

**МАТЕРИЯ ЗВУКА****MATERIA PRIMĂ A SUNETULUI****MATTER OF SOUND****IRINA CATEREVA,**

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Sunetul, ca bază pentru toate formele sondate de o voce vie a actorului în scena teatrală, este un fenomen material. Baza de expresivitate naturală în cuvântul viu este energia. Este materia primă a sunetului și sursa semantică de voce răsunătoare a actorului: fie că este vorba de un cuvânt sau de un ton. Acesta reprezintă tot ceea ce este legat de expresia sa verbală. Orice cuvânt născut dintr-un câmp de energii este, de fapt, o particulă a lor. Este un rezultat și, în același timp, un mijloc de exprimare a energiilor, care distruge limitele sociale, naționale, culturale și de percepție.*

**Cuvinte-cheie:** sunet, expresivitatea actoricească verbală, materia primă a sunetului, energia sunetului, expresivitatea transcendentală a actorului, energia cuvântului, expresivitatea de voce a actorului, vorbirea actorului, câmpul energetic

*The sound as the basis for all forms of live voice on the theatrical stage is a material phenomenon. The basis for the natural expressiveness of the living Word is energy. It is the sound matter and semantic source of an actor's voice: a word or a tune. That is, everything that is related to its verbal expression. Any word, being born from a field of energy is in fact, its particle. It is a result, and at the same time, the expression of energies that destroy the social, national, cultural boundaries of perception.*

**Keywords:** sound, verbal expression of an actor, sound matter, the energy of sound, transcendental expressiveness of an actor, the energy of the word, the expressiveness of the actor's voice, the actor's speech, energy field

Известно, что звук, являясь базовым первоэлементом человеческой речи и составляя различные вариативные сочетания, создает звуковую оболочку слов, благодаря которой возникает их смысловое отличие. С этим понятием соотносится *вербальная выразительность* актера,

представляющая собой совокупность всех словесных форм его живого голоса на сцене: будь то слово, напев или стон. Базируясь на конкретной языковой культуре, очерченной рамками определенного народа или страны, она, вследствие этого, не всегда понятна и доступна зрителю с другой языковой культурой. Кроме того, современное отношение к слову, опирающееся в первую очередь, на логическое мышление, превращает его в простую информацию, сообщение, несущее смысл обыденности. Отражая, как зеркало, эту тенденцию актер начал превращаться в интерпретатора того, что уже было интерпретировано раньше, превращая смысл, заложенный в словах, в штампы. В результате, театральная сцена стала заполняться привычной повседневной речью с большим количеством бытовых интонаций, заученных смыслов, пауз, повторов приемов найденных однажды кем-то, превратившихся в театральные клише второй половины XX века.

Желая изменить подобное положение, новаторы европейского театра искали новые возможности вербальной выразительности актера. Самыми яркими из них представляются Е.Гротовский, П.Брук, Е.Барба, А.Шербан. Несмотря на то, что их театральный опыт связан с разными странами, различными социальными и политическими устоями, их объединяет одно – поиск ее универсальных составляющих, разрушающих барьеры между душой и телом, сознанием и подсознанием. Их творческие находки перевернули привычный взгляд на *голосовую выразительность актера*, сделав очевидным тот факт, что она способна затрагивать не только весь его духовный и физический потенциал на всех уровнях сознания и чувств, но и может стать языком, понятным любому зрителю независимо от языковой, культурной или этнической принадлежности. Это не было стремлением изобрести некий унифицированный язык, новый вариант «эсперанто», уже известного в истории человечества своей несостоятельностью. Практики театра возвращались к изначальным истокам театрального искусства, к его корням, к *первоначальной ритуальной неразделенности слова и жеста, слова и действия, слова и вещи*, чтобы вытащить из коллективной памяти человечества «*празык*», *общий всем культурам* [1, с.161]. Очевидно, что речь идет о возможности звучащей *речи актера* достичь уровня архетипов, отражающих в подсознании каждого человека общечеловеческие сюжеты. Тем самым она становится общечеловеческим языком общения, преодолевающим национальные, культурные, религиозные преграды, разделяющие людей.

Так же известно, что звук как образующий элемент слова, не имея самостоятельного смыслового значения, представляет собой волнообразно распространяющиеся колебания. Набор звуков, каждый из которых наделен своей вибрацией, частотой и амплитудой, придает слову, кроме смысловой нагрузки, волновую и энергоинформационную структуру. Согласно принципу гармонического резонанса, если один объект вибрирует достаточно сильно, то другой объект, расположенный рядом, начинает вибрировать (резонировать) вместе с первым. Аналогичным образом вибрации звуков входят в резонанс не только между собой, но и с вибрациями человека, вызывая нужные эмоции, успокаивая или концентрируя ум, влияя на работу его внутренних органов и систем организма. В результате *энергия слова* способна влиять на его эмоциональное и психическое состояние, преобразовывать внутреннюю энергию, устанавливать энергетический баланс и даже изменять цепочки ДНК. Этими свойствами звука с древних времен пользовались лекари, шаманы, йоги, воздействуя на состояние тела, эмоции и сознание.

В театральном искусстве возможность использовать *энергию звука* интересовала многих выдающихся деятелей театра. Например, А.Арто в поисках метафизики сценического слова, акцентировал, что актер может 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* [2, с.136]. К.Станиславский, говоря о лучеиспускании и лучевосприятии, относил это и к речевой выразительности актера. В.Мейерхольд искал связь звучащего слова актера с энергетическим им-

пульсом. Е.Вахтангов стремился, чтобы выразительность сценического слова актера определялась его разнообразными энергетическими центрами, резонаторами, расположенными по всему телу. М.Чехов, размышляя о речи актера, предвидел, что она, выйдя за пределы узкого рассудочного смысла слов, обретет такую духовно глубокую выразительность, которая будет понятна любому зрителю независимо от языковой принадлежности.

Во второй половине XX века, практики театра, опираясь на совокупность достижений театрального искусства, метафизики и науки, исходили из того, что звук голоса актера – явление материальное. В соответствие с этим, в качестве основы естественной выразительности живого слова они рассматривали энергию. Любое слово, возникая из *поля энергии*, являясь, по сути, ее частицей – есть результат, и одновременно средство ее выражения. Из гармоничного взаимодействия вибраций различных звуков рождается его настоящая сила и истинный 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. Именно энергия является звуковой материей и смысловым источником звучащего голоса актера-человека, наделяя его бесконечным потенциалом выразительности. В этом случае, в слове на первый план выходит не его смысловое значение, а свойство резонанса – вот почему так важна способность актера ощущать, воспринимать свой внутренний импульс.

Согласно творческому опыту Е.Гротовского актер, научившись слышать собственные внутренние вибрации, *опытным путем убеждается, что в голосовой сфере 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* [3, 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 знать, *какой способ управления воздухом, переносящим звук, применять для отдельных частей организма – так, чтобы вызвать вибрацию, усиление звука с помощью определенного типа резонатора* [3, с.70]. Исследуя выразительные возможности живого звучания речи актеров, П. Брук как и Е. Гротовский, опирается на вибрацию звуков, пытаясь добиться, чтобы они воздействуя на организм актера, заставляли его выйти за пределы своих очевидных возможностей. Вместе с тем, в поисках других ресурсов общения, актеры пытались исключить 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* [4, с.279]. Исходя из понимания, что звуковая материя языка является эмоциональным кодом, они, исследуя неизвестные им древние языки, например, такие как авестийский и древнегреческий, 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 ассоциативную цепочку смыслов и бесчисленное множество смысловых сочетаний* [5, с.69]. Е.Барба так же 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» печенькой, почками, сексуальным центром, позвоночником* [6, с.271]. Очевидно, что подобно Гротовскому он подчеркивает необходимость умения актера, задействуя весь свой человеческий потенциал, использовать всевозможные резонаторы, расположенные в различных частях его тела. А. Шербан, исходя из неразрывности диады тело-голос, акцентирует свое внимание на голо-

совой выразительности актера-человека, который может придать звуку качество материальности: чтобы он был не только слышимым, но и обретал видимый образ, как это было в древних ритуальных техниках. Как и П. Брук, он делает акцент на звуковых вибрациях, импульсах подсознания, позволяющих понять *партитуру текста более правильно, как никакой логический анализ не сможет это сделать* [7, с.529]. Не отрицая выразительности слова в смысловом значении, он стремится к его воздействию на уровне энергии. Для Шербана очевидно, что слово - это конечный результат импульса, который в свою очередь, возникает из отношения человека к жизни и, возникнув, требует выражения. В этом смысле, каждый актер-человек трансформируется в то, что он произносит, в слово, в звук, получая возможность превращать незримые духовные вибрации с помощью голоса – в осязаемые, и даже видимые.

Таким образом, актер получает очень действенного, невидимого союзника – энергию звука. Ключевое значение отводится внутренним импульсам, идущим из глубины его человеческой сущности, благодаря которым можно максимально задействовать весь голосовой аппарат, всевозможные резонаторы, расположенные по всему телу, всю внутреннюю человеческую суть актера. Любой произносимый звук, становясь их результатом и одновременно, средством выражения, проявляется в новой ипостаси, раскрывая не только спрятанный в нем образ и точный смысл, но и цвет, запах, вкус. Благодаря импульсам, например, громкость слова или отдельного звука меняется не механически, а определяется энергией переносимой звуковой волной, которой актер сознательно манипулирует, аналогично частотой и интенсивностью энергетических потоков обуславливается тембр голоса, высота звука и т.д. В итоге, беспредельно расширяются возможности силы голоса, имеющего вибрационную природу, интонации, звучащих интервалов, темпа, ритма. Это придает речевой выразительности актера особую глубину, истинную естественность, таинство откровения, сакральность.

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. По точному определению Ю.Мальцевой, *слово перестает быть умопостигаемой информативной единицей, характеризующей ситуацию, среду, обстоятельства, а является самостоятельной философско-эстетической категорией, обладающей, прежде всего, музыкальностью и индивидуальным темпоритмом* [8].

Очевидно, умение улавливать собственные внутренние импульсы требует особой профессиональной актерской подготовки. 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. Каждое звучащее слово рождается в результате максимального соединения и концентрации космической и психической энергии, как, например, при произнесении молитвы, мантры, что позволяет ему выйти за пределы своих очевидных смысловых и информативных возможностей, создавая вокруг себя маленькую вселенную. Подобно Мистериям древности, базирующимся на метафизическом понимании того, что звуковые вибрации есть у всех видов материи (видимой и невидимой) и, символически выражающим эти знания звучанием человеческого голоса, смысловая составляющая словесных форм 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 звучание его живого голоса способно организовывать пространство и время. В этом контексте, справедливой представляется мысль 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. Таким образом, звук как средство актерской выразительности становится для него и средством самопознания.

Известно, что существует огромный ряд архетипов звучания человеческого голоса, сопровождающих человечество на протяжении многих миллионов лет с момента его возникновения, таких как радостный смех, успокаивающий колыбельный напев или выражающий боль стон. 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.

Очевидно, что содержательность и уровень воздействия всех форм слова, звучащего на сцене, находится в прямой зависимости от качества его произнесения. Например, вербальная выразительность актера психологического театра базируется на личностных эмоциях. В отличие от этого, совсем другое ее качество ищет духовный театр. 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. Актер-человек, являясь главным проводником духовного театра, не может опираться только на собственные переживания, какими бы интересными и содержательными они ни были. Совершая трансперсональный акт – процесс целенаправленного управления энергией, направленный на создание архетипического образа, он питается переживаниями, объединяющими в нем внеличностное, надличностное и сверхличностное. Стремясь их выразить и, существуя одновременно на уровне сознания и бессознательно действующей души, он выводит на первый план то «я», которое является безличным и индивидуальным одновременно. Слово, складываясь из вибраций различных звуков в процессе трансперсонального акта актера-человека, преодолевая противоречие между субъективным и объективным, становится языком архетипов, задавая определенный способ видения мира.

Таким образом, основу звуковой материи всех возможных форм живого звучания голоса на театральной сцене составляет энергия, она есть смысловой и материальный первоисточник слова;

звук, являясь результатом внутреннего импульса актера, идущего из глубины его человеческой сущности, одновременно предстает как средство его выражения;

поднявшись до уровня архетипов звучания человеческого голоса, вербальная выразительность актера-человека, заключая в себе не только энергию отдельного лица, но и всего рода человеческого, коллективную и индивидуальную память, неличностно раскрывает объективные законы бытия.

Звук, как основа всех возможных форм звучания живого голоса актера-человека, являясь результатом внутренних импульсов, образующих его смысловую и материальную основу, воздействует на тонкие слои подсознания, души и выводит слово за пределы его смыслового восприятия в рамках какого-либо языка или только логики. Задавая определенный способ видения мира, он, во всех его сценических формах, превращается в универсальный язык актерской выразительности. Тем самым, вербальная выразительность актера-человека обретает трансцендентальный характер.

#### Библиографические ссылки

1. БАРТОШЕВИЧ, А. Прорыв к всемирности. В: *Театр Питера Брука*. Москва, 2000.
2. АРТО, А. *Театр и его двойник*. С.-Петербург: Симпозиум, 2000.

3. ГРОТОВСКИЙ, Е. *От бедного театра к искусству проводнику*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
4. БРУК, П. *Нити времени*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2005.
5. БРУК, П. *Блуждающая точка*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1997.
6. БАРБА, Э. *Бумажное каноэ*. С.-Петербург: ГАТИ, 2008.
7. ȘERBAN, A. *Viața sunetului. În: Arta Teatrului*. București: Nemira, 2004.
8. МАЛЬЦЕВА, Ю. *Театральный авангард – ос/бессмысленность идентификации?* [online]. [посетил 10.07.2014]. Доступ в интернете: <<http://lib.vkarp.com/2013/08/11>>