

ЕЛЕНА КУХТА



Кандидат искусствоведения, театральный критик.
Печаталась в журналах «Московский наблюдатель», «Петербургский театральный журнал», центральных и петербургских газетах, научных сборниках.
Живет в Дании.

ТЕАТРАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ – КАК ПОНИМАЕТ ЕЕ ЭУЖЕНИО БАРБА¹

Театральную антропологию Э. Барбы вернее было бы назвать антропологией актера. Интернациональная школа театральной антропологии /ISTA/, созданная по его инициативе в 1979 году, занимается изучением основ актерской техники на ее первоначальном, по терминологии режиссера, пре-экспрессивном уровне, – когда актер готовится к сцене, а значит, к другому, отличному от повседневного уровню существования и превращает свое эмпирическое тело в «тело живое», действующее в пространстве художественной формы и сохраняющее органику живого в ее рамках.

Пре-экспрессивность – центральное понятие в антропологии Барбы, связанное со способом формирования сценического существования актера. Тренинг, восходящий к школе Е. Гротовского, учителя Барбы, становится базой для создания пре-экспрессивности, это динамическое состояние актера, готового к творчеству. Режиссер работает с физической и ментальной энергией актера, помогает ему найти способы управления ею. Пре-экспрессивность возникает в фазе учения и тренировки актера, не связана с репетициями спектакля и работой над конкретными ролями, то есть имеет дело с энергией актера в ее, так сказать, чистом виде. На таком первоначальном уровне творчества, как подтверждают исследования ISTA, пре-экспрессивность является универсальной основой техники актера, общей для разных типов театра как в Европе, так и на Востоке.

Театральная антропология ISTA, как указывает режиссер, есть учение об актере – для актера, это практическая наука. Она основывается на эмпирическом исследовании актерской практики, из которой и выводятся генеральные принципы антропологии. На семинарах ISTA собираются антропологи, биологи, психологи и психолингвисты, семиологи и театральные педагоги, театроведы разных стран и театральные специалисты от разных типов театра, в особенности восточно-азиатских. В целом театральная антропология ISTA базируется на евро-азиатском понимании театра; театральная революция XX века, напоминает Барба, была связана с театральным традиционализмом, причем обновление театральных форм произошло с помощью не только европейского «традиционного» театра (комедия дель арте, испанский и

¹ Источник: URL: <http://ptj.spb.ru/archive/28/teachers-28/teatralnaya-antropologiya-kakponimaeteee-uzheniobarba>

елизаветинский театры и т.д.), но и восточного. Так, театральные системы А. Арто, Вс. Мейерхольда, Б. Брехта, Е. Гротовского, П. Брука и др. ориентированы на интеграцию эстетических принципов японского и китайского театров. Сам же Барба совершил научную экспедицию в Индию и практически ознакомился с неизвестным в Европе традиционным индийским театром катакали. Деятельность режиссера движется в русле общих для нашего века поисков универсально действующих законов театральной условности, чему служит изучение локальных театральных культур.



Р. Каррери в спектакле «Юдифь». 1987 г.

ISTA, сравнивая методы западного и восточного театров, обнаружила их общую основу, которую Барба, как было сказано выше, называет областью пре-экспрессивного. На этой стадии телесного существования актера находятся общие принципы техники, объединяющие представителей разных школ, включая мастеров реалистического театра. Эти принципы создают самый феномен сценического существования актера, делают его тело живым и готовым к действию в измерениях художественной реальности.

Итак, антропология ISTA изучает «биологический» уровень театра, на котором базируются разные актерские школы, или «биос» актера.



Э. Барба ведет тренинг

Сценическое существование в сравнении с повседневным поведением человека характеризуется экстренным расходом энергии, ее максимальным употреблением. Задача овладения этой энергией или организация своего «биоса», умение моделировать его в присутствии зрителя – это и есть работа актера на пре-экспрессивном уровне, тренинг.

Барба предупреждает: тренинг не учит готовить роли и играть их и может быть полностью отделен от репетиций. Тренинг – это тотальная мобилизация тела и сознания актера; в акробатических, гимнастических и балетных упражнениях, миме, хатха-йоге участвует все тело актера, которое должно «уметь думать» (тут Барба прямой наследник биомеханики Мейерхольда).



Чтобы концентрировать энергию (импульс), актер должен встречать препятствия (анти-импульс) во время упражнения. Необходимость преодолеть сопротивление пробуждает его энергию, приводит ее в движение. Иначе говоря, сценическое существование актера базируется на смещении, изменении баланса тела. Нарушение баланса, требующее огромных затрат энергии, развивает телесное напряжение актера, тогда даже в состоянии неподвижности его тело пребывает живым и действующим. Значит, именно постоянная нестабильность баланса гарантирует телу актера сценическую жизненность, органику пребывания на сцене. Поэтому в задачу актера, вне зависимости от его театральной школы, входит создание в собственном теле противоположно-направленных сил, которые будут вынуждать его искать новый баланс с тем, чтобы он снова стремился нарушить его.

К примеру, в одной из стилевых систем театра Кабуки применяется «закон диагонали»: голова актера должна быть верхней точкой наклонной диагональной линии, если другой крайней точкой будет нога, сильно выдвинутая в сторону; тогда все тело находится в изменчивом и динамическом балансе, удерживаемом только благодаря другой ноге. В балийском театре актер подымает пальцы и переднюю часть ступни сколько возможно вверх. Чтобы не упасть, актер вынужден раздвигать ноги и сгибать колени. И т.д.

Среди множества примеров сознательного и контролируемого смещения баланса у актера – театр

Но, Пекинская опера, классический балет, биомеханика Мейерхольда, наблюдения Топоркова-Станиславского над пластикой актера, Один-театр, современный танец, искусство мимов и др. [1]. «Танец баланса» как основополагающий принцип актерского существования, общий для всех сценических форм, есть «танец противоположностей» или напряжение противоположно направленных сил в теле актера.

Барба пишет об «архитектуре напряжений» в актерском теле, которая преобразует его физику, такая архитектура создается в ходе тренинга и превращает актера в динамический, пре-экспрессивный узел напряжения [2]. Разные школы предполагают собственные способы создания «архитектуры напряжений» в актерском теле, но само существование постоянно поддерживаемого мускульного тонуса неизбежно существует во всех актерских техниках. Это основа поведения человека в ситуации театрального представления.

С помощью тренинга актеры ищут источники энергии и учатся ее формировать, варьировать и пр., т.е. руководить ею. Они тренируют тело и голос, но на самом деле работают с чем-то невидимым: своей энергией. Она столько же принадлежит физическому миру человека, сколько и ментальному. Как и в биомеханике Мейерхольда, актеры Один-театра в тренинге держат связь между мыслью и движением. Барба рассуждает о физическом интеллекте актера, о его сценическом теле-сознании. Действия актера – это «танец мысли» [3].



Наконец, эти действия, последовательность, динамика и ритм движений, цепочка импульсов и анти-импульсов, ментальных и физических реакций должны быть организованы в детально проработанную партитуру, необходимость которой признается мастерами разных театральных направлений. Это еще один универсальный принцип, на котором строится игра актера.

По замечанию Ф. Тавиани, исследователя творчества Барбы, культура Один-театра воплощена в его тренинге. Это парадоксальная культура театра, отрекающегося от публики, но замышляющего, однако, изменить лицо социума.

Тренинг – это не годы учебы, но непрерывный процесс. Тренинг не готовит актеров к спектаклю, но есть норма и стиль их жизни. Это способ органи-

зовать свое существование и создать ячейку с собственной культурой. Недаром Барба ассоциирует такой театр с образами эмиграции, гетто, резервации, «плавающими островами», на которых индейские беженцы растили собственный урожай. Впрочем, видимая асоциальность такого театрального коллектива на деле форма работы во имя решительных социальных преобразований, надежда привить социуму собственную форму жизни (только в катакомбах, считает Барба, может подготавливаться новая жизнь). Такова культура Третьего театра, возникшего на волне молодежного движения шестидесятых годов XX века и многочисленных «группа»-театров, заявивших о радикальной театральной революции. Она должна была отменить театр как профессию во имя поиска новых форм социальной жизни, которые в конечном итоге преобразовали бы индустриальное общество.

С годами тренинг у актеров Барбы стал последовательно индивидуальным для каждого участника труппы, что естественно вытекало из установки на ежедневные упражнения как процесс личностного самоопределения актера. С этой точки зрения тренинг ценен сам по себе, он есть цель, а не средство, имеет самостоятельное значение для актера, приближается к медитативной практике.

Поэтому, собственно, театральная антропология Барбы ограничена вопросами пре-экспрессивного уровня творчества актера. Тренинг, считает Барба, это сцена его актера, театр для самого себя. Впрочем, в отличие от лаборатории Гротовского Один-театр дает представления для небольшого числа зрителей. Но спектакли Один-театра возникают как монтаж упражнений и не оспаривают тенденцию тренинга жить своей собственной жизнью.

Театральные тексты этой труппы связаны с сагами, библейскими и мифологическими сюжетами, самое имя театра – маска скандинавской мифологии: Один – бог войны и он же бог разума, несущий свет сквозь мрак.

Вместо театральных амплуа Барба предлагает систему сочетаний определенных качеств актерской энергии, в соответствии со старояпонским театром, утверждающим важность трех основных фигур в театре: воин, старик, женщина. Японские актеры воспринимают эти фигуры как универсальные человеческие типы, имеют в виду не конкретику пола и возраста, но определенные типы энергий. Соответственно, в Один-театре разнообразие персонажей варьируется между двумя полюсами: Анима – и Анимус-энергия. Речь тут не о женском и мужском персонажах, ибо тело актера, считает Барба не имеет пола, но о качествах энергии актера: мягкость – сила, снег – лед, солнце – пламя и т.д. В спектаклях Один-театра пол актера и роли не всегда

совпадают, актер стремится использовать всю шкалу энергии между ее полюсами, играет на нюансах и соединении противоположностей, образуя оксюмороны.

Режиссер оперирует масками и мифами, клоунскими фигурами, аналогичными персонажам комедии дель арте, маскарадными фигурами на ходулях в уличных шествиях и представлениях своего театра, но антропология театральных амплуа и сценических жанров не становится предметом его специальных исследований. Он предупреждает также, что его театральную антропологию не надо смешивать с антропологией спектакля.

Можно сказать, что антропология актера Барбы провоцирует постановку вопроса об универсальных законах, на которых стоит мир спектакля, или антропологию режиссера. Что до театра самого Барбы, то его пример дает материал для антропологии актерского спектакля.

Как сообщает Тавиани, Барба осуществляет свои постановки на основе актерской саморежиссуры. Актеры снабжают его самостоятельно разработанными отрывками, они часто сами выбирают тексты и формируют образы лиц, которых намерены представлять. У Барбы роль координатора, он делает монтаж из актерских «драматургий», работает в рамках коллективного сознания группы [4].

С точки зрения Барбы, это естественно, что каждый актер сохраняет в общем действии свое собственное мнение о его смысле, режиссер допускает разногласие актеров внутри спектакля, целостность которого держится только единством практики актеров театра (тренинг), а вовсе не его, спектакля, концепцией. Такой «плюрализм голосов» внутри спектакля, который у русского зрителя ассоциируется с актерским театром XIX века, исследователями Барбы оценивается как естественное проявление постмодернистской театральной культуры, где текст спектакля замещен антитекстом. По законам антитекста все, что происходит на сцене, включая публику, абсолютно равно в своем значении, будь то монолог Гамлета или случайное почесывание носа.

Спектакль, считает Барба, говорит в одно мгновение всем, но в следующее говорит каждому отдельному человеку что-то целиком отличное. Ни актеры, ни режиссер не являются хозяевами значения и смысла спектакля, он открыт свободным ассоциациям зрителя. Если учесть, что в интернациональной труппе Один-театра каждый актер предпочитает играть на своем родном языке и зритель не в состоянии понять доброй половины текста, то ход его, зрителя, ассоциации может уйти очень далеко от «твердой земли» спектакля. Что, вероятно, устраивает Барбу, поскольку он не стремится ни направлять, ни корректировать ассоциации зрителя. Барба признает, что зритель, не посвященный в технику восточного актера (который играет одновременно нескольких персонажей и постоянно нарушает линейность повествования «прыжками» в новые истории), не всегда в состоянии понять и опознать логику актера Один-театра или следовать за потоком его мыслей в действии. Но очевидно, что в функции его режиссуры не входит создание коммуникативного кода, который дал бы зрителю возможность «читать» знаковую систему игры актера.

Релятивизм Барбы-постановщика, подтверждающий его связи с постмодернизмом, обнаруживает, с традиционной театроведческой точки зрения, явную недостаточность режиссуры в его спектаклях. Функция режиссера как создателя оригинального художественного объекта редуцируется, мир его спектаклей перестает быть самостоятельным и целостным. Это заставляет предположить, что в современном состоянии театрального искусства происходит размывание режиссуры в том классическом понимании этой профессии, которое в России сложилось после возникновения МХТ.

Январь 2002 г.

Литература

1. Barba E. En kano af papir. Indføring i teaterantropologi. – Drama, 1994. – S. 24–34.
2. Barba E. De flydende øer. – Borgen, 1989. – S. 95.
3. Barba E. En kano af papir. – S. 83–87.
4. Historien om Odin af Fernando Taviani // Barba E. De fledende øer. – S. 256.