в причудливое кружево движений. Совершая ряд различных манипуляций с пиджаком, внутренний импульс актеров передается друг другу так, что конец движения одного, становится началом действия второго, а его финал – служит началом действия первого. И в сцене с креслом-качалкой, ставшим символом семейного очага, мечты о доме. Рухнули идеалы.

Ритм душевных импульсов актера, придает его действиям другое эмоциональное содержание. Его взаимодействие с предметом настолько виртуозно, что трудно понять, где кончается его тело и начинается собственно кресло-качалка. Импульс его качания, передаваясь актеру, подхватывается им и в процессе его движения развивается, трансформируясь в действие. В свою очередь актер передает свой импульс креслу, которое как волшебное, продолжает его движение. Актер и предмет слились воедино, как один организм. В какой-то момент, словно повинуясь чьей-то воле, Он превращается в кресло-качалку. Что-то неведомое раскачивает его, не давая возможности остановиться, как жизнь раскачивает людей. Устойчивое положение невозможно. Трагедия человека, потерявшего опору и устойчивость в жизни.

Эта же энергия присутствует в пластической сцене счастливой семейной жизни. Он и ребенок. Все непредсказуемо, как могут быть непредсказуемы только дети. Здесь и непослушная ножка, которую надо поругать, потому что не так идет, и поиск спрятавшегося за спиной ребенка, когда два тела скользя в сплетениях, вырисовывают

узор, где один человек пытается найти другого. Виртуозность движений, превратившаяся в парный аттракцион.

Свою ритмическую нить вплетает в общую ткань Она. Рождаясь из пучка свисающих канатов, словно огромный ствол тысячелетнего дерева и цепляясь за них, Она - то плывет по ним как по волнам, то парит как будто в безвоздушном пространстве, то перемещается как по лианам, то плавно скользит вниз до земли, то взмывает вверх.

Он и Она – две половинки одного целого. Их встреча неминуема, она заложена в программе вселенского разума, творящего всех и всё на планете. Ритм их пластического дуэта – животворящая сила жизненной энергии, пульсирующее счастье, радость совместного бытия. Текучесть и плавность движений как символ найденной гармонии, идиллии. И вот их уже трое – счастливая семья. Но как только равновесие найдено, человек ломает его, чтобы затем, страдая и мучаясь, искать новое равновесие. Он и Она пройдут через это. Их ритмические рисунки, сплетаясь воедино, как нити каната, образуют сложное сплетение, единое и прочное.

Совсем другую ритмическую нить вплетает в общий узор персонаж в рабочем комбинезоне и шахтерской каске. Совершая ряд мистических действий, он словно вносит размеренный ритм техники, стабильный и неменяющийся. Сначала с помощью ключа, вставленного в ухо человека, он пытается «открыть» его слух. Затем стряхивает от пыли его мозги, ловко достав их из головы. Чуть позже, насыпав что-то невидимое в свою каску – достает из нее воображаемого зайца, которого отпускает. Простые физические действия актера с воображаемым предметом создают полную иллюзию их присутствия. Этот ритм сохраняется и в сцене неудавшегося ремонта стула, и в момент поиска верного направления пути, и во время дуэли на прутиках.

И полная противоположность этому – ритмическое вплетение Лесного жителя. Это порыв ветра, вихрь, торнадо. Движения актера – сплав танца, йоги и акробатики, невероятно легкие и мягкие, создают впечатления невесомости тела. Кажется, на него не действуют законы земного притяжения. Возможно, именно так и двигаются эльфы. Лишенные бытовизма и обыденности, все его движения символичны. В мгновение ока он пролетает сквозь ствол канатов, в то время как для других персонажей это непроходимая твердь. Бурная, неуправляемая энергия, но мягкая, не разрушающая. Трансформируясь из сцены в сцену, она, тем не менее, сохраняет эту бьющую ключом пульсацию.

Ритмический рисунок актерской игры в спектакле ***Царь Эдип*** режиссера Нинагава Юкио (Театр Сэтагая, Япония, 2004) неразрывно связан с вибрациями места, где разворачивается действие. Классическая трагедия Софокла поставлена японским режиссером в одном из самых сакральных мест мирового театрального искусства, на

сцене греческого античного театра у стен афинского Акрополя. Энергия священного места наделяла театральное действо невероятной силой воздействия, подобно мистериям микенских времен. Влияние вибраций достигло такого уровня, что казалось, открылся портал во времена Перикла и Аристотеля, соединяющий одновременно прошлое и будущее в настоящем моменте, в котором ощущалось незримое присутствие и поддержка самого автора. Спектакль-мистерия, раскрывая универсальные законы Вселенной, стал посвящением зрителя в тайну Эдипа.

Пронзительные и протяжные звуки музыки, доносившиеся, словно с самих небес, как будто опускали над головами зрителей огромных размеров темно-синий купол небесного шатра, на котором загорались нарисованные звезды. Звуковые вибрации, посланные с арены амфитеатра восходящей Луне, как незримые нити связывали зрителей, в прямом и переносном смысле, с небом, звездами и Вселенной.

Вечер опустился на амфитеатр.

Ритм действий актеров, медленно и торжественно заполняющих сценическое пространство, был продиктован этой музыкой. Подобно древним жрецам, они заклинали духов перед началом священодействия, чтобы получить их поддержку. Закрытые масками лица и длинные черные платья, скользящие по полу, усиливали впечатление таинства и таинственности. Но вот маски сорваны и динамичные кружения актеров, отдаленно напоминающие гурджиевские вращения, словно взорвавшийся пульс, меняют ритм происходящего. С этого момента, натянутый как струна нерв спектакля будет все напряженнее, а ритмический рисунок, закручиваться словно вихрь.

Стремительной походкой выходит Эдип (Номура Мансай) к своим подданным. Речь актеров, предельно наглядно демонстрирующая пульсирующий ритм, произносится с невероятной скоростью, которая, по мере развития действия, будет только увеличиваться до максимальной, на которую только способен человек.

Ритмическая структура спектакля неотделима от его ритуальной основы. Здесь много движений по кругу, символичных, знаковых, но каждый раз несущих новый смысл, даже если внешне это похоже. Например, ритмическая картинка ритуального движения по кругу с главным жрецом в центре в сцене обращения хора к богам, это участие в великом ритме Вселенной. Символизируя космическую гармонию, постоянство и цикличность, вечность и бесконечность, оно раскрывает универсальный космический закон о том, что все мы частицы Абсолюта и все что происходит где-то во времени и пространстве, по аналогии находит непременное отражение в душе каждого из нас здесь и сейчас. Медленные и плавные движения сменяет неистовая мольба, их взоры и сердца устремлены к небесам. На коленях молят они Зевса, владыку Феба и деву Артемиду о

помощи и кажется, что их страданиям нет конца. Но как вихрь врывается Эдип, своей целеустремленностью обнажая чуть заметный среди мрака и туч, контур надежды. И совсем другой ритмический рисунок круговых движений обретет в сцене ссоры Эдипа с Креонтом (Ёсида Котаро), в котором проглядываются контуры дуэли, где вместо оружия – слово, а вместо пуль – энергия звука. Двигаясь по кругу, пулеметными очередями звучат словесные выстрелы. Сближаясь, они наконец, кидаются друг на друга как непримиримые враги, как человек и зверь, не на жизнь, а насмерть. Но народ разрывает их и растаскивает по сторонам. Динамизм продолжающихся взаимных обвинений наполняет пульсирующей энергией все пространство.

Архетипы действий, встречающиеся у многих народов, многократно будут использоваться актерами на протяжении всего спектакля. Например, коленопреклонение, являющееся знаком подчинения, смирения, покорности, мольбы. Стоя на коленях и протягивая руки к Эдипу, народ просит спасти их и город, от постигших несчастий. В другой сцене молитвы Апполону, стоя на коленях, они возводят руки к небесам, подобное происходит и в сцене обращения хора к богам. Позже, преклонив одно колено перед Тересием (Дзё Хирухико), Эдип и его свита просят раскрыть тайну убийства Лая. Так же, стоя на одном колене и подняв руки к небу, Иокаста (Асами Рэи), не веря в вину Эдипа, обращается к Апполону, моля дать ее мужу силы и спокойствие. В этих действиях сокрыт, понятный многим народам, смысл, для которых приклонить колено – значит отдать долг чему-то или кому-то более высокопоставленному, признать свое подчинение. Но разве не о Долге в его сакральном смысле говорит нам история Эдипа, разве не о подчинении Судьбе?

Действия – архетипы придали актерской выразительности особую глубину и значимость в сцене, в которой Эдип, разгневанный услышанной правдой, бросает Тересия на пол. Молодой Эдип возвышается над убогим стариком как гора. Но слепой волхв поднимается. Он полон внутренней силы, которую излучает все его тело, каждая клеточка. И эта сила делает его выше Эдипа. С каждым словом его пророчества Эдип становится как бы ниже, хотя стоит ровно. Другой архетип физического действия определяет смысл сцены, в которой Иокаста обнимая Эдипа, успокаивает его, рассказывая судьбу своего сына. Актерская выразительность, ставшая неразделимым сплавом простых физических действий, движений танца Кабуки и архетипами действий, несла свой глубокий символизм в души зрителя, затрагивая его на уровне подсознания.

В ритмическом узоре спектакля, создаваемом всеми актерами, четко прорисовывается каждый индивидуальный завиток. Появление Тиресия вносит свою ритмическую вязь в общее плетение. Его неспешность казалось, излучает тишину самого

Абсолюта. Почтенный и слепой старец излучает огромную внутреннюю силу. Бушующие в душе Эдипа волны негодования, разбиваются о несокрушимое как скала, спокойствие провидца. И вот через мгновенье, услышав правдивый ответ, он, подобно цунами, обрушивает свой гнев на предсказателя. Ритмическая мозаика их столкновения, энергия словесной атаки в полной мере раскрывают дуализм положения Эдипа: он зрячий, но не видит; и умный, но не знает; могущественный царь, но бессильный. Противоположное этому качество несет ритмический рисунок в сцене клятвы Эдипа разыскать убийцу царя Лая. Внутренние импульсы актера определяют ритм его речи и действий. Каждое его движение, жест или слово это обнаженный пульсирующий нерв. Он полон решимости и уверенности. Отныне, все ускоряющееся биение его сердца, желание скорее найти преступника, все больше приближают его к роковой черте. Его торжественная клятва наказать убийцу, звучит апофеозом этой сцены, ставшей ритуалом посвящения, открывающим завесы правды. Коленопреклоненный народ внимает его словам, как если бы это была речь самого Зевса.

И вновь меняется ритмическая фигура. Правда обрушивается на Эдипа как вулканическая лава, хороня под собой остатки хрупкой надежды. Она невыносима. Пульсирующая энергия этой сцены, подобна разорвавшейся струне. Окровавленное лицо и одежды Эдипа, полного отчаяния и страданий, материализованное выражение его растерзанной, истекающей кровью души. Последняя просьба к Креонту. На коленях он молит о возможности попрощаться с детьми. Его движения и речь подобны замедляющемуся пульсу. Но вот Эдип в объятьях дочерей. Как последний вздох, последний всплеск звучит его мольба за их судьбы. Медленно движется по кругу хор. Последний круг. Цикл завершен.

Ночная тьма сгустилась над амфитеатром.

Таким образом, невидимые духовные импульсы актера-человека составляют тот внутренний ритм, который объединяет в единое целое все его внешние и внутренние действия. Именно их цикличность и периодичность задают начало ритму, сокрытому в потоке отдельных звуков, жестов, движений. Стремясь к проявлению вовне, они обретают видимые формы, проявляющиеся в последовательности его движений или слов и пауз между ними, поскольку душевное действие может совершаться и в момент телесной статичности. Инициируя каждый звук или движение, они сообщают им нужное качество и смысл, поскольку природа человеческих переживаний персонажа, обусловлена энергией разной напряженности. Делая явными невидимые эмоциональные подъемы и спады, они наделяют актерскую выразительность эмоциональным содержанием и интенсивностью переживаний, способствуя глубине раскрытия образа.

3.4. Выводы по главе 3

В результате изложенного, можно заключить:.

1. Каждому физическому действию актера предшествует внутренний импульс, рождающий по-настоящему правдивое и естественное движение, которое воздействует на тонком уровне вибраций, энергии. Человеческая способность актера слышать любой частью тела собственные внутренние импульсы, транслировать их вовне, создавая ткань энергетического поля спектакля, превращает физическое действие в «звучащую» речь. Оно обретает уровень активности и воздействия языка, на котором говорит общечеловеческая сущность актера со зрителем - душа.

2. Физические действия актеров, соответствующие исторически сложившимся архетипам физических действий, идентичных у большинства народов, обладают родовой сущностью и несут смысл, сходный между собой. Призванные раскрыть архетипический образ, они выражают общечеловеческие переживания, душевные состояния персонажа, являясь концентрированным зримым выражением его невидимой духовной жизни [178].

3. Актерские действия-архетипы предстают объективными символами, которые пробуждают и вызывают типическую форму душевного переживания у зрителя, превращая его из человека социального в человека тотального. Тем самым они дают возможность людям проникать в разный культурный контекст друг друга, не нуждаясь в объяснениях его смысла. Актерские действия-архетипы становятся не только средством выражения персонажа-архетипа, но и средством общения, разрушающим барьеры в сознании людей, разделяющие их по культурным, национальным и расовым признакам[178].

4. *Физическое действие – базовый элемент телесной выразительности актера-человека, предназначенный для раскрытия архетипического образа, являясь результатом внутренних импульсов, превратившихся в осязаемый жест или движение, обретает понятийное содержание объективного символа, архетипа, неся силу и смысл, который может быть понятен без слов. Формируя многофункциональную знаковую систему, подобно любому человеческому языку как таковому, оно превращается в универсальный язык актерской выразительности, понятный любому человеку. Тем самым, оно проявляет свою трансцендентальность.*

5. Основу звуковой материи всех возможных форм живого звучания голоса на театральной сцене составляет энергия. Она и есть смысловой и материальный первоисточник слова. 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. Это позволяет

вербальной выразительности актера-человека выйти за границы восприятия в рамках какого-либо языка или только логики, воздействуя на тонкие слои подсознания, души [180].

6. Каждый звук, являясь результатом внутреннего импульса актера, идущего из глубины его человеческой сущности, 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 [180].

7. Поднявшись до уровня архетипов звучания человеческого голоса, вербальная выразительность актера-человека содержит в себе не только энергию отдельного лица, но и всего рода человеческого, коллективную и индивидуальную память, неличностно раскрывая объективные смыслы, задавая определенный способ видения мира. Энергия, как звуковая и смысловая материя, позволяет звучащему слову выйти за пределы общепринятых способов сценического общения. *Звук, как основа всех возможных форм звучания живого голоса актера-человека, предназначенный для раскрытия архетипического образа, являясь результатом его внутренних импульсов, образующих содержательную и материальную основу слова, воздействует на тонкие слои подсознания, души. 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. Тем самым он обретает трансцендентальный характер* [185].

8. Ритм является главной и неотъемлемой составляющей действенной природы актерской выразительности. Он есть проявленные вибрации индивидуального энергетического поля актера-человека, которое является составной частью энергетического потока спектакля. Ритм сценического существования актера-человека неразрывно связан с его дыханием, изменения которого определяет качество, уровень и силу его выразительных средств. Регулируя дыхание, он может регулировать свое энергетическое поле и, следовательно, уровень воздействия телесной и голосовой выразительности на зрителя. Ритм, представляя собой взаимосвязь между энергиями тела актера-человека и их внешним выражением, гармонизирует не только его вербальную и невербальную выразительность, но и его взаимоотношения со зрителем. Преодолевая языковые и культурные барьеры между ними, он обретает качество универсального языка актерской выразительности.

9. *Ритм, представляя 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, является связующим элементом между энергиями тела актера-человека и их внешним выражением. Гармонизируя и объединяя не только его вербальную и невербальную выразительность, но и взаимоотношения со зрителем на уровне общечеловеческих составляющих, преодолевая языковые и культурные барьеры между ними, он обретает качество универсального языка актерской выразительности. Тем самым, ритм раскрывает свою трансцендентальность.

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. Идейно-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 европейского 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, вытащенные 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.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке:

1. Авдеев А. Происхождение театра. Элементы театра в первобытном строе. Москва: Искусство, 1959. 268 с.
2. Аверьянов Л. И. Кант. Apriori & a posteriori (интерпретация понятий) [online]. http://www.i-u.ru/biblio/archive/averkant (посетил 14.12.2008).
3. Амон-Сирежольс К. Питер Брук и африканский опыт: поиски сокровенной сути театра [online]. http://www.nrgumis.ru/articles/article_full.php?aid=102 (посетил 23.08.2010).
4. Андрей Белый и антропософия. Публ. Дж. Мальмстада. В: Минувшее. Москва: Феникс, 1992, Вып. 9, с. 409–488.
5. Аникст А. Возникновение научной истории театра в XX веке. В: Современное искусство Запада: О классическом искусстве XIII-XVII вв. Москва: Наука, 1977. 287 с.
6. Апостол В. Истоки творчества театра «Лучафэрул». В: Театр советской Молдавии. Страницы истории. Кишинев: Штиинца, 1987, с. 112-123.
7. Арто А. Театр и его двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. С.-Петербург: Симпозиум, 2000. 448 с.
8. Барба Э. Бумажное каноэ. СПб.: ГАТИ, 2008. 303 с.
9. Барбой Ю. К теории театра. СПб.: ГАТИ, 2008. 238 с.
10. Барро Ж. Воспоминания для будущего. Москва: Искусство, 1979. 392 с.
11. Бартошевич А. Движение к театральной всемирности. В: Независимая газета. 2001, № 10(69).
12. Бартошевич А.Прорыв к всемирности. В: Театр Питера Брука. Москва: ГИТИС, 2000, с. 158-163.
13. Барулин В. Духовность как основа человека [online]. http://infinan.ru/philosophy/barulin_social'naja_filosofija.html (посетил 26.05.2009).
14. Барханов Р. Проблема трансцендентального, имманентного и трансцендентного в философии И. Канта. Автореф. диссертации док. философии. Екатеринбург, 2000. 55 с.
15. Бачелис Т. Шекспир и Крэг. Москва: Наука, 1983. 351 с.
16. Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии. Москва: Республика, 1995. 375 с.
17. Бердяев Н. Философия свободного духа. Москва: Республика, 1994. 480 с.
18. Бердяев Н. Смысл творчества. Москва: АСТ, 2011. 672 с.
19. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с.

20. Боровик О. Театр и духовные практики [online]. http://borovik.spb.ru/avt/documents (посетил 22.04.2009).
21. Брук П. Блуждающая точка. Москва: Артист, Режиссер, Театр, 1997. 288 с.
22. Брук П. Пустое пространство: секретов нет. Москва: Артист, Режиссер, Театр, 2002. 375 с.
23. Брук П. Метафизика театра. В: Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Москва: Московский художественный театр, 2004, Выпуск 1. с. 31–52.
24. Брук П. Московские лекции. В: Театр Питера Брука. Москва: ГИТИС, 2000, с. 164-187.
25. Брук П. Лекция в МХАТе. В: Театр Гротовского. Москва: ГИТИС, 1992, с. 105-112.
26. Брук П.Секретов нет [online]. http://www.theatre.spb.ru/seasons/ (посетил 20.08.2010).
27. Брук П. Нити времени. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2005. 384 с.
28. Брук П. Тайное измерение [online]. http://www.mfki.by.ru/biblio/teatre/Brook_Tajnoe_izmerenie.htm (посетил 01.05.2010).
29. Брук П. Я ненавижу слово «культура». В: Известия. 2005, 3 марта [online]. http://www.izvestia.ru/culture/article1323393/ (посетил 12.01.2011).
30. Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. Москва: Прикосновение, 2005. 476 с.
31. Ваксберг А. Всемирный театр абсурда. В: Культура. 2006, № 31(7541).
32. Барбой Ю. Структура действия и современный спектакль. Ленинград: ЛГИТМиК, 1988. 201 с.
33. Гарусова О. Проникновение в глубины человеческого духа. Гастроли Е. Полевицкой. В: Русин. 2008, № 1–2(11-12), с. 103-110.
34. Гарусова О. Bitei – 2012: итоги и перспективы. В: Русское слово. 2012, № 23(380).
35. Гарусова О. Братья Карамазовы в Кишиневском Русском театре им. А. П. Чехова [online]. http://www.strast10.ru/node/1320 (посетил 21.05.2014).
36. Генкин В. История научных исследований энергетического поля человека [online]. http://www.deir.org/gz/read.php?sname (посетил 26.10.2007).
37. Гительман Л. Идейно-творческие поиски французской режиссуры XX века. Ленинград: ЛГИТМИК, 1988. 70 с.
38. Гороховик Е. Рага – универсальный принцип мышления в музыкальной культуре Индии. В: Весці Беларускай дзяржаунай акадэміі музыкі. Мінск, 2003, № 4, с. 53 58.
39. Гротовский Е. От бедного театра к искусству проводнику. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.

40. Гротовский Е. Симптомы мастерства. В: Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Москва: Московский художественный театр, 2004, Выпуск 1, с. 91-104.
41. Гротовский Е. Мой путь в мир [online]. http://www.novpol.ru/index.php?id (посетил 23.11.2007).
42. Губанова И. Анатомия актера в пространстве театрального авангарда [online]. http://www.nrgumis.ru/articles/arhives/ful_art.php?aid (посетил 10.05.2010).
43. Гундзи М. Японский театр Кабуки. Москва: Прогресс, 1969. 230 с.
44. Демчог В. Самоосвобождающаяся игра или Алхимия Артистического Мастерства [online]. с. 54. http://www.s-play.ru/index.php?option=com_content&view (посетил 18.01.2011).
45. Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля (фуси кадэн) или предание о цветке (кадэнсё). Москва: Наука, 1989. 200 с.
46. Додин Л. В пространстве Брука. Театр Питера Брука. Москва: ГИТИС, 2000, с. 148-159.
47. Доннеллан Д. Научить актера бесстрашию. В: Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Москва: Московский художественный театр, 2004, Выпуск 1, с. 127.
48. Евреинов Н. Демон театральности. Москва: Летний сад, 2002. 535 с.
49. Езерская Б. Воплощенное зло на сцене Ла-Мама [online]. http://www.chayka.org/node/3846 (посетил 18.12.2013).
50. Ермакова Л. Ритуальные и космологические значения в ранней японской поэзии. В: Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Москва: Наука, 1988, с. 60-82.
51. Зарецкая З. Танахические мотивы в Израильском театре [online]. http://www.jerusalem-korczak-home.com/zlata/ (посетил 22.04.2009).
52. Захава Б. Мастерство актера и режиссера. Москва: Просвещение, 1973. 215 с.
53. Зи Н. Искусство дыхания. Киев: София, 2005. 272 с.
54. Хиллман Д. Архетипическая психология. СПб.: Б.С.К., 1996. 157 с.
55. Иванов В. Русские сезоны Театра Габима. Москва: Артист, Режиссер, Театр, 1999. 317 с.
56. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва: Интрада, 1998. 255 с.
57. Исаева Н. Ариана Мнушкина: великое переселение народов [online]. http://magazines.russ.ru/vestnik/2003/9/isaev.html (посетил 15.03.2004).

58. Исаева Н. Эстетика Абхинавагупты: косвенный, подразумеваемый смысл в высшем диалоге Высшей речи. Доклад на методологическом семинаре сектора восточных философий «Востоковедение и сравнительная философия в 21 веке: вызовы и перспективы ИФ РАН [online]. http://iph.ras.ru/28_01_2014_isaeva.htm (посетил 15.02.2014).
59. Ирхин В., Кацнельсон М. Крылья Феникса. Введение в квантовую мифофизику. Екатеринбрг: Издательство Уральского Университета, 2003. 264 с.
60. Карась А. Клим: нулевой ритуал. В: Театр. 2013, № 11-12, с. 12-27.
61. Кант И. Приложение к «Наблюдениям над чувством прекрасного и возвышенного». Соч. в 6 т. Москва: Мысль, 1964, т. 2. 510 с.
62. Кант И. Критика чистого разума. Соч. в 6 т. Москва: Мысль, 1964, т. 3. 700 с.
63. Капустина Л. Все, что минуло, что есть и что будет. «Илиада» А. Васильева в «Школе драматического искусства». В: Петербуржский театральный журнал. 2005, № 3(41), с. 80–84.
64. Карпицкий Н. Присутствие и трансцендентальное предчувствие. Томск: Томский Государственный Университет, 2003. 192 с.
65. Капустина Л. Театральные тексты Клима, или метафизика под именем театр. В: Искусство после философии. Материалы всероссийской конференции 20-21 ноября 2009 года. СПб., 2010. 314 с.
66. Катерева И. Ежи Гротовский в поиске трансцендентальных средств выразительности актера. В: Научно-практический журнал Искусство и культура. Витебск, 2011, № 4 (4), с. 16 – 23.
67. 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.
68. Катерева И. Духовный театр Питера Брука. В: Научно-практический журнал Искусство и культура. Витебск, 2014, № 1 (13), с. 29 - 34.
69. 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 Învățămînt artistic – dimensiuni culturale din 15.04.2011). Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 1 (14), c. 104 – 109.
70. Клименко Ю. Театр как практическая психология. В: Катарсис. 1994, с. 84-116.
71. Козак Р. Философия Жозефа Наджа [online]. http://www.deiz.ru/data/06/07 (посетил 21.04.2010).

72. Колязин В. От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. Москва: Наука, 2002. 208 с.
73. Коптев Л. Актер как человек на сцене: антропологический подход. В: Известия Российского Государственного Педагогического Университета им. А. Герцена. 2012, № 146, с. 160-167.
74. Королева Э. Театр и время. Кишинев: Инесса, 2006. 272 с.
75. Королева **Э.** Театр. Классика. Стиль. Chișinău: Reclama, 2011. 228 с.
76. Кочнев В.И. Понятие сценического самочувствия в системе К. С. Станиславского. В: Вопросы психологии. 1990, № 6, с. 95-103.
77. Круглов А. Понятие трансцендентального у И. Канта: предыстория вопроса и проблемы интерпретации. В: Вопросы философии. 1999, № 11, с. 151-171.
78. Круглов А. О происхождении априорных представлений у И. Канта. В: Вопросы философии. 1998, № 10, с. 126-130.
79. Круглов А. Понятие трансцендентального и априорного в Античности и Средних Веках [online]. http://transcendental.ucoz.ru/_fr/0/8304965 (посетил 15.08.2008).
80. Круглов А. Понятие трансцендентального у И. Канта в критический период. В: Вопросы философии. 2000, № 4, с. 158-174.
81. Крэг Г. Воспоминания, статьи, письма. Москва: Искусство, 1988. 399 с.
82. Кузина Е. Эволюция тренинга Эудженио Барбы. Вокруг Гротовского. СПб.: ГАТИ, 2009, с. 101-127.
83. Кузина Е. Энергия актера: миф и практика. В: Театральная жизнь. 2008, № 3, с. 66-68.
84. Кузовчикова Т. Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX–XX веков: Автореф. диссертации канд. искусствоведения. СПб., 2014.
85. Коптев Л. Об энергетическом подходе к искусству актера. В: Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009, № 106, с. 151–159.
86. Ливнев Д. Сценическое перевоплощение. Москва: ГИТИС, 1991. 224 с.
87. Лидова Н. Драма и ритуал в древней Индии. Москва: Наука, 1992. 149 с.
88. Левина А. Мифологические мотивы в режиссуре П. Брука. В: Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008, № 43-1, с. 200-203.
89. Лисакова Ю. Роль традиций старинного театра в создании театральной теории Н. Н. Евреинова. В: Вестник новгородского государственного Университета. 2004, №27, с. 87-92.

90. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
91. Лосев А. Философия имени. Самое само. Москва: ЭКСМО-Пресс, 1999. 1024 с.
92. Лотман Ю. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. 704 с.
93. Максимов В. Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто: Автореф. диссертации док. искусствоведения. СПб., 2001. 50 с.
94. Максимов В. Введение в систему Арто[online].http:// www.teatrobraz.ru/page.php?id (посетил 22.04.2009).
95. Максимов В. Актер в системе Арто – рождение традиции театра сверхчеловеческого [online]. http://www.nrgumis.ru/articles/arhives/ful_art.php?aid (посетил 10.05.2010).
96. Мальцева Ю. Театральный авангард – ос/бессмысленность идентификации? [online]. http://lib.vkarp.com/2013/08/11(посетил 10.07.2014).
97. Малявин В. Театр Востока Антонена Арто. В: Восток-Запад. 1985, Вып. 2, с. 213 - 245.
98. Малявин В. Китайская цивилизация. Москва: Астрель, 2000. 630 с.
99. Мамардашвили М. Метафизика Арто. В: Театр и его двойник. СПб.: Симпозиум, 2000, с. 329-346.
100. Мамардашвили М. Как я понимаю философию метафизики Арто [online]. http://society.polbu.ru/mamardashvili_understandphilo (посетил 22.04.2009).
101. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
102. Мациевски Е. Чтоб «не усох» талант молодых актеров [online]. http://old.nm.md/daily/article/2013/02/20/0401.html (посетил 02.06.2014).
103. Менли П. Холл. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. В 2-х т. Новосибирск: Наука, 1992, т. 1. 367 с.
104. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Москва: ННБФ Онтопсихология, 2001, т. 1. 384 с.
105. Мечковская Н. Язык и религия [online]. http://www.psyoffice.ru/9/mechk01/txt05.html (посетил 04.05.2014).
106. Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях. В 2-х т. Кишинев: Инесса, 2010.
107. Мнушкина А. Театр – дом и храм. В: Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Москва: Московский художественный театр, 2004, Выпуск 1, с. 303–312.
108. Морозова Е. Перформанс: жизнь или искусство? [online]. http://psy-creation.pp.net.ua/load/10-1-0-8 (посетил 04.05.2011).

109. Мухаметзянов Р. Китайская театральная традиция и ее влияние на европейское театральное искусство XX века. Сборник статей и докладов Института востоковедения КГУ. 2005, Вып 2-3, с. 69-76.
110. Надж Ж. Жизнь как движение мысли. В: Режиссерский театр: от А до Я. Разговоры в начале века. Москва: Московский художественный театр, 2004, Выпуск 3, с. 203-214.
111. Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль [online]. http://delfineja.narod.ru/teatr/nikulesku_o_bruke.doc (посетил 25.04.2007).
112. Окороков В. Метафизика эпохи трансцендентального мышления: специфика, сущность и тенденции развития [online]. http://amkob113.narod.ru/okvit/ (посетил 25.05.2009).
113. Песочинский Н. Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика. В: Режиссура. Взгляд из конца века. СПб., 2005, с. 184-202.
114. Подводный А. Высшие архетипы: опыт психологического исследования. Москва: Аквамарин, 2003. 432 с.
115.Подгужец З. Евгений Шифферс: о проблемах театра. В: Театр. 2013, № 11-12, с. 35-39.
116. Поляков М. Театр и его знаковая система. В: Теория театра. Москва: Международное агенство «A.D.& T.», 2001, с. 62-92.
117.Препелицэ М. Константин Константинов. Кишинев: Литература артистикэ,1985. 136с.
118. Прилепов Д. Молдавский театр. Очерк истории. Москва: Искусство, 1967. 156 с.
119. Рождественская Н. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей. В: Художественное творчество. Ленинград: ЛГИТМиК, 1983, с. 105-122.
120. Рождественская Н. Проблема сценического перевоплощения. Ленинград: ЛГИТМиК, 1978. 130 с.
121. Семенов В. Трансцендентальная семантика И. Канта. В: Вопросы философии. 2011, № 11, с. 152-162.
122. Серова С. Китайский театр – эстетический образ мира. Москва: Восточная литература, 2005. 168 с.
123. Станиславский К. Собр.соч. в 8 т. Москва: Искусство, 1958, т. 5. 490 с.
124. Степанова П. Проблема актера в театральной системе Ежи Гротовского (1959 - 1969). Автореф. диссертации канд. искусствоведения. СПб., 2006. 28 с.
125. Степанова П. «Оголенный» актер в Бедном театре Ежи Гротовского и актер-манекен в театре Тадеуша Кантора: две концепции актера в польском театре середины XX века. В: Театр. Живопись. Кино. Музыка. Межвузовский сборник научных трудов молодых ученых. Москва: ГИТИС, 2004, Вып. 1, с. 217-226.
126.Степанова П. Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. СПб.: Гиперион,

2008. 175 с.
127. Степанова П. Функционирование актера и зрителя в антропологическом театре [online]. http://shagdo.ru/docs/index-1056200.html (посетил 04.05.2014).
128. Суркова Н. Гносеологическая и экзистенциальная функции понятия «трансцендентальный субьект». В: Вестник ОГУ. 2003, № 2, с. 31-36.
129.Талбот М. Сознание как более тонкая форма материи. Голографическая вселенная [online]. http://readr.ru/maykl-talbot-golograficheskaya-vselennaya.html (посетил 26.10.2007).
130. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику. В: Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Москва: Наука, 1988, с. 7-60.
131. Тэрнер В. Символ и ритуал. Москва: Наука, 1983. 280 с.
132. Уварова И. Был такой театр «Лучафэрул». Москва, 2011. 119 с.
133. Уилсон Р. Слушать телом и говорить телом. В: Режиссерский театр. Москва: ГИТИС, 2004, с. 409-416.
134. Федоренко В. Театр как выражение культуры времени. В: Arta. 2003, с. 115-123.
135. Фляшен Л. Гротовский и молчание [online]. http://www.novpol.ru/index.php?id (посетил 05.02.2010).
136. Фаликов Б. Учитель танцев Брука и Гротовского. В: Театр. 2010, № 1 [online]. http://oteatre.info/issues/2010-1/ (посетил 21.02.2014).
137. Филатов Ф. Психология для студентов вузов [online]. http://metropolys.ru/artic/11/01/h-0088-03783.html (посетил 31.07.14).
138. Хамитов Н. Сверхчеловек и Богочеловек [online]. http://www.nietzsche.ru/look/hamitov.php (посетил 23.05.2009).
139. Хиллман Д. Исцеляющий вымысел. СПб.: Б.С.К., 1997. 181 с.
140. Хоружий С. Театральная антропология Ежи Гротовского [online]. http://synergia-isa.ru/?page_id=4767 (посетил 22.02.2014).
141. Чемортан Л. Становление молдавского советского театра: страницы истории. Кишинев: Штиинца, 1986. 166 с.
142. Чехов М. Об искусстве актера. Москва: Искусство, 1986. 559 с.
143. Чжун Чжун Ок. Романтическое возвращение к прошлому. Театр Мистерии: Мейерхольд и А. Васильев. В: Театр. Живопись. Кино. Музыка. Межвузовский сборник научных трудов молодых ученых. Москва: ГИТИС, 2004, Вып. 1, с. 164-178.
144. Швыдкой М. Питер Брук и Ежи Гротовский. Опыт параллельного исследования. В: Театр Питера Брука. Москва: ГИТИС, 2000, с. 118-143.
145. Шелер М. Положение человека в космосе. В: Проблема человека в западной философии. Москва: Прогресс, 1998, с. 31-95.

146. Шеллинг Ф. Философия искусства. Москва: Мысль, 1966. 496 с.
147. Шестакова А. Проблема целостности человека в театральной аксиологии Ежи Гротовского. В: Аспекты. Сборник статей по философским проблемам истории и современности. Москва: Современные тетради, 2003, Вып. 2, с. 249-275.
148. Шестакова А. Феномен «Театральной антропологии» в европейской культуре второй половины XX века: Афтореф. диссертации канд. философии. Москва, 2008. 22 с.
149. Шорина Л. В. Мир глазами театра. Кишинев: Инесса, 2001. 192 с.
150. Штайнер Р. Мистерии древности и христианство. Москва: Духовное знание, 1912. 196 с.
151. Штайнер Р. О личном, безличном и сверхличном [online]. http://thelib.ru/books/shtayner_rudolf/o_lichnom_bezlichnom_i_sverhlichnom-read.html (посетил 28.01.2009).
152. Щербан А. Режиссеру лучше оставаться цыганом. В: Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Москва: Московский художественный театр, 2004, Выпуск 1, с. 497–512.
153. Щербан А. Я не могу сказать: надежды нет. В: Империя драмы. 2009, № 28 [online]. http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics (посетил 02.06.2014).
154. Щербан А. Эмоция - это движение. В: Империя драмы. 2009, № 29 [online]. http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics (посетил 13.12.2010).
155. Щербан А. Постмодернизмом народ не привлечешь [online]. http://culture.ru/press-centre/4294 (посетил 09.03.2013).
156. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва: Academia, 1994. 256 с.
157. Элиаде М. Испытание лабиринтом: беседы с Клодом-Анри Роке. В: Иностранная литература, 1999, № 4.
158. Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX - XX веков. Москва: Советский писатель, 1988. 416 с.
159. Юнг К.Г. Психологические типы. Москва: Университетская книга, 1996. 716 с.
160. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. Москва: Ренессанс, 1992. 320 с.
161. Юнг К.Г. Нойман Э. Психоанализ и искусство. Москва: REFL-book, 1996. 302 с.
162. Юхананов Б. Повесть о Прямостоящем человеке. Москва: Пупелон, 2004. 216 с.

На румынском языке:

163. Apostol V. Materializând mişcarea sufletului. În: Nistru. 1977, nr. 1, p. 133-137.
164. Apostol V. A rezista timpului: Vladimir Zaiciuc. În: Masca. 1997, p. 28-33.
165. Barba E. O canoe de hartie. Bucureşti: UNITEXT, 2003. 256 p.
166. Banu G. Actorul pe calea fără de urmă. Bucureşti, UNITEXT, 1995. 192 p.

167. Banu G. Peter Brook. Spre teatrul formelor simple. Bucureşti: UNITEXT, 2005. 360 p.
168. Banu G. Icarul teatrului. În: Ryszard Cieslak, actor emblematic al anilor ’60. Bucureşti: Cheiron, 2009, p. 5-10.
169. Banu G. Actorul-statuie. În: Ryszard Cieslak, actor emblematic al anilor ’60. Bucureşti: Cheiron, 2009, p. 95-100.
170. Birsan V. Caragiale, ediția Chișinău. În: Coliseum Teatru. 2000, № 3/4, p. 109-110.
171. Blaga L. Spațiul mioritic. Bucureşti: Humanitas, 1994. 223 p.
172. Blaga L. Trilogia culturii. Bucureşti: Humanitas, 2011. 502 p.
173. Bohanțov A. Arta teatrală: un model de comunicare artistică prin excelență. În: Acta Universitatis Danubius. România, 2008, nr.1, p. 29-37.
174.Borie M. Antonin Artaud.Teatrul şi întoarcerea la origini. Bucureşti:UNITEXT,2004. 416 p.
175. Borie M. Fantoma sau Îndoiala teatrului. România: Polirom, 2007. 328 p.
176. Brook P. Împreună cu Grotowski. Bucureşti: Cheiron, 2009. 99 p.
177. Carajiale să ne judece. Chișinău: Universitas, 2006. 268 p.
178. Catereva I. Acțiunea fizică simplă – ca limbaj universal alexpresivității actorului. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2006, p. 100 – 110.
179. Katereva I. Unele aspecte ale problemei energeticii în perioada studierii profesiei. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința a activității științifico–didactice a pedagogilor AMTAP. Ediția a IV-a. Chișinău: Grafema Libris, 2004, p.197 – 200.
180. Comendant T., Katereva I. Folosirea energiei sonore în arta vorbirii scenice. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința a activității științifico–didactice a pedagogilor AMTAP. Ediția a IV-a. Chișinău: Grafema Libris, 2004, p. 201 – 202.
181. Catereva I. Mijloace transcendentale de expresivitate actoricească 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.
182. Catereva I. Expresivitatea supraindividuală a actorului. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 1 (18), p. 79 – 83.
183. Catereva I.Teatrul spiritual al lui Peter Brook și Jerzy Grotowski. În: Anuar științific: studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practica. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), p. 115 – 119.
184. Catereva I. Actorul ca energie vizibilă. În: Anuar științific: studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practica. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), p. 129 – 132.
185. Catereva I. Материя звука. În: Annuar științific: studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practica. Chișinău: Notograf Prim, 2015, nr. 3 (26), p.103 – 108.

186. Cemortan L. Cultura naţională şi globalizarea. În: Arta. 2003, p. 102-107.
187. Cemortan L. Teatrul moldovenesc în contextul vieţii teatrale internaţionale. În: Arta. 1999, p. 139-147.
188. Cemortan L. Teatrul național din Chișinău (1920 – 1935). Chișinău: Epigraf, 2000. 301 p.
189. Cemortan L. Valeriu Cupcea, actor şi regizor. Chișinău: Business-Elita, 2008. 242 p.
190. Cemortan L. Constantin Constantinov. În: Arta. 2003, p. 167-174.
191. Cemortan L. Teatrul și dramaturgia națională din republica Moldova in perioada deceniilor 1920-1970 (Probleme prîvind valorificarea și dezvoltarea tradiților artistice naționale): Autoref. tezei dr. hab. Chișinâu, 1993. 56 p.
192. Cemortan L.Păsările tinereţii noastre în montarea lui Valeriu Cupcea. În: Arta. 2007, p.205-210.
193. Чемортан Л. Приетенул ностру театрул. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983. 248 п.
194. Cincilei Gh. Teatrul moldovenesc musical-dramatic”Vasile Alecsandri” din Bălți. Chișinău: CC al PC al Moldovei, 1982. 114 p.
195. Чинчлей Г. Константин Константинов. Кишинэу: Тимпул, 1985. 64 p.
196. Cheianu C. Trei premiere. Elizabeta I. În: Jurnal de Chișinău. 2004, 3 decembrie.
197. Cheianu C. Un arlechin care se teve de șobolani. În. Flux. 1997, 27 mai.
198. Coroliov E. Regizor. Aktor. Spectacol. Chișinău: UNITEM, 2016. 272 p.
199. Cheianu C. ”Hamlet” 1996. În: Sud-Est. 1996, nr. 2(24), p. 63.
200. Drumi V. Competiţie regizorală la teatrul Naţional V. Alecsandri din Bălţi (1990-2000). În: Арта. 2007, p. 211-216.
201. Друцэ И. Виталие Русу – о експлозие пе счена театрулуй молдовенеск. În: Рампа 1973/74. Кишинэу, 1976, п. 68-69.
202. Eco U. Limitele interpretării. România: Polirom, 2007. 392 p.
203. Eliade M. Fragmentarium. Bucureşti: Humanitas, 1994. 189 p.
204. Eliade M. Imagini și simboluri. Bucureşti: Humanitas, 1994. 239 p.
205. Fedorenco V. Trei coafuri pentru "Cântăreața cheală". În: Arta. 1994, p. 142-149.
206. Fusu D. ”Lumina”. În: Nistru. 1985, nr. 4, p. 155-158.
207. Georgescu A. După douăzece de ani. În: Teatrul azi. 1996, nr. 2.
208. Gimpu D. Dramaturgia naționala pe scena Teatrului Național Municipal Satiricus ”I.L.Caragiale”. În: Teatru. 2003, nr. 3, p. 6-8.
209. Gimpu D. Oltea. Paradoxurile și lecțiile istoriei. În: Teatracție. 2007, p. 66-68.
210. În vâltoarea creației. Veniamin Apostol: regizor, actor, pedagog. Chișinău: Cartea voldovei, 2004. 316 p.
211. Jerzy Grotowski. Spre un teatru sărac. Bucureşti: Cheiron, 2009. 211 p.

212. Lupu A. Apropo de Revizorul. În: Flux. 1997, 27 mai.
213. Marion Jean-Luc. Vizibilul şi revelatul. România: Deisis, 2007. 228 p.
214. Morariu M. Criteriul profesionalismului. În: Tribuna. 1995, 13 decembrie.
215. Mihai Volontir. Sau despre vacanția omenescului. Coord.ed. A.-M. Plămădeală. Chișinău: Ştiinţa, 2011. 268 p.
216. Naşcu-Gimpu D. Născut în zodia Caragiale. Chișinău: Bons Offices, 2000. 210 p.
217. Nechit I. Godot eliberatorul. Periplu teatral. Chişinău: Cartier, 1999. 165 p.
218. Nechit I. Un alt teatru ”Eugene Ionesco”. Sud-Est. 2001, nr. 1/2, p. 39-40.
219. Nechit I. Marele rol. În: Literatura și arta. 1993, 21 octombrie.
220. Plămădeală A.-M. Mitul şi filmul. Chişinău: Epigraf, 2001. 145 p.
221. Popa I. Regele moare de Eugene Ionesco. În: Literatura și arta. 1993, 4 martie.
222.Препелицэ М. Константин Константинов. Кишинэу: Литература Артистикэ,1985.136р.
223.Препелица М. Коана Кирица ла Кишинэу. În: Рампа 1973/1974.Кишинэу, 1976,р.41-43.
224. Ryszard Cieslak, actor emblematic al anilor ’60. Bucureşti: Cheiron, 2009. 127 p.
225. Roşca A. Teatralitate: pre – şi post – Vahtangov. Chişinău: Epigraf, 2003. 160 p.
226. Roșca A. Mitocreative postmoderniste în polifonia teatrală franco-română. În: La francopolyphonie comme vecteur de la communication. Chişinău: Peisaj, 2006, p. 134-141.
227. Roşca A. Limba şi identitatea în spaţiul mitico-ritualic al teatrului. In: Francopolifonia: limbă şi identitate. Colocviu Internaţional. Chişinău: Complexul editorial-poligrafic ULIM, 2007, p. 345-349.
228. Спатару Г. Филипп Ю. Театрул популар. Кишинэу: Штиинца, 1981. 272 p.
229. Руссу Г. Валериу Купча. Кишинэу: Литература артистикэ, 1979. 87 p.
230. Руссу Г. Евгений Уреке. Кишинэу: Литература артистикэ, 1979. 100 p.
231. Teatrul Eugene Ionesco. 15 ani fără scenă. Chişinău, 2006. 102 p.
232. Teatrul vieții mele. Ion Ungureanu. În 2 volume. Chișinău: Cartea Moldovei, 2012, vol.1. 652 p.
233. Tăzlăuanu V. Măsura de prezență. Chișinău: Hyperion, 1991. 237 p.
234. Tăzlăuanu V. Doina. În: Nistru. 1982, nr. 6, p. 149-152.
235. Tăzlăuanu V.”Maşinăria Cehov”. În: Sud-Est. 2003, nr. 2, p. 106-111.
236. Tipa V. In căutarea jocului pierdut. În: Arta. 1997, p. 117-123.
237. Şerban A. O biografie. România: Polirom, 2006. 398 p.
238. Şerban A. Viaţa sunetului. In: Arta Teatrului. Bucureşti: Nemira, 2004, p. 527-529.
239. Şerban A. Călătoriile mele teatru. Bucureşti, 2008, vol. 1. 215 p.
240. Ultima partidă de Şah cu Andrei Băleanu. Chișinău: Bons Offices, 2010. 116 p.
241. Un deceniu cu Satiricus. Chișinău: Universitas, 2000. 232 p.

242. Ungureanu L. A fi actor. Chișinău: Bons Offices, 2012. 150 p.
243. Ungureanu L. Tot aici mă-ntorc. Cronici de teatru. Chișinău: Lumina, 2011. 160 p.
244. Ungureanu L. Vitalie Țapu: creonării la un portret de creație. În: Teatru. 2010, nr.2, p. 24.

На английском языке:

245. Barba E. Beyond the Floating Islands. New York: PAJ, 1986. 286 p.
246. Barba E. The Paper Canoe. A quide to theatre antropology. New York: Routledge, 1995. 187 p.
247. Barba E. The Dilated Body: on the Engergies of Acting. In: New Theatre Quarterly. 1985, nr. 1:4, p. 369-382.
248. Barba E. The Actor's Energy: Male/Female versus Animus/Anima. In: New Theatre Quarterly. 1987, nr. 3:11, p. 237-240.
249. Barba E. Land of Ashes and Dimonds. Great Britain: Black Mountain Press, 1999. 192 p.
250. Brantley B. Odd Things in Heaven and Earth Are Dreamed of in the Latest Hamlet [online]. http://www.nytimes.com/1999/12/20/theater/theater-review (посетил 10.08.2007).
251. Brook P. The Empty Space. New York: A Touchstone Book, 1996. 141 p.
252. Brook P. Does Nothing Come From Nothing [online]. http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang (посетил 25.05.2007).
253. Brook P. The Open Door. New York: Anchor Books, 2005. 145 p.
254. Brook P. The Shifting Point. New York: Theatre Communications Group, 2006. 251 p.
255. Clay C. Untamed Shrew [online]. http://www.bostonphoenix.com/archive/theater/98/02/12 (посетил 19.05.2010).
256. Craig G. On the art of the theatre. London: Routledge, 2008. 160 p.
257. Croyden M. Conversations With Peter Brook. New York: Theatre Communications Group, 2009. 304 p.
258. Duffy A. Eugenio Barba: Practitioner And Theorist [online]. http://www.ucd.ie/irthfrm/issue4. (посетил 15.08.2008).
259. Esslin M. Antonen Artaud. Penguin Books, 1977. 148 p.
260. Gurewitsch M. Two Fortinbrases And the Ghoata Of Hamlets Past [online]. http://www.nytimes.com/1999/12/20/theater/theater-review (посетил 19.05.2010).
261. Gussow M. At La Mama, a Man and His Myths [online]. http://www.nytimes.com/1999/12/20/theater/theater-review (посетил 19.05.2010)
262. Hayman R. Artaud and after. Oxford: Oxford University Press, 1977. 189 p.
263. Lester G. Comedy of War [online]. http://www.americanrepertorytheater.org/inside/articles (посетил 10.08.2007).
264. Lester G. The Quality of Mersy [online].

http://www.americanrepertorytheater.org/inside/articles (посетил 10.08.2007).
265. Lester G. A Shrew for all Seasons [online]. http://www.americanrepertorytheater.org/inside/articles (посетил 10.08.2007).
266. Lester G. Pericles, Video and Chinese Actor [online]. http://www.amrep.org/articles/1_4/serban.html (посетил 10.08.2007).
267. Ortolani B. The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism. Princeton University Press, 1995. 375 p.
268. Plutschow H. Chaos and Cosmos. Ritual in Early and Medieval Japanese Literature. Leiden, 1990. 257 p.
269. Sklair L. Sociology of the Global Sistem. London and Baltimore: Harvester and The Johns Hopkins University Press, 1991. 269 p.
270. Smith A. Orghast at Persepolis. London, 1972. 264 p.
271. Turner J. Eygenio Barba. London, New York: Routledge, 2004. 174 p.
272. Watson I. Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret. London, New York: Routledge, 1993. 224 p.
273. Watson I. Eastern and Western Influences on Performer Training at Eygenio Barba's Odin Teatret. In: Asian Theatre Journal. 1988, vol. 5, nr. 1, p. 49-60.
274. Watson I. Negotiating cultures: Eygenio Barba and the intercultural debate Manchester University Press, 2002. 275 p.
275. Walsh R., Vaughan F. Paths Beyond Ego: The Transpersonal Vision. USA: Penguin Group Incorporated, 1993. 320 p.
276. Barba E. Alla ricerca del teatro perduto. Grotowski, una proposta dell`avanguardia polacca. Padova: Marsilio, 1965, p. 3-7.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Творческие портреты режиссеров

П.1.1. Театральные постановки и творческие достижения Ежи Гротовского.

Ежи Гротовский (1933-1999**) –** польский театральный режиссер, педагог, теоретик и реформатор театра. Его ставят в один ряд со К. Станиславским, В. Мейерхольдом, А. Арто, чьи идеи и опыт стали фундаментом развития современного мирового театра. Исследования Гротовского в области трансцендентальной выразительности актера, опирающиеся на концепцию *оголенного актера* в *бедном театре* (1962), получили развитие в *Паратеатре* (1969 – 1978), *Театре Истоков* (1976 – 1982), в *Объективной драме* (1983). С 1984 года в Понтедере (Италия) создав международный *Центр Театральных исследований*, он продолжил свой поиск, придя к идее *Performer`a*.

Гротовский окончил Высшую Театральную Школу в Кракове (в 1955 году как актер, а в 1960 году как режиссер). В 1955 – 1956 стажировался в ГИТИСе на курсе Ю.Завадского. Неизгладимое впечатление на него оказал театр Жана Вилара в Париже в 1957 году. С 1959 года руководил маленьким драматическим театром *13 Рядов* в Ополе, который через три года переименовался в Театр-Лабораторию *13 Рядов*. В 1965 году Театр-Лаборатория, переехав во Вроцлав, несколько раз менял свое название на *Институт исследования актерского метода* (1965), на *Институт Актера* (1970), на *Институт-Лабораторию*, и затем на *Университет исканий Театра Наций* в 1975. С 1969 года Гротовский не ставит спектаклей, сосредоточившись на исследованиях в области трансцендентальности выразительности актера. Он автор многочисленных работ по искусству театра, переведенных на многие языки мира. Среди них: *Оголенный актер, К Бедному Театру, Театр и ритуал, Голос*, *Упражнения*, *О романтизме, От театральной группы к искусству-проводнику, Ты - чей-то сын, Перформер и т.д.* Не менее известны его интервью О*б искусстве актера, Актерские техники.*

Театральные постановки Ежи Гротовского:

1957 год: *Стулья* (И. Ионеско)

1958 год: *Белый слон* (по М. Твену)

Женщина-дьявол или искушение Св. Антония (П. Мериме)

Сакунтала (по мотивам Калидасы и эпоса Упанишады)

Супружество (по Т. Драйзеру)

Боги дождя (Е. Кшиштоня)

Неудачники (Е. Кшиштоня)

1959 год: *Орфей* (Ж. Кокто)

Дядя Ваня (А. Чехов)

Меловой круг (А. Клабунда)

Ночной поход (М. Горький)

1960 год: *Каин* (Д. Байрон)

Нараджуна (по мотивам тибетских преданий)

Мистерия – буфф (В. Маяковский)

Фауст (И. Гете)

Сакунтала (Калидаса)

1961 год: *Дзяды* (А. Мицкевич).

Туристы (по документам о второй мировой войне)

Глиняные голуби (по дневникам коменданта Освенцима)

1962 год: *Кордиан* (Ю. Словацкий)

Акрополь (С. Выспянский) 1 вариант

Акрополь (С. Выспянский) 2 вариант

1963 год: *Трагическая история доктора Фауста* (К. Марло)

1964 год: *Этюд о Гамлете* (по У. Шекспиру)

Акрополь (С. Выспянский) 3 вариант

1965 год: *Стойкий принц* (П. Кальдерон, Ю. Словацкий) 1 вариант

Стойкий принц (П. Кальдерон, Ю. Словацкий) 2 вариант

Акрополь (С. Выспянский) 4 вариант

1967 год: *Евангелие* (по текстам Евангелие)

Акрополь (С. Выспянский) 5 вариант

1968 год: *Апокалипсис* (по текстам Библии, произведениям Ф. Достоевского, Ю. Словацкого, Т. С. Элиота, С. Вайль)

Стойкий принц (П. Кальдерон, Ю. Словацкий) 3 вариант

1969 год: *Апокалипсис* 1 вариант

1971 год: *Апокалипсис* 2 вариант

1973 год: *Апокалипсис* 3 вариант

П.1.2. Театральные постановки и творческие достижения Питера Брука.

Питер Брук (1925) – выдающийся деятель театра, современный режиссер, ставший при жизни классиком театрального искусства. Большую часть своей творческой биографии он посвятил поиску языка актерской выразительности, понятного любому зрителю независимо от национальной или культурной принадлежности, который мог бы стать общечеловеческим языком общения в театре. В 1971 году основал в Париже

Международный Центр Театральных Исследований, где сосредоточил свое внимание на поиске универсальных составляющих актерской выразительности как общечеловеческого языка. Творческий путь он начал в семнадцать лет с постановки *Доктора Фауста* Марло в любительском театре. В двадцать лет стал режиссером профессионального театра, поставив шесть спектаклей, среди которых - *Человек и сверхчеловек* Б. Шоу в знаменитом *Бирмингемском репертуарном театре*. В возрасте двадцати одного года Брук был приглашен Барри Джексоном в *Шекспировский мемориальный театр* в Стрэтфорд-на-Эйвоне. Его спектакль *Ромео и Джульетта* (1947, У. Шекспир) произвел большой резонанс: его обсуждали, о нем говорили, спорили, выражая противоположные мнения. В тридцать семь лет Брук вошел в руководство *Королевского шекспировского театра*. Его стали васпринимать как режиссера своеобразного и значительного. Сегодня о нем говорят как о режиссере великом, ставшим лицом театра второй половины двадцатого века. Ставил спектакли в драматических театрах Лондона, Парижа, Нью-Йорка, в театрах многих стран мира. Кроме многочисленных театральных постановок, Брук поставил семь опер, пять телеспектаклей и снял семь фильмов.

Питер Брук автор четырех книг о театре: *Пустое пространство (1968), Блуждающая точка (1987), Секретов нет (1993), Нити времени (1998),* которые многократно переиздавались разных языках, а так же многочисленных статей и публикаций, таких как *Тайное измерение, Забудьте, что это Шекспир* (Лекция 1994), *В поисках Шекспира* (Лекция в Берлине, 1996). Кроме того, Питер Брук написал предисловия к книгам Ежи Гротовското *К бедному театру* и Яна Котта *Шекспир — наш современник.*

Театральные постановки Питера Брука:

1942 год: *Доктор Фауст* (К. Марло)

1945 год: *Адская машина* (Ж. Кокто)

Барреты с Уимпол-стрит (Р. Безье)

Пигмалион (Б. Шоу)

Человек и сверхчеловек (Б. Шоу)

Король Джон (У. Шекспир)

Женщина с моря (Г. Ибсен)

Бесплодные усилия любви (У. Шекспир)

Братья Карамазовы (по Ф. Достоевскому)

За закрытыми дверьми (Ж.-П. Сартра)

1947 год: *Ромео и Джульетта* (У. Шекспир)

Человек без тени (Ж.-П. Сартр)

Почтительная потаскушка (Ж.-П. Сартр)

1949 год: *Темная сторона Луны* (Г. Ричардсон, У. Берни)

1950 год: *Кольцо вокруг Луны* (Ж. Ануя)

Мера за меру (У. Шекспир)

Хижина (А. Руссен)

1951 год: *Смерть коммивояжера* (А. Миллер)

Грош за песню (Дж. Уайтинг)

Зимняя сказка (У. Шекспир)

Коломба (Ж. Ануя)

1952 год: *Спасенная Венеция* (Т. Отвей)

1954 год: *И во тьме довольно света* (Кр. Фрай)

Оба конца встречаются (А. Макре)

Дом цветов (Т. Капоте)

1955 год: *Жаворонок* (Ж. Ануя)

Тит Андроник (У. Шекспир)

Гамлет (У. Шекспир)

1956 год: *Сила и слава* (по Гр. Грину)

Семейный съезд (Т.-С. Элиот)

Вид с моста (А. Миллер)

Кошка на раскаленной крыше (Т. Уильямс)

1957 год: *Буря* (У. Шекспир)

1958 год: *Вид с моста* (А. Миллер)

Визит (Ф. Дюрренматт)

Ирма la Douce (А. Бреффорт)

1959 год: *Бойцовский петух* (Ж. Ануя)

1960 год: *Балкон* (Ж. Ануя)

1962 год: *Король Лир* (У. Шекспира)

1963 год: *Физики* (Ф. Дюрренматт)

Буря (У. Шекспир)

Бедствия Скоби Прилта (Дж. Мор, М. Норман)

Пляска сержанта Масгрейва (Жд. Арден)

Наместник (Р. Хоххут)

1964 год: *Ширма* (Ж. Жене)

Марат/Сад (П. Вайс)

1965 год: *Дознание* (П. Вайс)

1966 год: *US* (по материалам о войне во Вьетнаме)

1968 год: *Эдип.* (Сенека)

Буря. (У.Шекспир)

1970 год: *Сон в летнюю ночь.* (У. Шекспир)

1971 год: *Оргаст.* (Т. Хьюз)

1972 год: *Каспар.* (П. Хандке)

1973 год: *Беседа птиц* (по персидской поэме Аттара)

1974 год: *Тимон Афинский.* (У. Шекспир)

1975 год: *Племя Ик* (по книге К. Торнбулла)

1977 год: *Убю.* (А. Жарри)

1978 год: *Антоний и Клеопатра.* (У. Шекспир)

Мера за меру. (У. Шекспира)

1979 год: *L`Os.* (Б. Диоп)

1981 год: *Вишневый сад.* (А. Чехов)

1985 год: *Махабхарата* (по древнеиндийской поэме)

1987 год: *Махабхарата.* (Англоязычная версия. Перевод П.Брука)

1988 год: *Вишневый сад.* (А. Чехов)

1989 год: *Поднимайся, Альберт!* (П. Мтва, М. Нгема, Б. Саймон)

1990 год: *Буря.* (У. Шекспир)

1991 год: *Человек, который принял свою жену за шляпу* (по О. Саксу)

1992 год: *Следы Пелеаса.* (К. Дебюси)

1995 год: *Кто здесь?* (тексты А. Арто, Б. Брехта, Г. Крэга, Вс. Мейерхольда, К. Станиславского)

Сцены из Гамлета (У. Шекспир)

1996 год: *О, дивные дни!* (С. Беккет)

1999 год: *Костюм* (по М. Мутлоаци)

2000 год: *Трагедия Гамлета.* (У. Шекспир)

2002 год: *Там, вдалеке.* (К. Черчилл)

Трагедия Гамлета. (У. Шекспир)

2004 год: *Смерть Кришны.* (Ж.-К. Каррьер)

Великий инквизитор (по Ф. Достоевскому)

Тьерно Бокар. (М.-Э. Эстьен)

Твоя рука – в моей. (К. Рокамор, по письмам А. Чехова и О. Книппер)

П.1.3. Театральные постановки и творческие достижения Еудженио Барбы.

Еудженио Барба (1936) – театральный режиссер, педагог, теоретик и практик современного театра. Основатель и режиссер норвежского театра *Один* (1964). Он относится к числу тех режиссеров, которые вносят свою лепту в создание современной лексики языка актерской выразительности. Являясь основателем нового направления в изучении театра – театральной антропологии, он создал *Международную Школу Театральной Антропологии* (ISTA, 1979). В ней посредством театрального искусства разных эпох и культурных корней изучаются свойства актера-человека, его способность выражать скрытый внутренний мир. В созданном им в 1990 году Университете Евроазиатского театра, Барба изучает универсальные составляющие актерской выразительности различных театральных традиций.

Родившись в Италии, он в 17 лет переехал в Норвегию. В 1958 году поступил учиться в Варшаве в Высшую Театральную Школу на актерский факультет. Через год с рекомендательным письмом известного польского графика и сценографа Тадеуша Пульсевича Барба едет в Германию в театр Брехта. Там он встречается с Еленой Вайгель и, интересуясь театром социальной полемики, остается на целый год. В 1960 году Еудженио Барба вернулся в Польшу, где узнал о существовании маленького театра в городе Ополе. С 1962 года в течение трех лет он работал с Ежи Гротовским в его театре, став первым иностранным стажером прославленного мастера. В 1964 году в Норвегии Барба основал театр *Один,* который затем переехал в датской городок Холстебро.

Еудженио Барба автор множества статей, книг (более 20), монографий о театральном искусстве, которые переведены на различные языки мира. Среди них: *La corsa dei contrari* (*Путь противоположностей* 1981), *L`Arhipel du theatre (Архипелаг театра 1982), L`Anatomie de l`acteur (Анатомия актера 1985), Beyond the floating islands (За плывущими островами 1986), The secret art of the performer (Секреты искусства перформера 1991), The paper canoe (Бумажное каноэ 1994), Theatre – Solitude, métier, revolte (Театр - Одиночество, профессия, бунт 1999)* и др. Он входит в редакционный совет крупнейших международных театральных журналов: *Один*-театра, Италии - *The Drama Review, Performance Research, New Theatre Quarterly, Teatro e Storia, Teatrologia,* Кембриджского Университета, Аргентины.

Театральные постановки Еудженио Барба:

1965 год: *Любители птиц* (Й. Бьёрнебу) исполнен 51 раз в Дании, Финляндии, Норвегии, Швеции.

1967 год: *Каспариана* - исполнен 74 раза в Дании, Норвегии, Италии, Швеции.

1969 год: *Ферай* - исполнен 220 раз в Бельгии, Дании, Финляндии, Швеции, Швейцарии, Германии, Югославии.

1972 год: *Мой отчий дом* (по произведениям Ф. Достоевского) - исполнен 322 раза в Дании, Финляндии, Франции, Италии, Норвегии, Польше, Швеции, Швейцарии, Германии, Югославии.

1974 – 1980 годы: *Книга танцев* - биографический спектакль театра *Один*, исполнен 350 раз В Бельгии, Дании, Франции, Голландии, Японии, Италии, Норвегии, Перу, Польше, Испании, Швеции, Венесуэле, Германии, Югославии.

1976 – 1984 годы: *Придите! И день будет наш* - исполнен 180 раз в Бельгии, Дании, Франции, Голландии, Италии, Норвегии, Перу, Польше, Испании, Швеции, Венесуэле, Западной Германии, Югославии.

1978 – 1984 годы: *Миллион* - исполнен 223 раза в Бельгии, Колумбии, Дании, Франции, Израиле, Италии, Японии, Мексике, Норвегии, Польше, Испании, Швеции, США, Западной Германии.

1981 год: *Парад*

1984 год: *Брак с Богом*

История Эдипа

1985 год: *Женщина, которая сражается и любит*

Евангелие из Оксиринкуса - исполнен 214 раз в Аргентине, Австрии, Дании, Франции, Венгрии, Италии, Мексике, Норвегии, Швеции, Уругвае, Западной Германии, Югославии.

1987 год: *Юдиф*

Костел

1988 год: *Талабот* (включает биографический и антропологический материал) - исполнен 280 раз в Австрии, Чили, Дании, Франции, Италии, Норвегии, Перу, Швеции, Швейцарии, Западной Германии, Югославии.

1990 год: *Память*

Костел Холстебро

1991 год: *Итси – Битси*

1993 год: *Космос*

Книга джунглей

Сакунтала

1994 год: *Водные призраки*

1995 год: *Сцены из полуночного Солнца*

1996 год: *Остров лабиринтов*

1997 год: *Ода прогрессу*

В скелете кита

Doña Musica's Butterflies

1998 год: *Мифы*

Четыре поэмы для Санжукты

2002 год: *Сэлф*

2003 год: *Города под Луной*

2004 год: *Сон Андерсена*

П.1.4. Театральные постановки и творческие достижения Андрея Шербана.

Андрей Шербан (1943) – выдающийся современный режиссер, получивший международное признание. Большое внимание в своем творчестве уделяет трансцендентальности актерской выразительности, добиваясь ее звучания на уровне энергетических импульсов, архетипов. Андрей Шербан работает во многих крупных театрах мира. Более 20 лет сотрудничает с *Американским Репертуарным Театром,* ставит спектакли в *Нью-Йоркском Публичном Театре,* в театре *Центра им. Линкольна,* в театре *Ла Мама,* в *Йельском Репертуарном Театре*, в *Театре им. Т. Гатри* и в *Американском Консерваторском Театре*. Он ставил драматические спектакли в Париже (по приглашению Питера Брука), в крупнейших театрах Японии, Ирана, Кореи, Великобритании, Румынии, Венгрии, Австрии, Германии, России. Шербан является обладателем нескольких почетных докторских степеней. Преподавал во многих театральных школах, таких как Йельская Школа Драмы, Гарвардский университет, Калифорнийский университет. В настоящее время Шербан руководит театральным факультетом Колумбийского университета в Нью-Йорке.

Окончил *Институт Театра* в Бухаресте (1961-1968). Его студенческая постановка *Юлий Цезарь* (У. Шекспир) в стиле театра Кабуки вызвала скандал. В 1969 году получив стипендию Форда и при поддержке Эллен Стюарт (американский режиссер, основатель экспериментального театра *Ла Мама)*, переехал в США. В 1971 году занимался в Париже в *Международном Центре Театральных Исследований* у Питера Брука. 1990 – 1993 годы возглавлял *Национальный театр* в Бухаресте. Поставленный им на этой сцене *Вишневый сад* был показан на первом Международном фестивале имени Чехова в Москве. Андрей Шербан в многочисленных интервью, статьях излагает свои взгляды на театральное искусство. Автор книг: *O Biografie (2006), Călătoriile mele teatru (2008).*

Театральные постановки Андрея Шербан:

1965 год: *Король Убю* (А. Жарри)

Заведующий отделом души (А. Миродан)

1967 год: *Арденн из Фаверсбама* (неизвестный автор)

1968 год: *Юлий Цезарь* (У. Шекспир)

Хороший человек из Сезуана (Б. Брехт)

Ночь неразберих (Колдсмит)

1969 год: *Иона* (М. Сореску)

1970 год: *Король Убю* (А. Жарри)

Арденн из Фаверсбама (автор неизвестен). Спектакль показан на театральных фестивалях в Лондоне, Амстердаме, Белграде, Сполето.

Мера за меру (У. Шекспир)

1972 год: *Медея* (Еврипид, Сенека) Спектакль показан на театральных фестивалях в Амстердаме, Брюсселе, Париже, Сполето, Копенгагене, Вене, Хельсинки.

1973 год: *Электра* (Софокл)

1974 год: *Троянки* (Еврипид)

Медея, Троянки, Электра. Атичная трилогия, показана на 25-ти интернациональных театральных фестивалях.

1975 год: *Добрый человек из Сезуана* (Б. Брехт)

Трехгрошевая опера (Б. Брехт)

1976 год: *Как вам это нравится* (У. Шекспир)

1977 год: *Вишневый сад* (А. Чехов)

Агамемнон (Эсхил)

Спектральная соната (Стринберг)

1978 год: *Сганарель* (Ж. Б. Мольер)

Мастер и Маргарита (М. Булгаков)

Безумный пес блюз (С. Шепард)

1979 год: *Шербурские зонтики*

Вишневый сад (А. Чехов)

О, дивные дни! (С. Беккет)

1980 год: *Чайка* (А. Чехов) Япония

Чайка (А. Чехов) США

1982 год: *Три сестры* (А. Чехов)

1983 год: *Мастер и Маргарита* (по М. Булгакову)

Дядя Ваня (А. Чехов)

1984 год: *Король-Олень* (К. Гоцци)

1985 год: *Можжевельник* (Ф. Гласс, Р. Моран)

1986 год: *Сладкий стол у Ришелье* (Рибман)

1988 год: *Женщина-Змея* (К. Гоцци)

1989 год: *Скупой* (Ж. Б. Мольер)

Двенадцатая ноч. (У. Шекспир)

1990 год: *Медея, Троянки, Электра* Античная трилогия, Бухарест

1991 год: *Ипполит* (Еврипид)

1992 год: *Вишневый сад* (А. Чехов)

1996 год: *Ends of the Earth* (Д. Лан)

1997 год: *Укрощение строптивой* (У. Шекспир)

1998 год: *Венецианский купец* (У. Шекспир)

1999 год: *Гамлет* (У. Шекспир)

2000 год: *Скупой* (Ж. Б. Мольер)

2001 год: *Венецианский купец* (У. Шекспир)

Ричард III и ГенрихVI (У. Шекспиру) Спектакль-коллаж.

2002 год: *Лисистрата* (Аристофан)

Геракл (Еврипид)

2003 год: *Перикл* (У. Шекспир)

П.1.5. Театральные постановки и творческие достижения Александра Греку.

Александр Греку – молдавский режиссер, актер, театральный педагог. В 1990 году основал театр *Сатирикус* в Кишиневе, который возглавляет и по сей день. В 1983 закончил Институт Искусств *Г.Музическу* в Кишиневе по специальности *Режиссер театра*. В 1987-1990 проходил стажировку в театре Константина Райкина *Сатирикон* (Москва).

Обладатель почетных званий *Маэстро в области Искусства* (*Maestru în artă*, 1995), *Народный артист* (2010), медали *За гражданские заслуги* (*Meritul civic*, 2000), *Ордена Командора За заслуги в культуре* (*Ordinul Meritul Cultural în grad de Comandor*, 2014, Румыния). Лауреат различных премий в области театрального искусства, среди которых: Государственная Молодежная Премия в области театрального искусства (1994); Премия Союза Театральных Деятелей Молдовы *За лучшую режиссуру* - спектакль *Карнавал* (2004); Премия имени *Александра Федько Лучший менеджер* Союза Театральных Деятелей Молдовы (2005); Премия Союза Театральных Деятелей Молдовы

За лучшую режиссуру – спектакль *Ненастная ночь* (2006, Молдова); Премия *Горизонт За лучшую режиссуру* (2010).

Театральные постановки:

1990 - *Что есть жизнь человека?* (А. Арканов)

Хо, страна! (И. Дивиза)

1992 - *Moţoc* (по произведениям Г. Уреке, Б. Хашдэу, К. Негруцци, В. Александри)

Геркулес (Ф. Дюрренматт)

1993 - *Куда идем, господа?* (по И.-Л. Караджале, В. Александри, Б. Хашдэу)

1994 - *Комик* (по Мольеру М. Булгакова)

Мольер (М. Булгаков)

1995 - Усилия любви (Мольера)

Бетховен звучит из пистолета (М. Ионеску)

1996 - *Чуляндра* (Л. Ребряну)

1998 - *Какие дикие?* (И. Филип)

2000 - *Мастер и Маргарита* (М. Булгаков)

S.R.L. Молдован (Н. Есинеску)

Метаморфозы (Овидий)

2001- *Кармен* (П. Мериме)

Из знака пупка (Г. Урски)

2002 - *Потерянное письмо* (И.-Л. Караджале)

Патриотическая жертва (по И.-Л. Караджале, В. Александри)

2003 - *Карнавал* (И.-Л. Караджале)

2004 - *До и после бега* (Д. Круду)

Напасть (И.-Л. Караджале)

2005 - *Ненастная ночь* (И –Л. Караджале)

Спаси, Америка! (Д. Круду)

2006 - *Отверженные молдавской революцией* (К. Кеяну)

Помните меня, помните меня… (Н. Негру)

2007 - *Крысиная охота* (П. Туррини)

Обезьяна в ванне (И. Некет)

2008 - *Калигула* (по Дж. Томан)

Диктатор (А. Стрымбяну)

Давайте играть! (Ю. Филип)

2009 – *Предложение* (А. Чехов)

Сделано в Молдове! (К. Кеяну)

2010 - *Что делаем с дедушкой*? (К. Кеяну)

Я за кого голосую? (В. Бутнару)

7 апреля 2009 года (К. Кеяну, И. Некит)

2011 - *Эта страна, забытая нами*… (К. Кеяну)

2012 - *Ненастная ночь* (И.-Л. Караджале)

Кармен (П. Мериме)

2015 - *Ангажирование клоунов* (М. Вишнек)

Свадьба (А. Чехов)

П.1.6. Театральные постановки и творческие достижения Петру Вуткарэу.

Петру Вуткарэу – режиссер и художественный руководитель Театра *Э.Ионеско*, основанного им в 1990 году совместно с выпускниками Высшей Театральной Школы имени *Б.Щукина* (Россия). В 1979 году обучался на режиссерском факультете Института Искусств имени *Г.Музическу* в Кишиневе. В 1980 - 1985 годах учился в Высшей Театральной Школе имени *Б.Щукина* в Москве на актерском факультете. В 1987 – 1988 годах - в Театральном Институте имени *Ш.Руставели* в Тбилиси (Грузия) по специальности – режиссура. В 1988 – 1989 годах - режиссер *Театра Армии* в Москве (Россия), руководитель которого и главный режиссер И. Унгуряну.

Петру Вуткарэу вдохновитель и организатор Интернационального фестиваля в Молдове *Бьеннале Театра Э.Ионеско.* В 1997, 2001, 2003, 2004, 2006, 2008, 2010 годах – являлся бессменным художественным руководителем этого фестиваля.

В 2011 году Петру Вуткарэу удостоен звания *Народный артист*. Он лауреат многочисленных национальных и международных премий, среди которых – Большая Премия *За лучший спектакль* и Первая Премия *За лучшую режиссуру* Фестиваля Национальной Драматургии *Г. Асаки* (1992), премий Союза Театральных Деятелей Молдовы *Лучший режиссер года* (1996) и *Лучший спектакль года* (1996), Премия Союза Театральных Деятелей Молдовы *За лучшую режиссуру* (2002), а также Первая Премия *За лучший спектакль* (1988, Таллин, Эстония), премии *За лучшую режиссуру* и *Лучший актер* (1992, Каир, Египет), Премия критиков *Лучший актер* Международного Театрального Фестиваля Экспериментального театра (1993, Каир, Египет), Первая Премия *За лучшую мужскую роль* Международного Театрального Фестиваля Современного Театра (1993, Брашов, Румыния), Премия *За лучшую мужскую роль* Международного Фестиваля Молодежных Профессиональных Театров (1994, Сибиу, Румыния), Премия *За лучшую режиссуру* Фестиваля Драматургии *Автор 96* (1996, Тимишоара, Румыния),

Большая Премия *За лучший спектакль* Международного Театрального Фестиваля (1999, Орадея, Румыния), Премия *За лучшую режиссуру* Международного Театрального Фестиваля (2006, Трабзон, Турция) и другие.

Спектакли:

1987 – *В ожидании Годо* (С. Беккет) совместная постановка с М. Фусу (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

1991 - *Хей, люди хорошие!* (У. Сароян) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

Лысая певица (Э. Ионеско) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

1992 - *Иосиф и его любовница* (В. Бутнару) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

1993 - *Король умирает* (Э. Ионеско) совместная постановка с М. Фусу (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

Кирица в провинции (В. Александри) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

1995 - *Голос в орбитальном свете* (М. Вишнек) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

1996 - *С виолончелью что делаем?* (М. Вишнек) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

1997 - *Ревизор* (Н. Гоголь) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

1999 - *Сон в летнюю ночь* (У. Шекспир) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

2002 - *Машинерия Чехова* (М. Вишнек) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

Волки и овцы (Н. Островский) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

2004 - *Елизавета I* (П. Фостер) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

Гамлет (У. Шекспир) (Токио, Япония)

2005 - *Безымянная звезда* (М. Себастьян) (Театр *А. П. Чехов*, Кишинев)

Ревизор (Н. Гоголь) (Россия)

Атех или откровения хазарской принцессы (Национальный Театр Оперы и Балета, Кишинев)

Женщины Пикассо. Ольга (Б. Макавера) (Япония)

Женщины Пикассо. Ольга (Б. Макавера) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

2006 - *С виолончелью что делаем?* (М. Вишнек) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

Палата №6 (А. Чехов) (Румыния)

2007 – *Безымянная звезда* (М. Себастьян) (Россия)

Рассказ человека, который умер на улице (Д. Фуджица) (Япония)

2008 - *Ревизор* (Н. Гоголь) (Румыния)

Иоана и огонь (М. Вишнек) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

2009 - *Женщины Пикассо. Ольга* (Б. Макавера) (Россия)

Палата №6 (А. Чехов) (Россия)

2010 – *Убийство Гонзаго* (Н. Иорданов) (Румыния)

Ревизор (Н. Гоголь) (Румыния)

2011 - *Иоана и огонь* (М. Вишнек) (Россия)

2012 – *Мольер по неволе* (по пьесе Мольера *Доктор по неволе*) (Россия)

Иосиф и его любовница (В. Бутнару) (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

Лошади в окне (М. Вишнек) (Румыния)

2013 – *Импровизации по Годо* (по пьесе С. Беккета), (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

2014 – *Оскар и тетя Роуз* (Е. Шмитт), (Театр *Э. Ионеско,* Кишинев)

П.1.7. Групповой портрет режиссеров в пространстве без границ.

Ежи Гротовский – в Польше получил образование актера и признание как режиссер и основатель *Театра 13 рядов*, где поставил свои выдающиеся спектакли - *Стойкий принц, Apocalipsis cum figuris, Акрополь* и др. В России в Государственном Институте Театрального Искусства (ГИТИС) – получил режиссерское образование. В Китае изучал классический китайский театр и его знаковость. В Африке – исполнительское искусство жителей пустыни Калахари, Эфиопии. На Карибах – его внимание направлено на мистериальные представления. В США в начале 80-х, начал новый этап своих творческих поисков под названием *Объективная Драма*, совмещая с преподаванием в Колумбийском и Калифорнийских университетах. В Италии в маленьком городке Понтедера, с середины 80-х проводит творческие эксперименты в области *Performer'a.* В Индии на склонах горы Аруначали был рассеян его прах, согласно завещанию.

Питер Брук начал свою творческую деятельность в Англии, где его имя обрело известность благодаря знаменитым постановкам в *Королевском Шекспировском театре* в Стратфорд-на-Эйвоне. Вместе с тем, он ставил спектакли не только в театрах Англии, но и во многих других странах, например, - в *Бельгийском национальном театре*, в *Метрополитен-опера*, *Театре Антуана* и *Буфф дю Нор* в Париже, нью-йоркском театре *Линн Фонтейн* и др. Во Франции, в начале 70-х, основал *Международный Центр Театральных Исследований.* В него вошли тридцать актеров из разных стран, разной культурной, национальной, языковой и расовой принадлежности. Путешествуя по Африке, Индии, Афганистану, Ирану, Мексике изучал духовную основу и приемы традиционного театра. Свои театральные эксперименты Брук направляет на поиск общечеловеческого в театральном искусстве.

Еудженио Барба – родился и вырос в Италии. Норвегия стала его вторым домом с середины 50-х годов. В Польше в начале 60-х годов учился в Государственном Театральном училище (Варшава). В течение трех лет работал с Ежи Гротовским в

Театре 13 Рядов (Ополе). В Германии изучал театр Брехта, в Индии - искусство театра *Катхакали*. В Норвегии, где начался его творческий путь, им был создан театр *Один*. В Дании (Холстебро), куда в 1964 году переехал театр *Один*, получил известность и там же основал в 1979 году *Международную Школу антропологии Театра (ISTA).* Сопоставляя традиционные формы театрального искусства Японии, Китая, Бали, Индии, Латинской Америки, Европы, Барба направляет свои творческие поиски в область общечеловеческого, универсального в театральном искусстве.

Андрей Шербан – Родился и получил режиссерское образование в Румынии и здесь же начал свой творческий путь. В США, продолжая с 60-х годов творческую деятельность, получил признание и популярность. В Бали изучает искусство театра, отражающего неразрывную связь жизни человека с миром животных, птиц, духов и демонов. В Японии интерес Шербана направлен на постижение искусства театра Кабуки и Но, ставшее для него конкретным примером духовности в искусстве. Пересекая пространственно временные границы такого древнего искусства, каким является театр, Андрей Шербан удивительным образом аккумулирует в своем творчестве все лучшее, что есть в мировом театре: от комедии Dell'arte и Гоцци до мюзикла, оперы и современной пьесы. Им поставлено множество спектаклей в разных странах мира: Франции, Англии, Нидерландах, Швейцарии, США и др.

П.1.8. Штрихи к творческому портрету Е.Гротовского во времени.

С момента последней премьеры спектакля *Апокалипсис* (1968) в Театре-Лаборатории во Вроцлаве Ежи Гротовский не ставил спектаклей, а углубился в исследование актерских техник и актерских средств выразительности. Он работал с интернациональной группой актеров, при тесном сотрудничестве с профессиональными исполнителями балийских танцев, индийского *Катхакали*, суфийскими дервишами-танцорами, мастерами восточных боевых искусств. В его экспериментах были задействованы врачи психотерапевты, психиатры, специалисты по акустике, по истории религии, этнологии и фониатрии.

С 1975 года Гротовский начинает паратеатральные исследования, как своего рода, некая оппозиция все более возрастающему процессу глобализации театрального искусства. Весной во Вроцлаве была опубликована тоненькая брошюрка к международному проекту под названием *Гора Пламени.* Он стал началом паратеатральных исследований Ежи Гротовского, которые осуществлялись на стыке между обыденным поведением человека и необыденностью поведения актера-человека. Встречи и действия, которые он называл событиями, проходившие в естественном

времени в окружении природы, не были повторением или каким-либо вариантом театрализованных действ, пришедших из античности. Гротовский целенаправленно снимал с них театральность. В центре его внимания была внутренняя связь, уходящая корнями в древнюю духовную традицию и отношение к театру как жизненному поступку. Различные программы и циклы встреч были рассчитаны на разные сроки: от нескольких дней, до нескольких месяцев. Все встречи имели названия, отражавшие то, что находится у основ метафорического миропонимания разных народов и связывает их без учета различий расы, национальности, цвета кожи, например - *Ульи, Гора Пламени, Дерево людей, Путь*.

В ходе этих встреч Гротовский добивался, чтобы актеры в процессе специфического сценического существования связывали образы коллективного бессознательного и реальности, пробуждали действие сил рациональных и импульсивных. С помощью разных средств, - напева без слов, взгляда, движения, различных перемещений в пространстве, он добивался необычного состояния взаимных отношений актеров. Гротовский стремился, чтобы они, овладев точностью и естественностью действий, разговаривали телом. В результате выразительность актеров обрела новое качество: расширялись резонаторные возможности их голоса и способы его звучания, появилась точность во владении телом. Но не менее важным было то, что открывая для себя свой духовный потенциал, они совершенствовались как люди.

С 1976 года начинается новый этап исследования актерской выразительности под названием *Театр Истоков*, хотя официально об этом Гротовский объявил только в 1978 году. С интернациональным составом участников, специально отобранных для углубленной работы над собой, он занялся практическим исследованием традиционных и архаических актерских техник. Он сосредоточился на работе актера над телом, движением и обусловленным восприятием, чтобы превратить их в тело, движение и восприятие от-условленное. Во время путешествий на Гаити они изучают ритуалы вуду; в Индию – знакомятся с традициями баулов; в Нигерию – изучают обычаи племени йоруба; в Мексику – шаманские ритуалы.

Летом 1982 года Гротовский вынужден завершить работу над *Театром Истоков* и покидает Польшу, поскольку в стране сложилось военное положение. После краткого пребывания в Италии и на Гаити, он приезжает в США, где преподает в Колумбийском Университете (Нью-Йорк) как профессор драматического искусства. С 1983 года он профессор Калифорнийского Университета, начинает новую программу исследований *Объективная Драма.* Исследуя актерские техники и выразительность, Гротовский идет вглубь, стараясь выявить то, что их питает, их корни, истоки. Он изучает несколько

важнейших элементов, издревле присущих ритуально-драматическим актерским техникам, и в первую очередь - исполнительскую технику в момент импульсивных действий, пронизывающих всю психофизическую структуру актера, его органику. Он ищет то скрытое, что можно назвать духовным аналогом генетического кода. Исходя из идеи, что тело всех людей, независимо от их социальности, идентично – Гротовский ищет общие для всех людей корни существования, которые и есть общечеловеческая первооснова всех актерских техник.

Опираясь на опыт исследований, проведенных ранее в *Театре Истоков* и в *Объективной Драме*, он в 1985 году переходит к *Performer`у*. Performer – это особым образом подготовленный актер-человек, который способен сам сущностно меняясь, вести процесс изменений в других людях. Исходя из естественного единства актера-человека, из единства в нем телесного и духовного, Гротовский исследует его возможности действовать на уровне человеческого естества. Переехав в небольшой городок Понтедера в Италии, он продолжает свою деятельность в Рабочем Центре Гротовского, организованном по инициативе *Экспериментального Центра Театральных Исследований* провинции Тоскана и *Международного Центра Театральных Исследований* возглавляемого в Париже Питером Бруком. В состав участников входят актеры их Аргентины, Бельгии, Дании, Греции, Голландии, Италии, Канады, Мексики, Норвегии, Польши, Франции. Состав участников Центра постоянно меняется. Исключение составляют несколько сотрудников. Мод Робар – вела совместную работу с Е. Гротовским с 1978 года на Гаити и, которая с группой гаитян участвоала в программе *Театра Истоков* в Польше в 1980 году. Томас Ричардс – американец, работает с Е.Гротовский с 1985 года.

Приложение 2. Театральные портреты

П.2.1. Молдавский *Национальный Театр Сатирикус И.- Л. Караджале.*

Молдавский Театр *Сатирикус* – основан в 1990 году в Кишиневе А. Греку. В 2003 году получил название *Национальный Театр Сатирикус И.- Л. Караджале.* В репертуаре театра доминируют спектакли на основе национальной классической и современной драматургии, а также мировой классики. За 25 лет творческой деятельности в театре осуществились более 51 постановки. Кроме многочисленных режиссерских постановок основателя и руководителя театра А. Греку, в театральный репертуар вошли спектакли других именитых и начинающих режиссеров. Например, спектакли: *Люди и мыши* (2005, Д. Стейнберг) американского режиссера Н. Флэкмана; *Искушение Иуды* (2005, А. Бурак)

ежиссера И. Попеску; *Покер или женщины* (2015, Н. Симон) режиссера В. Дручек; *Любовь в итальянском стиле* (2015, Ф. Раме) режиссера Э. Гажу.

Национальный Театр Сатирикус И.- Л. Караджале является лауреатом многочисленных премий различных театральных фестивалей и конкурсов. Например: Главный приз фестиваля в Кымпулуй Молдовенеск за спектакль *Треугольник греха* (1994); Первая премия *Самый плодотворный дебют* - спектакль *Комедианты* (1994, Галац); премия За уникальную пластику – спектакль *Усилия любви* (1995, Святой Георгий); *Статуя Деметры и греческая амфора* – спектакль *Метаморфозы* (2000, Украина); Главная приз *Лучший спектакль года* Союза Театральных Деятелей Молдовы – спектакль *Мастер и Маргарита* (2000, Молдова); Главная приз *Лучший спектакль года* Союза Театральных Деятелей Молдовы – спектакль *Потерянное письмо* (2002, Молдова); Главная приз *Лучший спектакль года* Союза Театральных Деятелей Молдовы – спектакль *Карнавал* (2004, Молдова); Главная приз *Лучший спектакль года* Союза Театральных Деятелей Молдовы – спектакль *Ненастная ночь* (2006, Молдова); Премия *Лучший спектакль по пьесе бессарабского автора* Союза Театральных Деятелей Молдовы – спектакль *Сделано в Молдове* (2010, Молдова); Премия *Лучший спектакль* Союза Театральных Деятелей Молдовы – спектакль *Эта страна, забытая нами…*(2011, Молдова) и другие.

Национальный Театр Сатирикус И.- Л. Караджале принимает активное участие в зарубежных театральных фестивалях. Например: в Швеции (1996) – со спектаклями *Усилия любви* (Ж.-Б. Мольер), *Бетховен звучит из пистолета* (М. Ионеску), *Комедиан*т (М. Булгаков). Во Франции (1997) – со спектаклем *Усилия любви* (Ж.-Б. Мольер). В Ираке (1998) – со спектаклями *Чуляндра* (Л. Ребряну) и *Сатирикус – шоу.* В Румынии в 1999 году – со спектаклем *Бетховен звучит из пистолета* (М. Ионеску), в 2000 году – со спектаклем *Метаморфозы* (Овидий), в 2001 году – со спектаклем *Кармен* (П. Мериме). В Болгарии в 2000 году – со спектаклем *Метаморфозы* (Овидий), в 2001 году – со спектаклем *Мастер и Маргарита* (М. Булгаков), в 2002 году – со спектаклем *Потерянное письмо* (И.-Л. Караджале). В Украине в 2000 году – со спектаклем *Метаморфозы* (Овидий), в 2012 году – со спектаклем *Кармен* (П. Мериме). В Белоруссии в 2011 году – со спектаклем *Предложение* (А. Чехов), в 2012 году – со спектаклем *Мастер и Маргарита* (М. Булгаков).

П.2.2. Молдавский Театр *Э.Ионеско.*

Театр *Э. Ионеско* - основан в 1990 П. Вуткарэу, который является его главным режиссером. Театр *Э. Ионеско* лауреат многочисленных национальных премий, таких как

Премии фонда СОРОС *Лучший спектакль года* (1995, Кишинев, Молдова); лауреат Премий Союза Театральных Деятелей Молдовы *Лучший спектакль года* (1996) и *Лучший режиссер года* (1996); лауреат Премий Союза Театральных Деятелей Молдовы *Лучший спектакль* (1997), *Лучшая женская роль второго плана* (1997), *Лучшая мужская роль второго плана* (1997); лауреат Премий Союза Театральных Деятелей Молдовы *Лучший спектакль года* (1999), *За лучшую мужскую роль второго плана* (1999), *За оригинальную музыку* (1999), *За лучшие костюмы* (1999), *За лучшую сценографию* (1999); лауреат Премий Союза Театральных Деятелей Молдовы *За лучшую режиссуру* (2002), *За лучшую мужскую роль второго плана* (2002), лауреат Премии Союза Театральных Деятелей Молдовы *За лучшую женскую роль* (2006) и других.

Театр *Э. Ионеско* обладатель международных премий и наград. Например: Премия *За лучший спектакль* (1988, Таллин,Эстония); специальная *Премия жюри* (1990, Бухарест, Румыния); премия *За лучшую режиссуру* (1992, Каир, Египет); специальная *Премия жюри* (1991, Бухарест, Румыния); премия *За постановку ценного текста* (1992, Бухарест, Румыния); премия *За оригинальный спектакль* (1993, Брашов, Румыния); специальная *Премия жюри за оригинальность* (1995, Тимишоара, Румыния); Премия *За лучший спектакль* (1995, Орадя, Румыния); Премия *Зрительские симпатии* (2000, Пятра-Нямц, Румыния); Премия *За лучшую женскую роль* (2006, Бакэу**,** Румыния); премия *За лучшую режиссуру* (2006, Трабзон, Турция) и другие.

Театр *Э. Ионеско* лауреат многочисленных международных театральных фестивалей, среди которых:

1988 - Международный Театральный Фестиваль в Ораде (Румыния)

1992 - Международный Театральный Фестиваль в Каире (Египет)

1993 - Международный Театральный Фестиваль в Каире (Египет)

Международный Театральный Фестиваль в Пятра-Нямце (Румыния)

Международный Театральный Фестиваль в Брашове (Румыния)

1994 - Международный Театральный Фестиваль в Авиньоне (Франция)

Международный Фестиваль Молодежных Профессиональных театров в Сибиу (Румыния)

1995 - Международный Фестиваль Молодежных Профессиональных театров в Сибиу (Румыния)

Международный Театральный Фестиваль в Ораде (Румыния)

Международный Театральный Фестиваль в Галац (Румыния)

Международный Театральный Фестиваль в Тимишоаре (Румыния)

Международный Театральный Фестиваль в Араде (Румыния)

Международный Театральный Фестиваль в Киеве (Украина)

1996 - Международный Театральный Фестиваль в Испании

Международный Театральный Фестиваль имени *А. П. Чехова* в Москве (Россия)

Международный Фестиваль Молодежных Профессиональных театров в Сибиу (Румыния)

Международный Театральный Фестиваль в Яссах (Румыния)

1997 - Международный Театральный Фестиваль в Турине (Италия)

Международный Театральный Фестиваль в Киеве (Украина)

Международный Театральный Фестиваль в Сибиу (Румыния)

Международный Театральный Фестиваль в Бухаресте (Румыния)

1998 - Международный Театральный Фестиваль в Турине (Италия)

Международный Театральный Фестиваль в Сасари (Италия)

1999 - Международный Театральный Фестиваль в Турине (Италия)

Международный Театральный Фестиваль (Венгрия)

2000 - Международный Театральный Фестиваль в Каире (Египет)

Международный Театральный Фестиваль в Эдинбурге (Англия)

Международный Театральный Фестиваль в Пятра-Нямц (Румыния)

2001 - Международный Театральный Фестиваль в Каире (Египет)

Международный Театральный Фестиваль в Гренобле (Франция)

2003 - Международный Театральный Фестиваль в Тыргу-Муреш (Румыния)

Фестиваль *Бьеннале Театра КАЗЭ* в Токио (Япония)

2005 - Фестиваль *Бьеннале Театра КАЗЭ* в Токио (Япония)

2006 - Международный Театральный Фестиваль в Бакэу (Румыния)

Международный Театральный Фестиваль в Трабзоне (Турция) и другие.

Спектакли театра:

1987 – *В ожидании Годо* (С. Беккет) режиссеры П. Вуткарэу, М. Фусу

1991 - *Хей, люди хорошие!* (У. Сароян)

Лысая певица (Э. Ионеско)

1992 - *Чайка* (А. Чехов), режиссер М. Фусу

Иосиф и его любовница (В. Бутнару)

Самое приятное после – полдень года (Д. Гуаре), режиссер Кеннет Кембл (США)

Шаль (Д. Мамет), режиссер Кеннет Кембл (США)

Будущее в яйцах (Э. Ионеско), режиссер Моше Яссур (США)

1993 - *Король умирает* (Э. Ионеско) режиссер П. Вуткарэу, ассистент режиссера М. Фусу

Кирица в провинции (В.Александри)

Шесть с половиной (спектакль-пантомима) режиссер А. Дони

1995 - *Голос в орбитальном свете* (М. Вишнек)

1996 - *Крик* (Т. Уильямс) режиссер Ваха Воля (Россия)

Двое на кресле-качалке (У. Гибсон) режиссер К. Пэвэлой

С виолончелью что делаем? (М. Вишнек)

1997 - *Ревизор* (Н. Гоголь)

Венгерская Медея (А. Гонч) режиссер С. Козуб

1998 - *Plasatoarele* (К. Кейяну) режиссер С. Козуб

Красивое путешествие мишки панда (М. Вишнек), режиссер В. Андриуцэ

1999 - *Сон в летнюю ночь* (У. Шекспир)

2000 - *История коммунизма рассказанная для душевнобольных* (М. Вишнек), режиссер К. Ли (Франция)

2001 - *Анонимный венецианец* (Г. Берто), режиссер С. Козуб

Двоеженец (Р. Коней), режиссер М. Цэрнэ

2002 - *Гамлет* (У. Шекспир), режиссер И. Сабдару (Румыния)

Машинерия Чехова (М. Вишнек)

Волки и овцы (Н. Островский)

Слепой и слепая на вершинах Кавказа (Д. Круду), режиссер К. Урсу

Дама из села цветов, которые умирают (И. Некет), режиссер М. Дони

2004 - *Елизавета I* (П. Фостер)

Женщины Пикассо (Б. Макавера), режиссер В. Дручек

Маленький принц (А. С. Экзюпери), режиссер К. Урсу

Образ огня (М. Майенбург) режиссер А. Берчану (Румыния)

2005 – *Урок* (Э. Ионеско), режиссер В. Дручек

Мизантроп (Е. Лабиш), режиссер Н. Лордкипанидзе (Грузия)

Люди ничего не имеют (Д. Круду), режиссер В. Дручек

Фак ю, Ев.ро.па! (Н. Есинеску), режиссер В. Пахомь

Женщины Пикассо. Ольга (Б. Макавера)

2006 - *Ревизор* (Н. Гоголь)

Кирица в провинции (В. Александри)

С виолончелью что делаем? (М. Вишнек)

2007 - *Соловей* (Г. К. Андерсен)

2008 - *Иоана и огонь* (М. Вишнек)

Кирица в провинции (В. Александри)

2009 - *Ромео и Джульета* (У. Шекспир)

2012 - *Иосиф и его любовница* (В. Бутнару)

Любовь к глупцу (Ф. Вебер)

2013 - *Импровизируя Годо* (по С. Беккету)

2014 - *Кирица в провинции* (В. Александри)

Король Убю (А. Жарри)

Лысая певица (Э. Ионеско)

История коммунизма, рассказанная для душевно больных (М. Вишнек)

Оскар и тетя Роуз (Е.-Е. Смитт)

Урод (М. Майенбург)

Приложение 3. Примечания

П.3.1. Собственного говоря, этот факт известен человечеству с давних времен, около 5000 лет до появления теории И. Канта. Мысль, что в физическом мире существует прямая взаимосвязь между явлениями *макрокосмоса* и *микрокосмоса*, встречается во многих Великих духовных традициях. Например, индуизм говорит, что каждый человек это Вселенная и все планеты вращаются не только в ее пространстве, но и внутри человека. Не только человек находится в мире, но и весь мир заключен в нем. Герметизм, лежащий в основе европейского оккультизма, алхимии, астрологии, основанный на сочинениях Гермеса Трисмегиста около III в. до н.э. базируется на идее о связи между подлунным и надлунным миром, человеком (микрокосмом) и Вселенной (макрокосмом). В исламской духовной традиции человек есть создание по подобию большого мира, но только в уменьшенном варианте.

П.3.2. Здесь имеется ввиду доктрина, присутствующая во многих Великих духовных традициях мира, об иллюзорности повседневной действительности, неистинности, видимости материального мира и человеческого существования в нем. Например, с точки зрения социального статуса или социальной функции, как некой маски, которую человек носит или должен носить. Такое миропонимание является базовым в древнеегипетских, древнегреческих, китайских, индийских, еврейских Великих духовных традициях. Так например, в индуизме понятие Майя, в переводе с санскрита, означает обман, хитрость, чары и понимается как иллюзорность, видимость, мнимость объектов материального мира, но вместе с тем, и божественную силу сотворения этого мира Брахманом, который является единственной подлинной, истинной, объективной и абсолютной Реальностью. Эта подлинная, объективная Реальность скрыта за иллюзорным материальным миром

повседневности, которому люди в силу своего незнания придают статус реального бытия. Преходящая видимость жизни не является истиной, настоящее бытие выше этих вещей и именно к познанию истинной Реальности должны устремляться людские души.

В религиозно-философских и теологических концепциях понятие Абсолют связано с представлением о Боге. В древнеиндийских учениях Абсолюту соответствует брахман – высшая объективная реальность, безличное абсолютное духовное начало, из которого возникает мир со всем, что в нём находится; в даосизме — Дао; в каббале — Эйн Соф. С давних времен философы обсуждали различные аспекты и уровни этого понятия. Платон соотносил его с Первоединым-Благом; Аристотель – с мыслящим самим себя мышлением, перводвигателем; Экхарт – с Божественностью, Божеством; Декарт – с абсолютным бытием; Лейбниц – с монадой монад; Фихте – с абсолютным Я; Гегель – с абсолютным духом.

П.3.3. Еудженио Барба – первый иностранный стажер и ассистент Ежи Гротовского. В 1960 году он выиграл стипендию ЮНЕСКО, которая позволила ему учиться в Польше. Зарегистрировавшись в школе театра в Варшаве, он много ездил по стране и в одной из поездок открыл для себя *Театр 13 Рядов* Гротовского. В течение почти четырех лет он работал с Гротовским в его театре в Ополе. Гротовский, который был старше Барба всего на четыре года, покорил его своими творческими идеями, тем, что он делал. Барба изучал его тренинги, метод работы с актерами, был ассистентом Гротовского при постановке *Трагической истории доктора Фауста* Марло. Кроме того, их объединял общий интерес к восточному театру и его духовным традициям.

Барба стал пропагандистом и последователем творческих идей Гротовского. В 1963 году во время Конгресса Международного Института тетра в Варшаве, он организовал поездку группы европейских и американских театральных деятелей и критиков для просмотра спектаклей Гротовского. В 1965 году в Италии и Венгрии он опубликовал первую книгу о мастере – *В поисках потерянного театра*. Барба поддерживал тесные творческие контакты с Гротовским на протяжении многих лет. В 1966 году Гротовский вместе с его актером Ричардом Чеслак приезжал в театр *Один*, которым руководит Барба. Они делились опытом своих исследований в области психо-физических и духовных возможностей актера. Барба принадлежит идея издания книги Гротовского *К Бедному театру,* для которой он вместе с Людвигом Фляшеном собрал основные статьи Гротовского, ставшие основой книги. Благодаря их усилиям, в 1968 году в Дании, в Хольстебро вышло первое издание *К Бедному театру* на английском языке.

П.3.4. Термин *архетип*, принадлежащий К. Г. Юнгу, понимается в контексте его теории, как первообразы, отражающие в личном подсознании основные и общие для всего человечества сюжеты, представленные в наиболее распространенных мифах, легендах и сказках. Архетип, являясь изначальной, врождённой психической структурой, первичной схемой образа, воспроизводится бессознательно и априорно формирует активность воображения. Архетипический образ психологически универсален, поскольку обладает деперсонализирующим воздействием. Он связывает психику и подсознание человека с другими людьми и культурами. Согласно Юнгу, архетип это не сам образ, а его схема, его психологическая предпосылка и имеет не содержательную, а исключительно формальную характеристику. Содержательную характеристику первообраз получает лишь тогда, когда он проникает в сознание и при этом наполняется материалом сознательного опыта. Тайна воздействия искусства, по мнению Юнга, заключается в особой способности художника почувствовать архетипические формы и точно реализовать их в своих произведениях.

П.3.5. Разные виды и свойства энергии человека известны с давних времен. Об энергии говорится во многих Великих духовных традициях и она имеет множество разных названий. Особая роль отводится энергии, которая является источником психической силы. Древние греки называли ее *эфиром,* индусы – *праной*, китайцы – *ци.* Энергию человеческой души, связанную с эмоциональным отношением ко Всевышнему, которая пробуждается лишь в тот момент, когда человек возвышается над своей животной сущностью, иудеи называют – *руах.* Кроме того, энергию разделяют на мужскую и женскую составляющие, так например, в китайской традиции этому соответствуют *Ян* и *Инь,* в египетской - *Ка* и *Ба*.

П.3.6. Так, например, В. Гейзенберг, один из создателей квантовой механики, Лауреат Нобелевской премии, будучи сторонником платоновской философии, признавал первичность общих идеальных принципов над экспериментально исследуемой физической реальностью. Известны размышления В. Паули, Нобелевского Лауреата премии по физике, об архетипе *дух материи*, опирающиеся на метафизику. Создатель квантовой теории атома, Н. Бор, Лауреат Нобелевской премии, всю жизнь глубоко интересовался восточными духовными традициями. Получив в конце жизни за научные заслуги дворянство, он выбрал в качестве герба известный китайский символ *ян-инь*. Д. Бом, известный своими работами по квантовой физике, голографической картине мира, нейропсихологии, философии, постигал индуистскую философию и духовные практики. Основатель учения о коллективном бессознательном К. Г. Юнг, утверждая, что

выражением души являются метафизические взгляды, проявлял огромный интерес к астрологии, алхимии, мистицизму, буддизму. Известны его научные статьи и психологические комментарии, например, к *Тибетской книге мертвых, Йога и Запад*.

П.3.7. Согласно легенде, появление японского театра связано с богиней солнца, несущей свой свет не только в природу, но и в души людей. Поссорившись со своим братом, могущественным богом войны, богиня солнца покинула мир и спряталась в пещере, оставив человечество погруженным в глубокую тьму. Увидев это, все боги природы собрались перед пещерой, пытаясь вернуть ее расположение. В театральной форме, с помощью песнопений, танцев и музыки они пытались показать богине, что нет никого красивее и лучше ее. Покоренная их искусством, богиня вышла из пещеры, вернув миру и людям свет солнца. С тех пор люди пытались подражать богам. Если боги с помощью театрального искусства могут разбудить душу всего сущего и привести в движение определенные могущественные принципы и силы природы, то и люди могут сделать то же. Так, играя в древнем театре, люди держали связь с богами.

Индийский театр, по преданию, явился творением самого Брахмы, - создателя Вселенной, который из четырех священных книг древних индийцев составил пятую – *Натьяведа,* как руководство по драматургии и театру, взяв четыре элемента – речь, песню, пантомиму и чувство. Затем по заданию Брахмы, один из мудрецов свел воедино и канонизировал различные виды танца, пантомимы и драмы в *Трактат об искусстве актера - Натьяшастра.* В этом всеобъемлющем трактате изложены не только эстетические принципы драмы и подробно описаны приемы актерской игры, передающие различные чувства, сложные позы, разнообразные походки, движения шеи, груди, глаз, но даже мельчайшие детали грима и костюмов.

Истоки китайского театра берут начало в шаманских ритуалах, связанных с культом предков, около четырех тысяч лет назад в эпоху Шан, (1766-1122 до н.э). Получив название «покойницких игр», они требовали от исполнителей максимально точного подражания при изображении жизни и поступков усопшего. Актерская выразительность шлифовалась в религиозных ритуалах и дворцовых празднествах, определивших каноны сценического движения и пения. Известны более двадцати способов смеха, многообразные движения рукой и кистью, например, запрещающая рука или беспомощная рука; множество вариантов сценического шага, например, летящий шаг для небожителей. Особое значение придается актерскому жесту, который должен не только выражать действие, но и раскрывать его психологическую мотивировку.

П.3.8. В традиционном японском театре практика духовного опыта проявляется в стремлении постижения таинственной силы Абсолюта – *югэн,* понятии, пришедшим из китайских философских учений и символизирующим глубину и тонкость Дао. Понятие *югэн* связано с обозначением всего мистического и метафизического и обозначает ту часть бытия, которая недоступна для рацио. При этом следует отметить, что слово «мистический» в Японии употребляется для определения момента выхода человеческого духа к космическому единству. Постижение *югэн* связано со стремлением актера привнести его в мир материальный, придать *югэн* зримость и слышимость через сценическое творение. В свою очередь, сценическое творение, наделенное *югэн*, возвращает материализованную красоту космосу, сохраняя тем самым, гармонию и равновесие. Наблюдая за видимыми проявлениями югэн, актер получает возможность проникнуть в изначальную причину всех вещей. Как, например, то, что материальная жизнь иллюзорна, а человеческие страсти и пороки возникают в результате неведения об иллюзорности материальной жизни. Так актер постигает буддийские истины.

П.3.9. Актерская выразительность, опираясь на эстетическую концепцию и сущность индийского традиционного театра, базируется на учении о *бхава* и *раса,* содержащем очень глубокий смысл, как и все понятия индуизма. *Раса* - это эмоциональное воздействие, создающее определенную настроенность, которая остается у зрителей после спектакля. Существующим 9 видам *раса*: комической, печальной, вызывающей отвращение, эротической, героической, изумляющей, гневной, успокаивающей и устрашительной, - соответствуют 9 *бхава:* смех, печаль, отвращение, любовь, энергия, удивление, гнев, душевный покой, страх. Театр с помощью той или иной *бхава* задевает соответствующую струну в сердце зрителя, и он наполняется этим чувством. В результате наступает состояние, которое можно назвать удовольствием или наслаждением. Тогда *бхава*, вызвавшая это душевное состояние, растворяется, теряет свое наименование, и человек погружается в блаженство. Это эстетическое наслаждение, тончайшее удовольствие и есть *раса.* Следует отметить, что в отличие от греческой теории катарсиса, согласно которой через ужас и сострадание очищается душа зрителя, в индийском театре гармонично сочетаются радость и печаль, счастье и горе, добро и зло, смех и слезы, чтобы принести зрителям умиротворение.

П.3.10. Духовной основой китайского театра стало конфуцианство, которое периодически уступало влиянию буддизма. Конфуцианство определило назначение театра – отражать лишь совершенные, идеальные линии жизни, торжество добродетели над пороком.

Китайский иероглиф *си*, в контексте театрального искусства, означает – театр, зрелище, игра. Традиционно он переводится как *сто игр*, что подразумевает различного рода зрелища, включая представления танцоров, музыкантов и акробатов. Вместе с тем, этот иероглиф раскрывает метафизический смысл и корни китайского театра. Иероглиф *си* состоит из двух частей. Левая часть, элемент – *сюй*, означающий *Пустота*. Пустота – это фундаментальное метафизическое понятие. Оно означает не абсолютное ничто, а сосредоточение огромной внутренней энергии, которая есть изначальное начало всего на земле. Правая часть иероглифа – элемент *гэ*, означает *боевой топор*. Символически китайский театр понимается как манипуляция актера *топором Пустоты*, то есть, упрощенно можно сказать, что работа актера является проявлением его внутренней энергии.

П.3.11. В 1985 году состоялась премьера инсценировки древнеиндийского эпоса *Махабхарата*, девятичасовой трилогии, грандиозного мифопоэтического представления о судьбах человечества. Однако работа с оригиналом на санскрите началась еще в 1982 году. Премьера частей спектакля состоялась в каменоломне близ Авиньона во время фестиваля, а полностью спектакль впервые показали в Париже. В 1987 году началось мировое турне англоязычной версии *Махабхараты*. Весной 1988 года Питера Брука встречала театральная Москва. Союз театральных деятелей СССР учредил премию за наиболее значительный вклад в современное театральное искусство и вручил ее выдающемуся английскому режиссеру.

П.3.12. Театр *Аполлион* (Theatre de Cruaute Apollyon) - ориентирован на архаические обрядовые формы, философию сакрального танца буто (butoh), эксперименты с пространством и разработку новой актёрской методологии, коренящейся в переосмыслении теоретической системы театра жестокости Антонена Арто.

Театральная Лаборатория В. Максимова в Санкт-Петербурге возникла в 1984 году, как средство решения общечеловеческих проблем, преодоления разобщенности между людьми, поиска единого языка за счет преображение человека, высвобождения и раскрытия его внутренних творческих резервов. Спектакли *Театральной Лаборатории* стали воплощением артодианского понятия *иероглиф* как синтеза звука, движения, слова, архетипического содержания, зрительного и музыкального образа. В театре разработан тренинг с элементами традиционных восточных практик психофизической саморегуляции. В основе тренинга - энергетический контакт актера с актером, в основе спектакля - энергетический контакт со зрителями. Целью работы является создание

спектаклей, способных максимально полно воздействовать на восприятие зрителя через ритмическую и психоэнергетическую организацию действия. Среди постановок театра: *Философский камень* (А. Арто), *Король Убю* (А. Жарри), *Прорицание Вёльвы* (на основе древнеисландской мифологии и произведений средневекового исландского писателя С. Стурлусона, *Гадкий утенок* (Г.-Х. Андерсена), *Танец Травести* (З. Битаровой), *Песочница* (М. Вальчака) и другие.

Театральная школа-марафон *KLIma* (Москва) создана под руководством В. Клименко. Режиссер, драматург, философ, широко известен в театральных кругах под творческим псевдонимом – Клим. Автор почти сорока пьес. Театральное образование получил в ГИТИСе (мастерская Анатолия Эфроса) на курсе у Анатолия Васильева. В конце 80-х годов прошлого века создал при СТД лабораторию по изучению человека как феномена. С 2013 Клим руководит Центром драматургии и режиссуры. Он рассматривает театр как прарелигию в основе которой лежит нулевой ритуал. В нулевом ритуале, по мнению режиссера, содержится опыт современного человека, живущего на развалинах своего прошлого и собирающего себя из пустоты. Рассматривая театр как ритуальное действо, Клим объединяет в актерских тренингах упражнения эвритмии, восточные медитативные техники, гурджиевские вращения и т.п. Среди постановок Клима: мистерия *Кантата для трех миллиардов голосов* (1981, театр-лаборатория *Студио-один*, Харьков); *Возможность* по Г. Баркеру (1989, совместный проект с В. Мирзоевым); трилогия *Три ожидания в пейзажах Гарольда Пинтера* по Г. Пинтеру (1990, творческие мастерские при СТД); дилогия *Попытки в пространстве Божественной комедии Ревизор* по Н. Гоголю (1991, творческие мастерские при СТД); 28 импровизаций на публике (1992, группа Клима *Пейзаж*); *Персы* Эсхила (1993); *Мир. Театр. Мужчины. Женщины. Актеры и Шекспир.* (1993, игровой марафон вокруг сцены Петруччио и Катарины по *Укрощению строптивой* У. Шекспира); трилогия *Исповедь сына века* по А. Мюссе (1994); *Луна для пасынков судьбы* Ю. О`Нила (1996) и другие.

Львовский академический духовный театр *Воскресение* (Украина) был основан в 1990 году. Художественный руководитель Я. Федоришин. Театр гармонично сочетает традиции мистериального, психологического и современных форм театра, объединяя традиционную психологическую актерскую игру с художественной новаторской формой. Первый спектакль *Чудо святого отца Николая над Половчином* (С. Перского) был сыгран свыше шестисот раз. С 1996 репертуар театра пополнился уличными спектаклями. Театр *Воскресение* участник и призер многих международных театральных фестивалей, таких как фестивали в Эдинбурге, Вроцлаве, Каире, Братиславе, Москве, Сеуле, Праге и другие. Наиболее интересными постановками критики и зрители признали *Три сестры*

(А. Чехова), *Иов* (К. Войты), *Дорога в Дамаск* (А. Стриндберга), *Горные гиганты* (Л. Пиранделло), *Благовещенье Марии* (П. Клоделя), *Сумасшедшие от любви* (С .Шепарда), *Каин* (Д. Байрона), *Кто мы* (Н. Садур), *Источник святых* (Д. Синга), *Возвращение домой* (Г. Пинтера) и другие. В 2010 на знак признания художественных достижений Украинское министерство культуры наградило театр престижным статусом академического.

Пермский метафизический театр *У моста,* открывшийся в 1988 году, стал воплощением идеи режиссера Сергея Федотова создать первый в мире мистический театр - театр управляемого интуитивного подсознания. Соседство с Камским мостом определило не только название театра, ставшее знаком, выражающим художественную концепцию. По сути, спектакли С. Федотова являются своеобразным мостом между бытовым и мистическим, сознательным и бессознательным, реальным и потусторонним. Мистика в данном случае является метафорой художественного метода, целью которого – поиск способов воплощения на сцене того глубинного, незримого, что относится к сфере человеческого подсознания. Исключительность художественного метода театра *У Моста* в том, что он гармонично соединяет традиций русского психологического театра, с творческими методами Михаила Чехова и Ежи Гротовского, то есть системами, направленными на развитие психофизики актёра, его способности работать с внутренней энергией и своим подсознанием. Театр стремится взаимодействовать со зрителем не столько на уровне логически реально постигаемых образов, характеров, конфликтов, сколько на уровне бессознательных, интуитивно постигаемых прозрений. Среди постановок театра - гоголевский цикл *Игроки, Женитьба, Ревизор, Вечера на хуторе близ Диканьки;* булгаковская триада *Мастер и Маргарита, Зойкина квартира, Собачье сердце;* шекспировская трилогия *Гамлет, Ромео и Джульетта, Двенадцатая ночь;* спектакли по пьесам Мак Донаховского цикла *Безрукий из Спокэна, Красавица из Линэна, Сиротливый запад* и другие.

Краснодарский *Театр Вольтера* – заслуга А. Гуцалова, вдохновленного идеями Вольтера и Бхагавана Шри Сатья Саи Бабы. Раскрывая доступным языком давно забытые в обществе истины Любви, Мира и Ненасилия, *Театр Вольтера* стал проводником общечеловеческих ценностей. В нем гармонично сочетаются восточные духовные практики и европейская научная мысль. Деятельность театра не преследует личной выгоды, но только личной трансформации сознания участников театрального действа. Театр реализует себя как на профессиональных сценах, так и на площадках детских домов и домов интернатов, госпиталях и общеобразовательных школ. Здесь провозглашается:

Существует только одна раса - человечество; существует только один язык - сердца; существует только одна религия - любви; существует только один Бог - и он вездесущ.

Пластический экспериментальный театр *Morph* из Санкт-Петербурга, основанный в 2005 году, – новый театральный язык на основе индийских и японских актерских техник, танца и драматической клоунады. Постановки режиссера С. Хомченкова, раскрывая метафизический смысл бытия человека, его связи с окружающим Миром, характеризуются трансформацией энергии, превращениями, метаморфозами, что нашло отражение в названии театра. Термин *метафизический театр* определивший знаковую систему театра, появился весной 2011 года вместе с текстами Романа Михайлова. Из них родилась новая концепция театра - Какова бы ни была форма, присутствие скрытого ритуала становится неотъемлемой частью действия. Первые ее воплощения прозвучали в спектаклях *Герой IN, Рыба, Мыши-мутанты. Восстание*. За сезон 2012-2013 вышли новые работы: трилогия *Герой, Война, Иерусалим;* спектакли *Самолеты, Амбесадор, Сны моего отца, Огурцы, Лаборатория доктора Фаркуса.*

Новосибирский пластический театр *ПробуждениЯ* - уникальный авторский проект Ж. Тивиковой и Т. Клятченко, ставший синтезом театра, духовных традиций, психологии и танца. Он родился благодаря множеству экспериментов. Это театр зрительских историй. Миссия театра выражена двумя составляющими. Первое - быть пространством для глубокой внутренней трансформации актеров и зрителей, чтобы сделать свой внутренний мир проявленным, увидеть его своими глазами, со стороны. Второе – актер являет примет открытости, искренности и спонтанности в жизни на сцене, чтобы стать в позицию Свидетеля всего происходящего и в тоже время прожить все Роли. С помощью специальных тренингов на основе восточных духовных практик и психологических, актеры развивают особую чувствительность к себе, пространству, зрителю, чтобы быть чистыми проводниками, зеркалами для зрителя, способными проживать, пропускать через себя всевозможные чувства и состояния. Они учатся осознавать что с ними происходит, для того чтобы затем рассказать об этом Зрителю.

П.3.13. Существует представление о театре как о храме, в котором заложено разрушение границ театра и сливается воедино служение человеку, Богу и миру. Так понятие *театр-храм* определяет смысл и предназначение театра, как спасителя человека и мира, где спектакль это священнодействие, актер – жрец, а созерцание драмы приобщает зрителя к таинству. В словах *священнодействие*, *жрец*, т*аинство* заключается смысл спасительной роли театра. *Театр-храм* в большей степени означает не того, кто инициирует священнодействие, а того, кто заинтересован в очищении души. Именно поэтому в театре-

храме царит мистерия, ритуал, священнодействие как спектакль, а не религиозное действие. В. Мейерхольд, один из ярких представителей русского театра-храма, требовал от художника врачевания и очищения, подобно тому, как священное действо трагедии было видом дионисических очищений. Свой спектакль *Смерть Тентажиля* по М.Метерлинку он строил как мистерию, как театр-храм, в котором чуть слышная гармония голосов, являла очищение душ, поющих вполголоса о страдании, Любви, красоте и смерти. При этом, Мейерхольд вплотную приблизился к трансцендентальным средствам выразительности актера, сосредоточившись на выразительности гармонии голосов, хоре душ, вызывающим настоящее явление очищения. Театральной мистерией был целый ряд спектаклей Мейерхольда, таких как *Чудо святого Антония* М. Метерлинка, показанный в 1906 году; *Балаганчик* А. Блока, где Мейерхольду удалось показать трансцендентальную иронию Блока, охватывающую все действие спектакля и др.

В русском театре второй половины XX века миссионерскую сущность театра и традицию театра-храма продолжают многие талантливые режиссеры, среди которых наиболее яркими являются Лев Додин; Валерий Фокин, продолжающий в своей театральной деятельности традиции Мейерхольда; Анатолий Васильев, в театре которого в Москве на Сретенке, сочетаются различные эпохи и культуры, царит святочное представление, называющееся театром-мистерий. В целом, он ориентирован на музыкальное оформление, где важна не просто музыка, а таинственное, священное звучание. Песнопения лежат в основе *Плача Иеремии* (1996), *Гомера* (1997), *Моцарта и Сальери* (2000).

П.3.14. Увлечение Ежи Гротовского санскритом и йогой привело к тому, что основой его миропонимания стал индуизм, как философия и метафизика. Вместе с тем, большой интерес у него вызывали духовные знания мексиканских индейцев, живущих в пустыне Сонора. Основой миропонимания Питера Брука и отправной точкой его театральных экспериментов стало учение греко-армянского метафизика Г. Гурджиева. Однако следует отметить и его интерес к внеевропейским культурам и его постоянное паломничество, в буквальном смысле и духовном, в Индию, Персию, Афганистан, Иран, Африку, Мексику. И хотя все эти поездки связаны в первую очередь, с постижением духовной метафизической сущности театра, они, безусловно, оказали влияние на мировоззрение Брука. Постижение Еудженио Барба духовной сущности театрального искусства Индии, Японии, Бали, Тайвань, Шри-Ланка – стало отправной точкой в его транскультурных и антропологических исследованиях трансцендентальных средств актерской выразительности. Духовный путь Андрея Шербан – путь вечного странника, открытого

всем пространствам и влияниям, реагирующего и вбирающего все, что делалось в мировом театре. Безусловно, что интерес к йоге, медитации, эвритмии Рудольфа Штейнера, изотерический дух интернациональных фестивалей в Европе 60-70 годов, знакомство с духовными учениями Гурджиева, Кастанеды, творческие контакты с Е. Гротовским и П. Бруком, – открыли перед А. Шербан другую реальность театрального искусства, другое видение мира и дали ему возможность продолжать творческие эксперименты на волне этих веяний.

П.3.15. В 1959 году *Театр 13 Рядов* в Ополе был переименован в Театр - Лабораторию. Городские власти хотели видеть в театре Гротовского идейно-художественную установку, социальную ориентированность и социальные пути художественного познания. Театру - Лаборатории грозило закрытие. В связи с этим, в 1965 году Театр - Лаборатория переехал во Вроцлав. Здесь Гротовский продолжает развивать свою идею духовного театра, открывающего душу человека, театра, обращенного к душе человека. В 1966 году состоялись первые зарубежные гастроли Театра - Лаборатории в Бельгии, Голландии, Дании, Швеции со спектаклями *Акрополь* и *Стойкий принц*. В этом же году Театр - Лаборатория выступил на X фестивале Театра Наций в Париже. Гротовский провел практические занятия с актерами Шекспировского Королевского театра в Англии, которые оставили неизгладимое впечатление у Питера Брука. Вдохновленный театральными идеями Гротовского, Брук в своей книге *Пустое пространство* посвятил ему главу *Священный театр*. В 1967-68 году состоялись гастроли Театра - Лаборатории в Югославии и Бельгии, выступление на *Фестивале двух миров* в Италии, затем выступления в Иране и Ливане. В 1969 году прошли еще одни триумфальные гастроли Театра - Лаборатории в Англии, а затем в США со спектаклями *Акрополь, Стойкий принц, Апокалипсис*.

П.3.16. С момента открытия *Театра 13 Рядов* в Ополе основу бытия режиссера и его небольшой труппы актеров (7 – 11 человек), составляла строжайшая дисциплина и фанатичный труд. Путь духовного и профессионального самосовершенствования принял для них форму непрекращающегося творческого процесса. Этот принцип работы Гротовский сохранил на протяжении всей своей творческой жизни. Перебравшись в августе 1986 года в Понтедеру, небольшую тосканскую деревушку, он не изменил своим принципам. И здесь строгая дисциплина и аскетический образ жизни. Занятия начинались всегда ровно в назначенное время, с точностью до минуты и продолжались по десять часов, а иногда и больше. То есть до тех пор, пока не будет достигнут необходимый

результат. Участники для работы переодевались в белые одежды. Занятия проходили почти в полном молчании, каждый был сосредоточен на своей задаче. Драматическое искусство здесь служило способом развития и совершенствования как в профессиональном, так и в духовном плане.

П.3.17. Ежи Гротовский в начале своей самостоятельной режиссерской деятельности, следовал общепринятой вагнеровской концепции театра, согласно которой, театр представляет собой взаимообогащающий синтез драмы, музыки, декораций, художественного света, костюмов, пластики актеров, пения и т.п. В этих традициях он ставит свои первые спектакли на сцене краковского *Старого театра*: *Стулья* (1957), *Женщина-дьявол или искушение Св. Антония* (1958), *Дядя Ваня* (1959). Чтобы внушить зрителям свою позицию, режиссер умело и эффективно использовал разные технические украшения, включая киноэкран, цветомузыку, радиоусилители. Увлеченный синтетичностью театрального искусства, Гротовский с помощью всех возможных средств его выразительности стремился передать зрителю свое мировосприятие, свое понимание жизни. Например, в спектакле *Неудачники* (1958) - актеры играли на качелях и в масках; в спектакле *Орфей* (1959) - актеры были одеты в жесткие, как панцирь, балахоны, а на головах были черепа; в спектакле *Фауст* (1960) - актеры как циркачи рассаживались и повисали в точках скрещивания «узлов» огромной конструкции – кристаллической молекулы мира.

П.3.18. Впервые идея пустого пространства была реализована Питером Бруком в спектакле *Ромео и Джульетта* еще в 1947 году, ставшем настоящей сенсацией и вызвавшем оживленные споры в английской театральной критике. За полчаса до премьеры, молодой режиссер выкинул со сцены практически все декорации. Затем идея пустого пространства была реализована в постановке *Бориса Годунова* на сцене *Ковент-Гардена* в 1948 году. В этом спектакле, в сцене бунта вместо традиционного, написанного на холсте леса, зрители увидели огромную сцену *Ковент-Гардена*, покрытую белым ковром. В этом пустом пространстве под падающим снегом стоял в ожидании Юродивый. Когда Борис умирал, по очереди начинали закрываться створчатые двери, уходившие в глубину сцены. Последние закрывшиеся створки превращались в икону, с которой огромная голова Христа смотрела на маленького умирающего царя. Позже идея пустого пространства получила новое развитие в спектакле *Король Лир* (1962). Действие спектакля происходило на огромной пустой сцене, почти без декораций и реквизита, вместо задника - куски ржавого железа. Пустое пространство спектакля воспринималось

и как мировое пространство, и как земля, выжженная войной. Это был холодный мир, столь же безразличный к человеческим судьбам, как мировое пространство, не знающее утра и вечера. Он был несоизмерим с людьми. И в этой пустоте, без декораций и реквизита, актеры были особенно видны. Негромкие голоса были слышны яснее, чем крики. Скупые движения были полны значения. И поэтому человек не пропадал в этом, казалось бы, слишком обширном для него мире. Ровный свет, негромкие голоса и листы железа, начинающие слабо вибрировать, когда произносились последние слова трагедии и в зале зажигался свет. Этот отдаленный железный шелест, напоминавший зрителям слышанный ранее грохот бури, доносился словно из будущего.

Вместе с тем, прежде чем Брук пришел к пониманию театра как пустого пространства, а не синтеза разных искусств, он активно использовал различные сценические эффекты. В 50-е годы, сценическое оформление, свет, музыка были для него не менее важны, чем актеры. Считая их единственным ключом к решению спектакля, где зрительный образ определяет смысл и характер сценического действия, Брук с их помощью стремился выстроить на сцене более привлекательный, полный чудес, мир. Тогда режиссер был убежден, что театр существует для того, чтобы создавать образы наслаждения. Английский театр 50-х годов стремился вырвать человека из мира повседневности и погрузить его в мир красоты и изящества. Он разыгрывал истории, далекие от грубой действительности, не обремененные серьезными мыслями и чувствами. Следуя этим традициям, Брук использовал эффектное сценическое оформление как главный ключ к решению спектакля. Особое значение он придавал световому оформлению и декорациям. В одном из своих спектаклей он использовал декорации и костюмы, разработанные Сальвадором Дали. В безграничности и абсурдности фантазий Дали Брук видел больше логики, чем в существующей холодной рассудочности театра тех лет. При этом сцена-коробка, позволяющая зрителю видеть все с одного ракурса, была для него единственно возможным вариантом. С помощью рампы, которая сосредотачивает внимание зрителя и поддерживает дистанцию между актером и зрительным залом, Брук стремился подчеркнуть иллюзорность мира театра.

П.3.19. В Скандинавии в 1965 году была сделана запись звуковой части спектакля *Стойкий принц* (1965). А сам спектакль был снят через несколько лет в Италии скрытой любительской кинокамерой, но без звука. Еще через какое-то время в Римском университете решили смонтировать киносъемку и звук. Несмотря на то, что между записью звука и киносъемкой прошло несколько лет, - звук и кино, наложившись друг на друга, совпали полностью синхронно.

П.3.20. Известно, что в обычном состоянии человеческий мозг обрабатывает не более 20% информации, поступающей в него от органов чувств. В состоянии медитации в работу включаются одновременно оба полушария головного мозга. При этом левое полушарие считается логическим, работающим в линейном режиме, то есть, по принципу логического построения – *причина-следствие*. Воспринимая объект по его названию, оно отвечает за точность исполнения конкретных действий, изучение деталей. Его связывают с сознательным мышлением, которое соответствует мужскому началу. Правое полушарие является более творческим, интуитивным и работает в нелинейном режиме, то есть, разрывая очевидную последовательность мышления. Оно воспринимает объект по тому, как он выглядит и связано с подсознательным мышлением, которое соответствует женскому началу. Сегодня существует множество определений, характеризующих работу двух полушарий мозга. Интересно, что еще до нашей эры в Великих духовных традициях буддизма левое полушарие получило образное определение - Исследующий Ум, а правое – Интуитивный Ум. Клод Леви-Стросс определяет левое полушарие как позитивное, а правое – как мифическое. Томас Гоббс соответственно характеризует первое как направленное, второе как свободное. Но несмотря на разницу определений, все они сходятся в одном, что только в союзе этих двух частей возможна целостность восприятия мира. И наиболее плодотворен этот союз не в состоянии обыденного бодрствования, а в медитативном состоянии, при котором противоположные стороны мозга начинают объединяться, обрабатывая и меняясь информацией по очереди.

П.3.21. По сути, энергетический центр это место накопления и концентрации энергии. В дзен оно называется *хара,* в конфу – *даньтянь,* это своего рода котел, где накапливается Ци – жизненная энергия. Например, энергетический центр, который находится чуть ниже пупка, является центром тяжести в большинстве позиций, точкой, откуда берет начало физическое движение. Опора на этот центр повышает концентрацию внимания, придает телу устойчивость, способствует координации движений. Он позволяет актеру всегда быть «на подъеме».

П.3.22. В Международном Центре Театральных Исследований, открытом Питером Бруком в 1970 году в Париже собрались 20 актеров и актрис из разных стран и континентов. Разные по национальному, этническому, социальному происхождению, они не владели общим языком, понятным всем. Только некоторые плохо говорили по-английски или по-французски. Освободившись от влияния сознания, разделяющего людей на европейцев,

азиатов или африканцев, они проникали в культурный контекст друг друга, воспринимая звуки и движения, максимально приблизившись к источнику, и не нуждались в объяснении их смысла. Среди них были: Брюс Майерс – из британского театра; Малик Бауэнс – актер из Мали, до Брука работал у Е. Гротовского; Франсуа Мартурэ, Сильван Кортэ и Клод Конфорт пришли из французских театров; Хоайо Моте – португальский актер; Андрес Катсулас наполовину грек – из американского театра *Ла Мама*; Андрей Шербан – режиссер из Румынии; Лу Зелдис, Мишель Коллисон – американские актеры; Йоши Ойда – японский актер; Боб Ллойд и Полин Манро – остались с Питером Бруком еще с периода *Театра жестокости;* Арби Ованесян – иранский режиссер; Мириам Гольдшмит – актриса, наполовину немка. Со временем состав менялся, кто-то из актеров уходил, на их место приходили другие. Но принцип интернациональности группы оставался главным.

П.3.23. Принцип противоположностей является основой многих актерских техник восточного театра. Например, в Пекинской опере телесная выразительность актера носит характер оппозиции, при которой все его движения начинаются с противоположной точки по отношению к требуемому направлению движения, то есть в его теле задействованы оппозиции: вправо-влево, вперед-назад, вверх-вниз. В балийском театре движения актеров строятся на основе действия противоположных сил *керас* и *манис*. *Керас* – означает силу и жесткость, *манис* – мягкость и нежность. Действие этих сил проявляется как в движении всего тела актера, так и отдельно его рук, ног, пальцев, глаз.

Принцип баланса, являясь основой актерской выразительности, определяет нарушение баланса тела, вследствие чего, оно требует постоянного изменения своего положения в пространстве. В театре *Кабуки, Но* и *Кёгэн* этот принцип отражается в неподвижности бедер актера при движении. Чтобы сохранить бедра в неподвижном состоянии, он при ходьбе слегка сгибает ноги в коленях, держа корпус прямо. В японском театре *Но, скользящий шаг* – название способа ходьбы, при котором актер никогда не поднимает пятку с пола. Идя вперед или поворачиваясь, он приподнимает только носки стоп, при этом одна нога согнута в колене, а другая напряжена. Голова, затылок, шея и тело составляя единую линию, с прямым как палка позвоночником, опираются на напряженную ногу. Это создает напряжение между верхней и нижней частью тела, которое заставляет его искать новое положение равновесия. В театре *Кабуки* актерская техника в жестком стиле *арогото*, основывается на принципе диагонали, при котором голова всегда является противоположной точкой диагонали тела – развернутой наружу стопе. Тело находится в состоянии баланса, опираясь на одну ногу. Актерская техника в

мягком стиле *вагото* предполагает волнообразное движение тела в сторону. Эта же техника характерна для индийского танца, где положение головы, плеч и бедер танцора напоминает букву *S*. В балийском театре техника актера основана на широко расставленных ногах, согнутых в коленях, потому что он опирается на подошву стоп, максимально приподнимая пальцы ног. В индийском театре *Катхакали* танцоры опираются на внешние ребра стоп, что так же требует сохранения баланса тела. Все эти актерские техники основаны на нарушении равновесия тела и чтобы его сохранить, необходимо расставить ноги и согнуть их в коленях.

Согласно этому принципу, актеры театра *Один* исходят в своих действиях из стойки с полусогнутыми коленями, поскольку такое положение тела удерживает их в позиции готовности к реакции в любой момент. Оно выражает такое состояние, в котором импульс к действию еще не запущен и может быть направлен в любую сторону: можно шагнуть назад или в сторону, побежать или прыгнуть.

П.3.24. С июня по сентябрь 1971 года они изучали театральные традиции Ирана. В начале 1973 года совершили путешествие по Африке. В поисках общечеловеческого языка актерской выразительности, они сознательно избегая культурных центров и больших городов, направляются в африканскую глубинку, где играют свои постановки в небольших деревнях, на сельских лужайках, базарных площадях. Брука и участников его интернациональной группы интересовали универсальные составляющие актерской выразительности, как общечеловеческого языка общения. В связи с этим, они искали возможность общения с людьми, незнакомыми с европейской цивилизацией и не обладающими языковыми возможностями общаться и незнакомцами. В этих условиях общение актеров со зрителями было возможно только с помощью мимики и жестов. Продолжая свои поиски в этом направлении, они с июля по октябрь 1973 года играли в США и Мексике в рабочих клубах и общежитиях, кварталах, где проживает цветное и темнокожее население. В 1985 году изучали театральные традиции в Индии. Путешествуя по Афганистану, Брук постигает духовную сущность театра.

П.3.25. Места силы известны человечеству с древних времен. Понятие *место силы* связано с повышенной энергетикой, особой атмосферой местности. Их называли святыми, сакральными и именно такие сильные места испокон веков служили культам, использовались как святилища, на них возводились храмы, церкви. Например, всемирно известные: Стоунхендж в Англии; гора Аруначала в Индии, называемая Столбом Света, из которого явился Бог Шива; гора Кайлас на Тибете считается Центром Мира, Осью

Земли и т.д. В местах силы не редко можно встретить различные постройки, сооруженные в разное время, которые являются концентраторами энергии, например, дольмены, ступы (буддийская архитектура), часовни и т.д. Многие древние цивилизации воспринимали эти места как портал, границу между разными мирами, между миром человека и другими невидимыми параллельными или пересекающимися мирами. Современная наука подтвердила существование таких мест на земле, как на поверхности, так и под землей, где электромагнитный уровень излучения отличается от обычного. Разные исследователи дают множество названий данным зонам – аномальная, геопатогенная, геоактивная. Они связаны с магнитным полем Земли, являясь, своего рода узловыми точками так называемой *кристаллической решетки Земли*. Здесь часто происходят различные аномальные явления, связанные с выходом земной энергии, возможно энергии «древнего» плана. Исследования показали, что Земля является огромным своеобразным кристаллом с гранями и узлами, связывающими их геоэнергетическими силовыми линиями, образованными геофизическими и космическими процессами. К настоящему времени обнаружены многочисленные решетчатые структуры с ячейками различной формы и размеров. Существует так же точка зрения, что места силы это зоны, где происходит взаимодействие с планетарным Разумом, поскольку Земля это живое существо, обладающее разумом, который проявляется на уровне высокочастотных электромагнитных излучений. В наши дни в местах силы часто проводятся различные медитативные практики, выездные занятия по йоге, форумы, конференции по оздоровлению.

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Я, нижеподписавшаяся, Катерева Ирина, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом моих личных научных разработок и исследований. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Катерева Ирина
19.01.2017 г.

DECLARAŢIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, Catereva Irina, declar pe proprie răspundere că materialele prezentate în teza de doctorat se referă la propriile realizări şi activităţi, în caz contrar urmând să suport con-secinţele în conformitate cu legislaţia în vigoare.

Catereva Irina
19.01.2017 г.

CURRICULUM VITAE

Informația personală
Numele: Catereva
Prenumele: Irina
Data nașterii: 18/01/62
Locul nașterii: V.Kolîmsk, Iakutia, Russia

Studii:
1979 - 1983 Institutul de Arte ”G.Muzicescu” (Chișinău, Moldova)
2005 - 2008 Doctorat, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (Chișinău, Moldova)

Activitatea profesională:
1983 - 1984 secția de cultură, raionul Kutuzov (Ialoveni, Moldova)
1984 - 1986 Palatul de Cultură al feroviarilor (Chișinău, Moldova)
1986 - 1991 Institutul de Stat al Artelor (Chișinău, Moldova), lector
1991 - 1997 Studia concertistică, Agenție de business ”Major Dome” (Chișinău, Moldova)
1997 - Prezent Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (Chișinău, Moldova), lector universitar

Domeniile de activitate ştiinţifică: 654.01- Arta Teatrală/Coregrafică

Participări la foruri ştiinţifice internaţionale:

1. Conferința a activității științifico – didactice a pedagogilor AMTAP, 2004, (comunicarea *Folosirea energiei sonore în arta vorbirii scenice*).
2. Conferința a activității științifico – didactice a pedagogilor AMTAP, 2004, (comunicarea *Unele aspecte ale problemei energeticii în perioada studierii profesiei*).
3. Conferinţa de totalizare a activității științifico – didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 2007, (comunicarea *Движение к театральной всемирности: П. Брук, Е. Гротовский).*
4. Conferinţa ştiinţifică internaţională *Invățământul artistic – dimensiuni culturale,* AMTAP, 2008, (comunicarea *Театр и глобализация*).
5. Conferinţa ştiinţifică internaţională *Educația prin cultură și artă în contextul integrării europene,* AMTAP, 2009, (comunicarea *Духовный театр Андрея Щербан*).
6. Conferinţa ştiinţifică internaţională *Principii grotowskiene în contextul teatral al Republicii Moldova,* UNITEM, 2010, (comunicarea *Ежи Гротовский в поиске трансцендентальных средств выразительности актера*).
7. Conferinţa ştiinţifică internaţională *Invățământul artistic – dimensiuni culturale,* AMTAP, 2010, (comunicarea *Трансцендентальные средства актерской выразительности в европейском театре второй половины XX века*).

8. Conferinţa ştiinţifică internaţională *Invăţământul artistic – dimensiuni culturale,* AMTAP, 2011, (comunicarea *Mijloace transcendentale de expresivitate actoricească în teatrul european din a doua jumătate a secolului al XX. Unele aspecte*).

9. Conferinţa ştiinţifică internaţională *Invăţământul artistic – dimensiuni culturale,* AMTAP, 2012, (comunicarea *Mijloace transcendentale de expresivitate actoricească în teatrul european în a doua jumătate a secolului XX. Unele aspecte teoretice ale problemei).*

10. Conferinţa ştiinţifică internaţională *Invăţământul artistic – dimensiuni culturale,* AMTAP, 2013, (comunicarea *Стремление к сверхличному – как сценическое бытие актеров*).

11. Conferinţa ştiinţifică internaţională *Invăţământul artistic – dimensiuni culturale,* AMTAP, 2014, (comunicarea *Lăcaş social lui Eugenio Barba).*

12. Conferinţa ştiinţifică internaţională *Invăţământul artistic – dimensiuni culturale,* AMTAP, 2015, (comunicarea *Materia primă a sunetului*).

13. Conferinţa ştiinţifică internaţională *Invăţământul artistic – dimensiuni culturale,* AMTAP, 2016, (comunicarea *Физическое действие как язык архетипов).*

Participări la manifestări ştiinţifice din străinătate:

1. Conferinţa naţională ştiinţifico-practice cu participare internaţională *Праздничная культура России: традиции и современность,* Орел, 2012 (participarea prin corespondenţă cu tema *Духовный театр Питера Брука. Некоторые аспекты проблемы*).

2. Simpozion International *Театр и музыка в современном обществе,* Krasnoyarsk, 2013 (participarea prin corespondenţă cu tema *Духовный театр Андрея Щербан*).

Lucrări ştiinţifice publicate: 17 articole (8 c.a.), inclusiv 4 – în străinătate

1. Comendant T., Katereva I. Folosirea energiei sonore în arta vorbirii scenice. În: *Învăţământul artistic – dimensiuni culturale. Conferinţa a activităţii ştiinţifico – didactice a pedagogilor AMTAP*. Ediţia a IV-a. Chişinău: Grafema Libris, 2004, p. 201 – 202.

2. Katereva I. Unele aspecte ale problemei energeticii în perioada studierii profesiei**.** În: *Învăţământul artistic – dimensiuni culturale. Conferinţa a activităţii ştiinţifico – didactice a pedagogilor AMTAP*. Ediţia a IV-a. Chişinău: Grafema Libris, 2004, p. 197 - 200.

3. Catereva I. Acţiunea fizică simplă – ca limbaj universal alexpresivităţii actorului. În: *Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice*. Chişinău: Grafema Libris, 2006, p. 100 - 110.

4. Катерева И. Питер Брук, Ежи Гротовский: возвращение к духовной традиции. În: *Artă şi educaţie artistică. Revistă de cultură, ştiinţă şi practică educaţională*. Bălţi, 2007, nr. 3 (6), p. 66 - 71.

5.Катерева И. Театральная реальность Андрея Шербан. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. (În baza materialelor conferinței științifice internaționale Învățămînt artistic – dimensiuni culturale din 10.04.2009)*. Chișinău: Notograf Prim, 2009, nr. 1 – 2 (8 - 9), c. 124-129.

6. Catereva I. Mijloace transcendentale de expresivitate actoricească 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.

7. Катерева И. Ежи Гротовский в поиске трансцендентальных средств выразительности актера. В: *Научно-практический журнал Искусство и культура.* Витебск, 2011, № 4 (4), с. 16 - 23.

8. Катерева И. Духовный театр Питера Брука (некоторые аспекты проблемы). В: *Праздничная культура России: традиции и современность. Материалы Всероссийской с международным участием научно-практической конференции 15 – 16 марта 2012 г.* Орел, 2012, с. 152 - 158.

9. 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 Învățămînt artistic – dimensiuni culturale din 15.04.2011)*. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 1 (14), p. 104 - 109.

10. 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.

11. Catereva I. Expresivitatea supraindividuală a actorului. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 1 (18), p. 79 - 83.

12. Катерева И. Духовный театр Питера Брука. В: *Научно-практический журнал Искусство и культура*. Витебск, 2014, № 1 (13), с. 29 - 34.

13. Catereva I.Teatrul spiritual al lui Peter Brook și Jerzy Grotowski. În: *Anuar științific: studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practica*. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), p. 115 - 119.

14. Catereva I. Actorul ca energie vizibilă. În: *Anuar științific: studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practica.* Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), p. 129 - 132.

15. Catereva I. Материя звука. În: *Annuar științific: studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practica*. Chișinău: Notograf Prim, 2015, nr. 3 (26), p. 103 - 108.

16. Катерева И. Материя звука. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. *Conferința științifică internațională 3 fprilie, 2015. Rezumatele lucrărilor.* Chișinău: AMTAP, 2015. p. 23. ISBN978-9975-9617-5-2.
17. Catereva I. Физическое действие как язык архетипов. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională 22 aprilie, 2016. Rezumatele lucrărilor*. Chișinău, 2016.

Date de contact:
Adresa: Chişinău, 2005, str. Grădinilor 60.
Telefon: 022 54 37 86, mob. 068092949
e-mail: caterevi@mail.ru