

**АКТЕРСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ:
ФИЗИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ КАК ЯЗЫК АРХЕТИПОВ**

**EXPRESIVITATEA ACTORICEASCĂ:
ACȚIUNEA FIZICĂ CA LIMBAJ ARHETIPURILOR**

**ACTOR'S EXPRESSIVENESS:
PHYSICAL ACTION AS A LANGUAGE OF ARCHETYPES**

IRINA CATEREVA,

lector universitar,

Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice

Физическое действие – главный элемент невербальной выразительности актера. Непсихологический театр Европы второй половины XX века искал возможность физических действий актера раскрывать архетипический образ персонажа. Выражая смысл, сходный между собой у разных народов, они связывают между собой актеров и зрителей на уровне чувств, подсознания. Разрушая барьеры в сознании людей, которое делит их на европейцев и азиатов, или французов и немцев, они понятны любому зрителю, независимо от его культурной или языковой принадлежности.

Ключевые слова: физическое действие актера, невербальная выразительность актера, язык архетипов, внутренний импульс, трансцендентальный театр, архетипы физических действий

Acțiunea fizică este un element principal de expresivitate nonverbală a actorului. Teatrul nonpsihologic european din a doua jumătate a secolului XX s-a aflat în căutarea posibilităților acțiunilor fizice ale actorului de a dezvălui chipul arhetipic al caracterului. Acțiunile fizice, exprimând sensul comun pentru popoarele din diferite țări, îi leagă pe actori și spectatori la nivel de sentimente, de subconștient. Distrugând barierele în conștiința oamenilor, care îi împarte în europeni și asiatici, în francezi și germani, acțiunile fizice sunt ușor de înțeles pentru toți spectatorii, indiferent de mediul lor cultural și lingvistic.

Cuvinte-cheie: acțiunea fizică a actorului, expresivitate nonverbală a actorului, limbaj al arhetipurilor, impuls, interne, teatru transcendent, arhetipuri de acțiuni fizice

Physical activity is the main element of the nonverbal expressiveness of the actor. The nonpsychological theatre of Europe in the second half of the 20th century was looking for the actor's possibility of physical action for revealing the archetypal image of the character. Expressing the meanings similar among themselves in different Nations, they connect the actors and spectators at the level of feelings, of the subconscious. Destroying the barriers in people's minds which divides them into Europeans and Asians, or French and Germans, they are understandable to any audience regardless of their cultural or linguistic affiliation.

Keywords: physical action of the actor, nonverbal expression of the actor, the language of archetypes, internal boost, transcendental Theatre, archetypes of physical actions.

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 *физическое действие актера* простейшим, внешним, логическим, он характеризует его как целенаправленное действие, которое вносят изменения в окружающую человека среду или какой-либо предмет и, требует 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. 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, выделял «*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 *речь* в пространстве, образуя в нем ритмические рисунки и формы» [1, 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 считал 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, четкого ракурса 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 физической действий актеров. А. Таиров, в поисках эмоционального телесного языка актера, отличного от реалистических, бытовых движений и жестов, сосредотачивался на его пластической выразительности, требуя комической или трагической гротесковости актерских 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, выйдя за рамки какой-либо религиозной принадлежности или направленности, опираясь на метафизические корни и духовную основу как универсальные общечеловеческие составляющие театрального искусства, на многовековой опыт театральных традиции Востока и Запада, требовал другого качества физических действий актера, способных выражать архетипическую сущность персонажа. По мнению Е. 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» [2, с. 58]. Каждому физическому действию должно предшествовать подспудное движение, поднимающееся волной из недр тела, неведомое, но осязаемое. Именно этот внутренний импульс рождает по-настоящему правдивое и естественное движение тела актера-человека для достижения определенной цели. Для П. 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» [3, 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. Очевидно, что Брук, как и Гротовский, связывает физическое действие актера-человека с его внутренними импульсами разной природы.

Уходя от повседневности невербальной выразительности актеров, Е. 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 руки, ноги, пальцы,

спина, напрягаясь, создадут сопротивление той силе, которая стремится их разогнуть, и наоборот. 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» [4, 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» [4, с. 132]. Как и Готовский, Барба считает первейшей необходимостью выстраивание четкой партитуры действий актера со множеством деталей, регулируемых ее формой и обогащающихся благодаря уточнениям. 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» [4, с. 269]. Очевидно, что единство внутреннего и внешнего действия актера, Барба рассматривает как две полярности, которые обогащают друг друга.

Безусловно, человеческая способность актера слышать ушами, руками, ногами, глазами, головой, всем телом собственные *внутренние импульсы* и вибрации пространства, вплестаться в них, скользя, подобно сёрферу по волне, транслировать их вовне, создавая ткань энергетического поля спектакля, 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. Обладая понятийным содержанием и «звучанием», они формируют многофункциональную знаковую систему, подобно любому человеческому языку как таковому. Как язык, они несут различные стилистические возможности выразительности – эмоционально-экспрессивные, оценочные суждения, эстетические, репрезентативные, коммуникативные, познавательные.

Очевидно, 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 Д. Хиллмана, архетипическое - это действие, совершаемое индивидом, а не вещь как таковая [5]. 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.

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 европейцыжимают 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 [6]. В соответствии с этим, выражая архетипический образ персонажа, физические действия актера отражают весь человеческий опыт, так как являются средством его накопления. 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: В. Самбриш, Л. Погор, В. Нофит, играющие на румынском языке, и семь японских актеров, играющие на японском языке – Ю. Ширане, К. Танака, Ю. Сато, М. Накамура, Т. Курьяма, А. Инаба, С. Ша. 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 встречаются 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, лишённые 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, заключённый 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 кубках, создают холодящее ощущение каменного надгробия. Их тела, вытянутые как стрелы, транслируют непреклонность, негибкость, окаменелый догматизм. Неподвижные статуи. Идолы смерти. И только главный, сидя с центре на кубе, махнет рукой – «Виновна!»

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. Человеческая способность актера слышать любой частью тела собственные внутренние импульсы, транслировать их вовне, создавая ткань энергетического поля спектакля, вплетаться в нее, скользя, подобно сёрферу по волне, превращает физическое действие в «звучащую» речь. Представляя собой конечный результат внутренних импульсов, физическое действие обретает уровень активности и воздействия языка, на котором говорит общечеловеческая сущность актера со зрителем – душа.

Библиографические ссылки

1. ЧЕХОВ, М. *Об искусстве актера*. Москва: Искусство, 1986.
2. ГРОТОВСКИЙ, Е. *От бедного театра к искусству проводнику*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
3. БРУК, П. *Нити времени*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2005.
4. БАРБА, Э. *Бумажное каноэ*. С.-Петербург: ГАТИ, 2008.
5. ХИЛЛМАН, Д. *Архетипическая психология*. С.-Петербург: Б.С.К., 1996.
6. КЛИМЕНКО, Ю. Театр как практическая психология. В: *Катарсис*. 1994, с. 84-116.