

## СПЕКТАКЛЬ КАК ТРАНСГРЕССИЯ\*\*

В статье рассматривается театральный спектакль в контексте ключевого понятия постмодернистской философии — «трансгрессии», а также затрагиваются актуальные проблемы современных технологий подготовки актера, отдельных методик воспитания, основанных на синтезе восточных и западных исполнительских практик.

**Ключевые слова:** трансгрессия, актерское искусство, спектакль, технологии воспитания актера, система Станиславского, тренинг Гротовского, антропологический театр.

*Трансгрессия* — одно из ключевых понятий постмодернистской философии, отражающее переход границ между возможным и невозможным. В теорию этот термин был введен Мишелем Фуко, который определил его как жест, «обращенный на предел» [1, с. 117]. Эта тема интересует нас в контексте театральной теории, в частности, хотелось бы остановиться на исследовании актерского творчества как трансгрессии. Практическая значимость темы обусловлена личным многолетним опытом работы автора статьи на театральной специализации в вузе.

Как известно, в основе актерского искусства лежит метод перевоплощения. Суть процесса перевоплощения заключается в сознательном отказе от своего «я» и либо частичном (внешнем), либо полном (основанном на отождествлении) переходе в иное существо, в другое «я», что на театральном языке называют процессом создания роли. Две существующие на сегодняшний день актерские школы — «школа переживания» и «школа представления» — по-разному рассматривают путь движения актера к роли. Однако и та, и другая школы едины в том, что трактуют актерское существование именно как трансгрессивный опыт. Специфика театра заключается в особом типе игры, существующем в театре, суть которого в возможностях раскрыть через одного человека (актера) личностные особенности другого (персонажа).

Корреляция театра как практики перевоплощений и опыта трансгрессии уходит корнями в древние культуры, основанные на идее шаманизма. В Древней Греции актер обладал целым рядом привилегий, поскольку его воспринимали как посредника в диалоге между смертными и богами. Спектакль воспринимался как трансгрессия, а театры не случайно строились рядом с храмами — они являлись сакральным местом. Начиная с Древнего Рима отношение к актерскому опыту существенно меняется с плюса на минус, и только в эпоху Просвещения появляются первые попытки теоретического обоснования актерского творчества, а также опыта зрителей, который стал также трактоваться как трансгрессия.

---

\* © Рябова О.В., 2012

Рябова Ольга Владимировна (mail@smrgaki.ru), кафедра театральной режиссуры Самарской государственной академии культуры и искусств, 443010, Российская Федерация, г. Самара, ул. Фрунзе, 167.

\*\* *Внимание!* В № 5(96) за 2012 г. Вестника СамГУ в результате технического сбоя произошла ошибка в имени автора статьи «Феномен польской драмы в современном театре». Приносим извинения. В сведениях об авторе следует читать: Ольга Владимировна Рябова.

В XX веке театральные теоретики русского и западноевропейского театров активно разрабатывают различные методики воспитания актеров. Происходит процесс обобщения накопленного за тысячелетнюю историю практического опыта, разрабатываются технологии воспитания актера, основанные на синтезе, сближении исполнительских, а также духовных практик восточного театра и философии с западным театром. К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, М. Чехов, Ж. Копо, Ш. Дюллен, А. Арто, Б. Брехт, П. Брук, Е. Гротовский, Э. Барба (этот список можно было бы расширить и продолжить) занимаются углубленным изучением истории и освоением исполнительских техник актеров китайской Пекинской оперы, японских театров Но и Кабуки, индийского театра Кахаткали и т. д. Интересно, что сегодня уникальный метод, разработанный Станиславским и основанный на открытиях русских ученых-физиологов И. Павлова и И. Сеченова [2], все чаще сравнивают с восточными психотехниками [3]. И не только потому, что с 1911 г. Станиславский был страстно увлечен йогой, но и потому, что он стремился сознательно управлять бессознательными процессами [4]. Например, в своих работах Станиславский описывает технику визуализации — умение воссоздавать в собственном воображении видения, возбуждающие актерскую фантазию, необходимую для актера способность реконструировать и воссоздавать в памяти отдельные события. Эта техника имеет свои прямые аналоги во многих тантрических практиках. Ее можно считать уникальным психотехническим инструментом, овладение которым является неотъемлемой частью профессионального актерского мастерства.

Важнейший вклад в понимание спектакля и акта актерского творчества как трансгрессивного опыта вносит французский режиссер, актер, драматург и теоретик театра Антонен Арто, создатель теории театра Жестокости. Не вдаваясь глубоко в изложение основных положений этой теории, обратим лишь внимание на то, что термин *théâtre de la cruauté* (крюотический театр, или театр Жестокости) выходит за рамки обыденного понимания жестокости. По мнению профессора Санкт-Петербургской академии театрального искусства В.И. Максимова, «феномен Арто не может воплотиться в настоящее время (хотя система Арто может иметь развитие и попытки реализации). Потому что задача, поставленная и прочувствованная Арто, не может быть осуществлена в неопределенную эпоху постмодернизма, когда художник как бы стесняется глобальных задач» [5, с. 6]. Однако потребность коллективного и катартического (творческого) преображения тем не менее рано или поздно возникнет в обществе, и это уже вопрос времени. И путь, прочерченный Арто, можно расценивать как гениальное предсказание. Созданная им теория антитеатра опровергает все существующие формы театра, и на основе театральности он создает новую картину мира [5, с. 12]. Его своеобразный взгляд на театр, в котором будут стерты границы между жизнью и искусством, синтезированы формы восточной и западной культур, в конечном итоге есть продолжение ницшеанской идеи о создании нового человека, в нем выражается глубинный смысл трансгрессивной силы театра.

У Арто творческий акт актера направлен на самого себя, а не на создание внешней формы. Это был принципиально новый подход к толкованию актерского творчества. «Актеры должны быть подобны тем мученикам, живьем сжигаемым на кострах, которые все еще подают нам знаки со своих пылающих столбов», — написал в своих заметках об Арто Ежи Гротовский [6, с. 90]. Такое понимание актерского искусства не выходит за рамки постмодернистских трактовок трансгрессии. Акт, совершаемый актером, необходимо воспринимать как исключительный, совершаемый на пределе человеческих возможностей, акт перехода от возможного к невозможному. В этом варианте мы воспринимаем роль как трансгрессивный вы-

ход субъекта за пределы обыденной психической нормы. Понятно, что такие подходы требовали новых технологий подготовки актера и освоения нетрадиционных исполнительных техник, в частности техники транс. «Я предлагаю посредством театра вернуться к идее физического постижения образов средств погружения в транс, подобно тому, как китайской медицине были ведомы в человеческой анатомии особые точки, которые можно было уколоть, а уж те, в свою очередь, управляли всем, вплоть до самых тонких функций (7, с. 87–88).

В истории театра XX века спектакль как акт трансгрессии впервые был представлен во вроцлавском театре-лаборатории польского режиссера Ежи Гротовского. Выдающийся театральный деятель начинал свою карьеру как вполне традиционный режиссер, но к началу 70-х годов он приходит к формуле «бедного театра», то есть театра, лишённого всех театральных аксессуаров: сцены, кулис, костюмов, света, музыки и т. д. Концепция бедного театра Гротовского вытекает из универсальной модели «Актер + Зритель». Гротовский открывает новые подходы к психофизике актера, а результаты его исследований были закреплены в специально разработанной системе упражнений, которые известны как «Тренинг Гротовского». Он сумел ответить на вопрос: возможна ли постановка спектакля без драматургической основы, без декораций, костюмов, без постановочной техники, без смыслового развития действия? Оказалось, да, возможна.

Механизм актерской игры в зрелых спектаклях Гротовского достаточно сложен. Актеры не играют человека, переживая либо представляя его, они пытаются выразить некое идеальное понятие. Через личные актерские эмоции актер выходит на коллективное бессознательное, что, в свою очередь, пробуждает внутренние реакции зрителя. В последние годы жизни опыты Гротовского выходят далеко за рамки театра, он уже не называет свои опыты спектаклями (их именуют «акциями»). Его паратеатральные исследования были направлены не на развитие актерского аппарата и подготовку партитуры роли, а на создание акций, предназначение которых пробуждать в зрителях желание изменить свою жизнь.

На первых этапах Гротовский обучает актеров владеть телом (тренинг состоит из последовательных физических, пластических упражнений, развития мимики, овладения техникой дыхания и голоса) и уже потом готовит их к более сложному процессу – трансформации «энергии». Гротовский называет это внутренним свечением, трансгрессией [8]. «Тело актера становится проводником внутренней энергии» [9, с. 55].

Впоследствии уже ученик Гротовского Эудженио Барба, опираясь на практический опыт своего учителя, будучи свидетелем и участником ряда его экспериментов, создает свой «Словарь театральной антропологии» [10], пытаясь сформулировать и теоретически обосновать универсальную систему актерских правил. Барба проводит свои эксперименты на базе созданного им в Дании *Один-театра*, фактически ставшего международной лабораторией исследований актерского искусства. В работах Барбы впервые тренинг рассматривается не как или способ для достижения особого самочувствия, или техническое приспособление, направленное на развитие каких-то актерских или физических способностей, а прежде всего как «переход к парадоксальному способу мышления», заключающемуся в «дистанцировании от своего повседневного образа действия и переходе в область сценического экстраповседневного действия» [11, с. 35]. Эудженио Барба не просто синтезировал различный опыт, накопленный восточным и западным театром, но и попытался выявить общие принципы, сближающие различные школы. Он приходит к выводу, что задача актера на сцене заключается не только в том, чтобы воспроизвести (воссоздать) поведение человека в повседневной жизни (в этом случае его поведение ничем не отличается от обыденного поведения), а еще и в том,

чтобы энергетически транслировать информацию, особым образом воздействовать на зрителя (это он называет экстраобыденным поведением).

Исследования Барбы в области антропологического театра уже не предполагают в качестве обязательного участника эксперимента не только присутствие зрителя, да и вообще наличия спектакля как такового. Связано это с тем, что главной задачей такого театра является преобразование человека (актера) на пути к «единому надындивидуальному духу», а этот процесс требует камерности.

### Библиографический список

1. Мишель Фуко. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 113–131.
2. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. М., 1989. Т. 6. 412 с.
3. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. М., 1989. Т. 2. 427 с.
4. Филатов А.А. Школа актерского мастерства К. Станиславского и буддийские психотехники // Пятое Торчиновские чтения. Философия, религия и культура стран Востока: материалы научной конференции. С.-Петербург, 6–9 февраля 2008 г. СПб.: Факультет философии и политологии СПбГУ, 2009. С. 589–596.
5. Максимов В. Эстетический феномен Антонена Арто. СПб.: Гиперион, 2007. 316 с.
6. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер, 2003. 351 с.
7. Арто А. Театр и его Двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. М.: Симпозиум, 2000. 191 с.
8. Гротовский Е. К Бедному театру / пер с англ. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 304 с.: ил.
9. Степанова П. Человек, способный изменить себя. Актерское искусство в театре Гротовского // Вокруг Гротовского: кол. монография. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. 208 с.
10. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко, М. Даксбури-Александровской, Г. Зингера [и др.]. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 320 с.: ил.
11. Максимов В. Теория актера в системе Арто и ее воплощение в «антропологическом театре» // Вокруг Гротовского: кол. монография. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2009. 208 с.

*O.V. Ryabova\**

### PERFORMANCE AS TRANSGRESSION

In the article theatrical performance in the context of key concept of post-modernist philosophy – «transgression» is considered, and also actual problems of modern technologies of preparation of an actor, separate techniques of education based on synthesis of east and west performing practices are mentioned.

**Key words:** transgression, actor's art, performance, technologies of education of an actor, Stanislavsky's system, Grotovsky's training, anthropological theater.

---

\* *Ryabova Olga Vladimirovna* (mail@smrgaki.ru), the Dept. of Stage Direction, Samara State Academy of Culture and Arts, Samara, 443010, Russian Federation.