

Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Научно-исследовательский институт
прикладной культурологии

Т. А. ГРИГОРЬЯНЦ

СЕМИОТИКА ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Монография

Кемерово 2006

УДК 792.028.3

ББК 85.33

Г83

Печатается по решению научного совета
Научно-исследовательского института прикладной культурологии

Рецензенты

доктор философских наук, профессор

Шенников В. П.

канд. искусствоведения, доцент

Проконова Н. И.

Григорьянц Т. А.
Г83 Семиотика пластической культуры: монография / Т. А. Григорьянц, Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2006. – 216 с.

ISBN 5-8154-0123-4

В монографии рассматривается информационно-семиотический подход к пластической культуре. Исследуется современное представление о понятиях «язык тела», «пластическая культура», «профессиональная пластическая культура актера и режиссера».

Монография адресована культурологам, практикам театра, всем, кто интересуется проблемами театра и возможностями невербального общения.

УДК 792.028.3

ББК 85.33

ISBN 5-8154-0123-4

© Григорьянц Т. А., 2006

© Кемеровский университет культуры
и искусств, 2006

© Научно-исследовательский институт
прикладной культурологии

ПРЕДИСЛОВИЕ

XX век характеризуется небывалым интересом к проблемам культуры, проявившимся в работах философов, ученых, деятелей искусства – О. Шпенглера, А. Швейцера, П. А. Сорокина, Л. Уайта, Н. А. Бердяева, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана и многих других. Ими был поставлен ряд фундаментальных проблем в науке о культуре – культурологии, многие из которых еще ждут своего решения.

В этот же период в литературе, живописи, и других видах искусства, которые можно рассматривать как практику культуры, произошли грандиозные перемены. Естественным образом это коснулось и театра. XX век – это театр Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Гончарова, Товстоногова в России.

Современные театральные постановки по сравнению с XIX и началом XX вв. требуют от критиков и зрителей определенного воспитания и подготовки. Не всегда то, что хочет сказать режиссер, понятно зрителю и наоборот: не всегда проблемы, чувства, эмоции зрителей находят свое отражение и понимание в творчестве режиссера и актера. Это говорит о том, что часто рвется тонкая нить сопереживания и соучастия, которая связывает драматурга, режиссера, критика и зрителя. Ускользает общее и объединяющее начало, общий смысл совместного культурного бытия.

Разнообразные представления о культуре акцентируют внимание, как правило, какой-либо на одной грани культуры или общественном типе восприятия искусства. Найти объединяющее основание, осмыслить его – невероятно трудно. В этом случае, конечно, первое слово за учеными-теоретиками, искусствоведами, критиками.

Предлагаемая работа содержит в себе первые попытки в отмеченном направлении. Она не претендует на всесторонний поиск той основы бытия, которая бы объединяла культуру, искусство, обыденную жизнь или, другими словами, автора, режиссера, критика и зрителя во всей полноте взаимопонимания. Задача ставится более скромная, а именно: найти связующее звено или процесс, знание о котором позволило бы переводить идейное содержание одного вида искусства в другой. В нашем случае таковыми выступают театр и пластические искусства соответственно. Решение этой задачи заставило выйти за пределы искусства и обратиться к концептуальным средствам культурологии. Одним из таковых был избран информационно-семиотический подход в интерпретации культуры.

С позиций информационно-семиотического подхода не только культура, но сам человек представляются в виде сложного знака либо системы знаков, которые транслируются и имеют возможность материализоваться в различных языках человеческого существования.

Одним из таких языков культуры является язык телесных проявлений или язык тела человека. По содержанию он передает не меньше информации, чем естественный язык, но по качеству информация, транслируемая языком тела, имеет свою специфику – она более эмоциональна, конкретна и доступна всем. Язык тела часто бывает выразительнее и красноречивее слова; телесные «высказывания» несут информацию, которую невозможно облечь в слова, но от этого она не становится менее значимой.

Язык телесных проявлений человека, его внешняя представленность в этом мире составляет значительный пласт в его бытии, а телесно-пластическая культура представляет собой важный элемент мира культуры.

Исследование телесно-пластической культуры и ее составляющих представляется важным, поскольку тело человека способно на очень тонком уровне улавливать и концентрировать на себе все изменения, происходящие в социальном окружении. Внешняя представленность человека в стремительном потоке континуума существования составляет часть самого непрерывного жизненного потока, являясь, в некотором смысле, опорой жизни вообще.

Обращение к телу, к телесному языку не является чем-то новым в истории культуры и искусств. Дело в другом: тело и язык тела рассматриваются как способ и средство интерпретации и перевода идейного содержания в искусстве, как способ и средство презентации континуума культуры перед индивидом, раскрытия смысла сотворенного – культуры – перед ее творцом – человеком.

Оценка поставленной задачи – дело доброжелательного читателя. Все критические замечания будут приняты с пониманием и благодарностью.

В заключение выражаю благодарность своим коллегам, без помощи которых мне было бы весьма трудно решиться и довести до конца задуманное и изложенное в предлагаемой работе.

Глава I

СЕМИОТИКА КУЛЬТУРЫ И СЕМИОТИКА ТЕЛА

§ 1. Мир культуры как основание существования человека

Представляя собой жизненно необходимое основание человеческого существования, культура может быть определена как самовыражение духовности человека в мире искусственных образований. Сложно представить все возможные варианты и формы самовыражения внутреннего духовного богатства личности, поскольку невозможно ни вычислить, ни предсказать ход человеческой мысли.

Для исследователей особенностей существования современного человека «культура» – искусственная природа, созданная человеком, представляет собой фундаментальное понятие, интерес к которому проявляется всегда. Практически все науки и научные направления не могут не реагировать на значимость культуры в жизни людей. Такой широкий охват и всесторонняя представленность жизни человечества, такой огромный объем понятия стали причиной появления большого количества определений культуры. В настоящее время существует более пятисот различных дефиниций данного понятия, и каждое охватывает лишь часть того, что мы называем культурой. Столь значительное и многообразное количество определений свидетельствует не только об объеме и сложности феномена культуры, но и об его универсальности и большом количестве имеющихся у него функций. Так, например, в одном определении под понятием «культура» понимается «специфически человеческий способ материального и духовного производства, основанный на конкретной модели мира, определяющий тип социальной организации в единстве с совокупностью методов воспроизводства и развития важнейших элементов социального организма» (1).

Известный культуролог Э. А. Орлова считает, что понятие «культура» фиксирует содержательный аспект человеческих отношений. По ее мнению, культуру можно определить через вовлеченные в процесс общественного производства предметы, знания, символические системы, наборы ценностей, способы деятельности и взаимодействия индивидов, механизмы организации и регуляции их связей с окружением, критерии

оценок окружения и связей с ним. Как в первом, так и во втором определении, культура представляется, прежде всего, как процесс. Кроме этого, определяя культуру, Э. А. Орлова, видит в этом понятии еще и результат процесса, а также потенциальные возможности человека и область осуществления этих возможностей. К тому же культура, в переносном смысле, – «уход, улучшение, облагораживание телесно-душевно-духовных склонностей и способностей человека» (2). Соответственно этому определению существуют культура тела, духовная культура, культура внутреннего мира человека, то есть культура его души. В широком же смысле культуру можно определить как «совокупность проявлений жизни, достижений и творчества народа или группы народов» (3).

Исследователь в области культуры невербального поведения Г. Е. Крейдлин считает, что культура «не только определенный склад мышления и чувствования, знание языка и свободное владение невербальными знаками, принятыми в данном обществе, но культура – это также следование определенным нормам и правилам общественного поведения, которые заставляют людей чувствовать и осознавать свою принадлежность именно к данной культуре, в сочетании со вниманием и уважением к чужой культуре» (4). Таким образом, понятие культура вбирает в себя огромный объем информации о человеке, о способах понимания внешнего окружения, о своей «встроенности» в непростой мир природы. И каждый раз, определяя «культуру», мы можем иметь в виду лишь некоторые из аспектов ее проявления и понимания.

Представляя собой многосубстратный феномен, культура становится центральным понятием в современных гуманитарных науках и выступает как наиболее значимый объект изучения, поскольку связывает в одно целое самые важные социальные процессы и значительные события, происходящие в обществе, выступая в то же время внутренней основой социальности.

Понятие «культура» значимо еще и потому, что именно в нем отражается важнейший признак, принципиально отличающий существование человека от других биологических форм жизни. Только человек из всех существ, обитающих на земле, имеет привилегию на субъективность, то есть обладает уникальной способностью самостоятельно формировать теоретическую модель мира и, в соответствии с этой моделью, жить и действовать. Результаты культурной деятельности человека проецируются не только в виде процессов и предметов материального и духовного труда, но и в виде системы духовных ценностей, сложной структуры исторических и национальных норм, а также в постоянно развивающихся и меняющихся отношениях и связях людей и природы, определяющих

также место человека в ней. Кроме этого, культурная деятельность выражается через различные варианты социальных связей, отношения человека к самому себе.

Таким образом, основой культуры и ее результатом является человек. Именно он, точнее его деятельность, есть основа развития и динамики культуры. Двигаемый собственными потребностями, стимулируемый своими интересами, человек сам «производит» свою искусственную природу, то есть культуру, при этом являясь ее же производением.

По мнению известного ученого, занимающегося проблемами этнологии, Б. Малиновского, в основе любой культуры лежит биологический детерминизм, носящий универсальный характер. Культура, как уже было отмечено, не существует без человека. Но, являясь частью природного мира, человек не может жить без удовлетворения основных биологических потребностей – пищи, самосохранения, размножения и т. д. Удовлетворение этих потребностей у людей происходит (в отличие от животных) в условиях культуры. Оно приводит к появлению и формированию других культурно-исторических потребностей в силу закона возвышающихся потребностей. Таким образом, мы можем говорить о существовании культурного детерминизма, поскольку ни одна, даже биологическая, потребность, ни ее реализация не существуют в чистом виде, так как биология человека встроена в его культуру.

Так, само существование человека определяется наличием биологической, с одной стороны, и культурной детерминантами, с другой, существующих в неразрывном единстве. Исследуя и изменяя мир вокруг себя, человек преобразует структуру и формы своих потребностей, то есть создает новые детерминанты своего поведения; другими словами, он меняет самого себя.

Происхождение культуры связано с жизненно необходимой потребностью человека в принятии надежного решения и определения его надежности. Только прочный фундамент культурного мира в виде мифологии, религии, искусства, науки дает человеку уникальную возможность планировать свое будущее и строить свое поведение на основе различных стратегий предсказания будущих событий с учетом опыта прошлого.

Если для первобытных культур характерна стратегия подражания, когда определенности достигали при помощи подражания различного рода природным явлениям и свойствам этих явлений. В этой ситуации первобытный человек не столько предугадывал будущее, сколько «вынуждал» его. В одном случае это было связано с умиротворением немилостивых богов и уговорами выполнить определенную просьбу, в другом, наоборот, при помощи магических действий вызывались силы,

способные своим гневом изменить ситуацию и, тем самым, спрогнозировать ее, хотя и с риском.

Вторая стратегия основывалась на постоянном систематическом наблюдении человеком пространственно-временных связей, через которые и определялись предстоящие события. Цикличность природных явлений, их взаимосвязь и взаимозависимость позволяли предсказывать будущее.

Третья стратегия строится на основе умозаключения по аналогии (на основе выделения похожих признаков) и анимистического мышления, которое одухотворяет природу, объясняет явления природного мира действиями и настроениями богов.

В разной степени и в разное время эти стратегии оправдывали свое существование, реализуя самую важную потребность человека – устранение неопределенности и обретение некоторой уверенности в перспективе. Эта органическая потребность – избавиться от страха перед будущим – лежит в основе происхождения и функционирования культуры, потому что именно культура в качестве своеобразной технологии деятельности человека позволяет создавать, трансформировать и применять различные стратегии, целью которых является преодоление неопределенности и неизвестности будущего.

Исследуя положение человека в естественном мире, в им же самим созданным социуме, можно заключить, что природа человека двойственна. С одной стороны, он представляет собой биологическую форму жизни; с другой стороны, он есть творец и неотъемлемая составляющая искусственной, им самим созданной природы – культуры. По отношению к естественной природе и культуре человек является звеном, связывающим эти два мира. Именно он, реализуя свои многообразные потребности (от биологических до самых высоких – духовных), соединяет в себе две совершенно разные природы: естественную – частью которой он является – и искусственную, им созданную и отраженную его сознанием.

Человек и два огромных мира, его формирующих, связаны постоянным и органическим взаимодействием. Культура трансформирует человека из элемента органической природы в личность и дает ему право быть центром разнообразного культурного мира.

Но активен в своей деятельности и человек, что делает развитие культуры более динамичным и обуславливает ее существование в различных формах. К таким формам или культурным сферам относятся наука, искусство, философия, религия и другие формы культуры. Культурные формы – это разные способы освоения окружающего мира человеком. Причем исследование и освоение происходит не только на уровне физическом, но и на уровне интеллекта и эмоций.

Поскольку творческое отношение к жизни, к самому себе является неотъемлемой частью человеческого существования, то, как уже было отмечено, познание окружающего мира происходит вместе с его преобразованием в соответствии с целями, которые, естественно, меняются с ходом истории. Э. А. Орлова, занимаясь проблемами культуры, а именно проблемами творческого преобразования человеком окружающей природы, создала своеобразную модель динамики социокультурной практики человека. Благодаря этой модели стали возможными не только фиксация движения, изменчивости социокультурной жизни, которые определяют поведение и взаимодействие людей, но и появилась возможность объяснить и описать рождение, развитие, трансформацию в другие варианты культурных процессов и их разрушение. Орловой удалось выявить закономерности существования культуры и культуuroобразующих процессов.

Согласно этой модели, вся социокультурная практика может быть дифференцирована на неспецифические и специализированные ее формы.

Неспецифические формы, или обыденный культурный пласт, составляют мораль, частная личная жизнь, отношения в семье, неформальные отношения различных групп, обыденная эстетика, суеверия и многое другое, касающееся повседневной жизни людей.

Специализированные формы – это область общественного бытия, фиксируемая различного рода общественными институтами. К ним относятся формы, организующие процессы социального порядка, взаимодействия и жизнеобеспечения, представленные правовыми, экономическими и политическими сферами культуры. Другая часть специализированных форм относится к организации социально значимого знания и поведения. Это сферы науки, искусства, философии, религии.

Неспецифические культурные формы человек познает и осваивает через повседневный опыт, в общении друг с другом, в операциях с окружающими его предметами. Специализированные же формы культуры предполагают наличие соответствующих знаний; здесь необходимой является специальная подготовка – обучение в учебных заведениях, освоение литературы и т. д.

Специализированные сферы культуры, по мнению современных исследователей, представляют собой достаточно неоднородную картину с точки зрения устойчивости или изменчивости самого человека и всего, что его окружает. Отсутствие стабильности, неустойчивость, динамика, трансформация мира человека имеют огромное значение и принципиально новое специфическое влияние в сфере искусства, которое непосредственнее остальных форм связано с течением жизненных процес-

сов, рефлексией над ними, то есть с переживаниями, эмоциональным осмыслением и постижением внешнего мира.

Специализированные сферы культуры обладают своим культурным «языком», то есть набором специфических знаков, которые присущи исключительно какой-либо одной сфере. Знаковая система конкретной специализированной сферы зависит от специфики деятельности, осуществляемой человеком в этой области. Таким образом, наличие специальных знаковых систем позволяет удерживать информацию и осуществлять коммуникативные действия в этих культурных сферах.

Один из подходов в исследовании культуры – информационно-семиотический. Несмотря на имеющиеся различные определения культуры, несмотря на разные смыслы, вкладываемые в эти определения разными авторами, одно остается неизменным – содержание любого определения, прежде всего, выражается посредством языка.

Чаще всего под словом «язык» понимают естественный язык, представленный в вербализованном и письменном вариантах. Язык, прежде всего, – знаковая система, помогающая людям общаться и выражать свои мысли.

Рассмотрение культурного мира как сложной системы знаков, находящихся в постоянном изменении, позволяет представить культуру в виде модели. Как известно, использование нового ракурса, при рассмотрении уже известного явления, непременно открывает новые грани этого явления и дает о нем новые знания.

Так, представление сложного мира культуры в виде знаковой модели, наполненной различными знаковыми системами, и использование для его изучения семиотического анализа позволяет глубже проникать в специфику культурных сфер и исследовать их на более тонком уровне.

Чтобы увидеть культурную реальность через «призму» семиотики, ее необходимо представить в виде информации, существующей в знаковой форме или своеобразной знакомодели. Изучением знакомодели мира культуры занимается научное направление, исследующее и интерпретирующее культуру как совокупность знаков, находящихся в постоянном взаимодействии, взаимовлиянии, существующих по законам семиотики. Знаки и знаковые системы, изменяясь, накапливают культурную информацию. Способность набирать и удерживать информацию – одна из важнейших функций знаковых систем, а накопленная информация представляет собой важнейшую составляющую любой культуры. Исходя из этого, культура есть мир знаков и знаковых систем, помогающих человеку накапливать и концентрировать разнообразную информацию, следовательно культуру можно рассматривать с позиций информационно-се-

миотического подхода, основа которого дана в работах Ю. М. Лотмана, Б. Я. Успенского, Э. Кассирера, А. Моля, Д. И. Дубровского и других исследователей.

Специфику семиотического анализа составляет представление о культуре как об информационной системе, элементарное ядро которой есть система знаков. При этом совершенно неважны ни характер информационной системы, ни ее приближенность или удаленность от самого человека. Знаковые системы существуют и действуют не только вне человека, но и внутри: в его мышлении, психической организации, в его физиологии. Именно поэтому семиотика интересна специалистам самых разных областей знаний – от математиков до искусствоведов.

Можно сказать, что семиотика, таким образом, представляет собой науку о знаках и знаковых системах, а «говорить о семиотике культуры – значит рассматривать знаковые средства культуры и трактовать культурные феномены как составленные с помощью этих знаковых средств “тексты”, которые несут в себе определенную информацию» (5).

Один из основателей семиотики как научного направления, американский математик, философ и естествоиспытатель Ч. Пирс определял семиотику как науку о знаковых процессах. И хотя он не обозначил границы новой науки, не представил семиотику в виде строгой системы, он один из первых дал определение наименьшей единицы – знаку. «Знак есть некоторое А, обозначающее некоторый факт или объект В для некоторой интерпретирующей мысли С» (6).

В настоящее время исследователи, занимающиеся проблемами семиотического анализа, приходят к заключению, что как наука семиотика практически не меняется; меняется и трансформируется мир вокруг нас, и, как следствие этого, постоянно развивается информационная база. Семиотика фиксирует окружающий многообразный мир и его динамику, преобразая его в знаки. Таким образом, постепенно формируется и определяется своеобразный информационный фон, отражающий в знаковом эквиваленте все богатство природы, социума, внутреннего, духовного мира человека. Современный ученый Ч. Моррис считает, что «человеческая цивилизация невозможна без знаков и знаковых систем... человеческий разум неотделим от функционирования знаков, – а, возможно, и вообще интеллект следует отождествлять именно с функционированием знаков» (7).

Как современное научное направление семиотика только накапливает необходимый научный потенциал. Сформировавшись, как наука, достаточно недавно, она уже сейчас имеет большое значение, выполняя роль «инструмента наук» (8). Инструментальная роль семиотики заклю-

чается в ее специфике преобразовывать любую информацию в знаки, а все науки оперируют знаками и используют их в фиксации результатов. Другими словами, знаки – своеобразный универсальный язык, позволяющий обобщать и анализировать на более абстрактном уровне материал совершенно разных научных сфер: лингвистики и этики, психологии и математики, биологии и социологии, антропологии и философии.

Но, несмотря на свою молодость, семиотика имеет большие достижения. К несомненным успехам молодого научного направления можно отнести разработку и формирование понятий, зафиксированных в специальных терминах, имеющих ключевой характер, – высказывание, семантика, прагматика. К современным достижениям семиотики относятся, например, дефиниция таких понятий, как интертекстуальность, или интертекст, и инфосфера.

Инфосфера представляет собой совокупность национальных и транснациональных систем научно-технической информации; это одно направление или одна линия развития современной семиотики, связанная с наукой и техническими достижениями.

Другое направление современной семиотики связано с понятиями интертекст и интертекстуальность. Впервые эти понятия были введены французской ученой Юлией Кристевой. Автор, написавший текст, желая этого или не желая, вступает в определенное взаимодействие не только с другими текстами, но и, естественно, с их авторами, а также со всеми людьми, читающими эти тексты. Ю. Кристева предлагала называть интертекстуальностью ту «текстуальную интер-акцию, которая происходит внутри отдельного текста». Она считала, что «для познающего субъекта интертекстуальность – это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» (9).

Классическое определение интертекста дал Ролан Барт, который пришел к заключению, что «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» (10). Любопытнее всего то, что любой текст он видит абсолютно новой тканью, «сотканной из старых цитат».

Таким образом, учитывая современные достижения семиотики в фиксации таких важных понятий, как интертекст и интертекстуальность, а также принимая во внимание фундаментальные положения структуралистов и постструктуралистов по данному вопросу, современные исследователи приходят к заключению о возможности рассматривать и историю, и общество, и даже человека как своеобразный текст. Представитель современной науки И. П. Ильин, анализируя культурный мир и учитывая

то, что история и социум могут быть поняты как текст, приходит к мысли, что вся культура, то есть искусственная природа, созданная человеком, может восприниматься как единый интертекст. По мнению ученого, такой интертекст представляет собой своеобразную исходную позицию, предтекст, основу любого другого, еще не появившегося текста.

Понимая сферу культуры как совокупность знаний или информации, или как своеобразный текст, присоединяясь к мнению неопозитивистов о том, что любые знания выражаются при помощи языка, естественно предположить существование специфического культурного языка. Язык вообще – есть «знаково-символическая система», посредством которой осуществляется коммуникация между людьми на самых разных уровнях – от мышления до передачи информации, и в которой опредмечены, закреплены знания, выработанные на протяжении всей истории человечества. Эти знания становятся знаниями индивида постольку, поскольку он усваивает их вместе с языком, распредмечивает опредмеченную в нем духовную культуру.

Процесс «распредмечивания» знака непосредственно связан с понятиями «значение» и «смысл». Для более глубокого понимания и исследования культуры как сложноорганизованной знаково-символической системы, или как интертекста культуры, необходимо ввести и проанализировать данные понятия. Они связывают знак и его понимание, символ и мышление, язык и мыслительный процесс.

Исследованием значений знаков занимается семантика – «учение о значении, об отношениях между знаками, то есть между словами и предложениями и тем, что они означают» (11). По мнению известного исследователя в области семантики – Анны Вежбицка, семантика очень схожа с философией, поскольку и то, и другое есть «деятельность, которая заключается в разъяснении смысла человеческих высказываний» (12). Цель этой деятельности, считает исследовательница, заключается в выявлении структуры мысли, которая скрыта за внешней формой языка, презентующего мысль. Семантический анализ вскрывает и описывает отношения внутри высказывания, таким образом делая сложное простым и очевидным, следовательно, можно сказать, что семантический анализ всегда стремится к упрощению. К проблемам семантики относится вопрос определения и различения понятий «смысл» и «значение».

Логик и философ Г. Фреге, изучая знаковую природу языка, развел понятия «смысл» и «значение» языкового имени или предложения. Под значением Фреге понимал фиксацию связи между именем и конкретным объектом, определяемым этим именем. «Смысл» для него есть понятие о данном объекте, мысль, высказанная либо подразумеваемая относи-

тельно объекта. Разведение и определение данных понятий имело существенное значение для неопозитивистов, в концепции которых центральной темой была философия языка.

Если представители школы классической лингвистики практически не делали различия между смыслом и значением, то современные лингвисты и психологи считают, что «значение» и «смысл» понятия разные, имеющие свои отличительные содержательные характеристики. «Значение» представляет собой «объективно сложившуюся в процессе истории систему связей, которые стоят за словом» (13). «Смысл» же есть «индивидуальное значение слова, выделенное из этой объективной системы связей; оно состоит из тех связей, которые имеют отношение к данному моменту и к данной ситуации» (14).

Таким образом, мы можем заключить, что когда-то содержание понятий «значение» и «смысл» практически совпадало. Углубляясь в природу языка как знаково-символическую систему, отыскивая новые ракурсы видения проблемы, ученые пришли к выводу, что содержание этих понятий различается. В современной науке это уже совершенно разные понятия, хотя до сих пор имеющие точки соприкосновения.

В настоящее же время «значение» всегда связано с определенной логической категорией, а понятие «смысл» отражает социально-коммуникативные функции. «Значение», как мы видим, понятие более объемное и общее, а «смысл» всегда связан с конкретной ситуацией. «Смысл» можно определить еще и как «идеальное содержание, идея, сущность, предназначение, конечная цель (ценность) чего-либо, целостное содержание какого-либо высказывания, несводимое к значениям составляющих его частей и элементов, но само определяющее эти значения...» (15). Если попытаться выявить отношения, в которых находятся понятия «значение» и «смысл», то, с точки зрения современных ученых, «смысл» можно рассматривать как «значение», взятое в конкретной ситуации. Таким образом, семантика, представляя собой один из разделов семиотики, является неотъемлемой частью семиозиса, поскольку выявление смысла есть элемент знакообразования.

Продолжая исследовать природу знака, мы не можем обойти одну из определяющих характеристик знака, которой является его универсальность. Универсальность есть часть природы знака; она проявляется в способе его функционирования. Ч. Моррис считает, что процесс образования знака и его бытия – «семиозис» включает три или четыре необходимых компонента: «то, что выступает как знак; то, на что указывает (refers to) знак; воздействие, в силу которого соответствующая вещь оказывается для интерпретатора знаком» (16). Исследователь считает, что составляю-

щими понятия «знак» являются: 1 – знаковое средство (носитель знака); 2 – десигнат; 3 – интерпретанта; и, по мнению Морриса, можно ввести четвертый фактор – интерпретатор. Как мы видим, процесс функционирования знака достаточно сложное явление, требующее определенного уровня обобщения. «Наиболее эффективно знак можно охарактеризовать следующим образом, – считает Моррис, – 3 (знак) есть знак Д (десигната) для И (интерпретанта интерпретатора) в той степени, в какой И (интерпретанта интерпретатора) учитывает Д (десигнат) благодаря наличию З (знака)» (17). Далее Моррис приходит к заключению, что в процессе образования любого знака, то есть «в семиозисе нечто учитывает нечто другое опосредованно, то есть через посредство чего-то третьего» (18). Таким образом, он делает вывод, что семиозис представляет собой своеобразное «опосредованное учитывание», в котором «посредниками выступают *знаковые средства*, (обобщенное) учитывание – это *интерпретанта*, действующие лица процесса – *интерпретаторы*, а то, что учитывается, – *десигнаты*». Исследователь приходит к заключению, что весь знаковый процесс (семиозис) представляет собой сложноорганизованные отношения пяти компонентов: знака, интерпретатора, интерпретанта, значения (означивания) и контекста, в котором функционирует данный знак.

Знаки могут быть классифицированы по тому, какое значение они несут в себе.

Интересной представляется идея анализа природы знака и его означивания через действенность, то есть посредством одного акта действия. Согласно авторитетному мнению ученого, занимающегося проблемами семиотики – Дж. Миду, знаковая сигнификация (значение) проявляется в трех измерениях. Дж. Мид и его последователи считают, что трехмерность означивания непосредственно связана с тремя фазами одного действия и объясняется связями трех компонентов одного действенного акта. Если появляется предрасположенность к конкретному действию, то весь «действенный» процесс будет представлен тремя последовательно организующимися составляющими: фаза восприятия, фаза манипуляции и фаза завершения. То есть, воспринимая определенные импульсы внешнего мира, под воздействием которых человек должен действовать, ему необходимо выбирать такой тип поведения, который в большей степени отвечает ситуации, благодаря этому он благополучно завершает свое действие, возникшее в соответствии с импульсом извне.

Таким образом, с позиций поведения вполне возможно, что процесс означивания непосредственно связаны с тремя фазами действия, что дает возможность предполагать наличие трехмерности знака. Подобное заключение позволяет исследовать любой знак в трех измерениях.

Анализируя знаковую природу более подробно, отыскивая новые ракурсы восприятия знака, Ч. Моррис приходит к мысли, что, существуя в трех измерениях, каждый знак имеет определенную нагрузку. Каждый из них, несмотря на то что в отдельных случаях разные знаки «звучат» с разной силой, то есть имеют совершенно разную «нагруженность», имеет три ракурса. По степени и характеру нагрузки на какой-либо аспект, по его мнению, знаки можно развести на десигнативные (означающие), оценочные и предписывающие. Десигнативные знаки выражают «наблюдаемые свойства окружения или действующего лица». Значение оценочных знаков сводится к представлению «завершающих свойств того или иного объекта или ситуации». Сущностью предписывающих знаков является представление того варианта рефлексии, который способен «удовлетворить руководящий импульс» (19).

Если принять во внимание, что знаково-образовательный процесс, точнее наличие трех позиций в нем и сущность этих позиций имеют много общего с тремя фазами действия, а также существует вполне реальная возможность аналогии семиозиса с процессом рождения и существования одного психического акта (это может быть чувство), то можно предположить, что природа их (этих процессов) очень схожа. И в этом нет противоречий, поскольку формирование знака и рождение чувства – акты психические, поведенческие и существуют только в природе человека. Вероятно, этим объясняется общая структура этих процессов, схожесть в характеристиках отдельных фаз и наличие полной взаимозависимости и взаимовлияния, а также сложноорганизованная, но очень плотная связь между составляющими.

Стоит отметить, что особую важность и особый интерес это «совпадение» приобретает в мире искусства. Например, в театральной сфере, причем как в исполнительской практике, так и в процессе зрительского восприятия. Для того чтобы зритель смог «прочитать» текст спектакля и понять его художественный образ, автору сценического варианта – режиссеру-постановщику – необходимо решить ряд непростых задач. Существующий поначалу лишь в воображении режиссера, художественный образ всего сценического произведения уже отчасти предполагает способы его реализации. В процессе работы над конкретной постановкой многое уточняется, расширяется набор художественных средств, посредством которых происходит материализация литературного материала. Фактически, происходит поиск необходимых для этого материальных и нематериальных знаков, автор выстраивает их в определенную последовательность, то есть формирует необходимые, для большей вырази-

тельности смысла произведения, отношения между знаками. Этот же процесс присутствует не только в других видах искусства, но и в других сферах культуры.

Таким образом, культуру можно определить как информацию, существующую в своей знаковой системе или знакомодели, изучение которой представлено научным направлением, исследующим и интерпретирующим мир культуры как совокупность знаков, находящихся в постоянном взаимодействии, взаимовлиянии и существующих по своим законам. При этом, изменяясь и развиваясь, знаки и знаковые системы обладают способностью накапливать культурную информацию.

Можно сказать, что способность набирать и удерживать информацию – одна из важнейших функций знаковых систем, а накопленная информация представляет собой важнейшую составляющую любой культуры. Исходя из этого, культура – есть мир знаков и знаковых систем, помогающих человеку накапливать и концентрировать социальную информацию. Возможность рассматривать культуру подобным образом предоставляет информационно-семиотический подход, разработка и применение которого осуществлены в трудах Ю. М. Лотмана, Б. Я. Успенского, Э. Кассирера, А. Моля, Д. И. Дубровского и других исследователей, на что мы указывали ранее.

С позиций информационно-семиотического подхода «культура есть особая, свойственная человеческому обществу “надбиологическая” форма информационного процесса, которая принципиально отличается от информационных процессов, имеющих место у животных, и обладает несравненно более богатыми возможностями» (20). Кодирование информации у животных происходит в хромосомных структурах и нейродинамических системах мозга. У человека же, представляющего собой не только часть естественной природы, но и основу, и смысл культурного мира, каналы передачи информации имеют внешний характер по отношению к его телу. Если биологическая информация исчезает с гибелью ее носителя, то, выраженная в знаках, социальная и культурная информация не пропадает даже в случае смерти индивида. Мир культуры способен сохранять информацию, ее накапливать и передавать другим поколениям; социальная наследственность здесь выступает в роли внегенетического «механизма» наследия культурных ценностей. Ю. М. Лотман представляет культуру как коллективный интеллект и коллективную память, представляющие собой «надындивидуальный механизм хранения и передачи сообщений (текстов) и выработки новых» (21), в которых знаковые системы – лишь части и детали.

Чтобы понять особенности функционирования знаков, их природу, авторы информационно-семиотической концепции культуры предлагают рассматривать культуру в трех аспектах.

Итак, культура может быть представлена, во-первых, как мир артефактов, то есть мир деятельности человека и продукты этой деятельности. Это не только предметы и материальные объекты, созданные человеком, но и мысли и идеи, «произведенные» этими предметами, а также способы их создания. Культура – это не только внешний мир, но и те процессы, которые проходят внутри человека и изменяют его духовный и физический облик. Таким образом, артефакты составляют вторую, искусственную природу, которую человек создает сам, преобразуя мир естественной природы и свой собственный мир. Но это лишь один возможный аспект представления культуры. А поскольку сам мир культуры – понятие сложное, то одной характеристики для полного понимания феномена культуры недостаточно.

Называя культуру «второй» природой, мы, естественно, в первую очередь, имеем в виду сам процесс ее создания и характер этого процесса. Поскольку сам человек есть часть мира естественной природы, то и творит он только по ее законам. Отличие культуры от природы состоит в том, что все созданное человеком непременно несет в себе часть человеческого; человек как бы отпечатывается в каждом культурном объекте, им созданном. И если природа и ее явления, обладающие только им присущими особенностями, существуют независимо от воли человека, то артефакты, как произведения рук и разума человека, кроме природных характеристик обладают тем, что вложено человеком. Если естественная природа обладает объективной определенностью, то природа культурного мира носит двойственный характер: она объективна, но в то же время и субъективна, то есть несет в себе субъективную определенность или «смысл», вкладываемый человеком. Таким образом, субъективная определенность есть ни что иное, как опредмеченные представления и желания человека в отношении естественной природы. Именно этот компонент и составляет субъективную определенность культурных феноменов. Мир смыслов, введенный человеком в свои произведения, то есть артефакты, представляет собой еще одну важную особенность, характеризующую природу культуры.

Наполненные смыслом, а значит, подвергшиеся духовной или физической обработке предметы, процессы производства этих предметов, природные явления приобретают статус знаков – то, что может выступать как носитель информации. Таким образом, все явления культуры представляют собой системы знаков – материальных носителей культурной

и социальной информации. Воспринимать явление культурного мира – значит «видеть в нем не просто чувственно воспринимаемую вещь, но его “невидимый” субъективный смысл» (22). Факты культуры, выступающие в виде знаков, символов, «текстов», таким образом, не только наблюдаемы, но и осмыслены. Можно прийти к заключению, что мир культуры в знаковом «измерении» представляет собой единство материального и духовного, где знаковые системы и знаки выступают в роли материального носителя желаний, мыслей, чувств, идей человека. Непосредственная связь знака и его смысла, информации и материального кода, который ее транслирует, говорит о единстве духовного и материального в мире культуры. Материализация духовных ценностей, а также духовной деятельности позволяет передавать результаты этой деятельности от поколения к поколению – таким образом происходит сбор и накопление социальной и культурной информации о различных культурах в разные временные периоды.

Знаки и знаковые системы, в которых фиксируются явления культурного мира, создают его семиотическое поле. Современные исследователи распределили все знаки по способу их организации и трансляции, а также особенностям их функционирования по нескольким группам: естественные, функциональные, конвенциональные (условные), иконические, вербальные (естественные языки), знаковые системы записи (23).

Вербальная знаковая система, включающая до 5000 естественных языков, образует семиотический базис культуры. Каждый язык – это не просто система знаков, а выражение основы культуры того народа, которому он принадлежит. Это и определяет значимость вербальной знаковой системы.

Естественные и функциональные знаки имеют общие характеристики. Прежде всего, и те, и другие – знаки-признаки. Естественные знаки – это явления и предметы природного мира; в основном они представляют часть природного явления и в своих характеристиках отражают все явление в целом. Функциональные знаки также указывают на явления и предметы, но связь означаемого с означающим возникает в процессе деятельности людей. Основу природы этих знаков и отличие их от естественных составляет способ их употребления человеком, так как связь функциональных знаков и того, на что они указывают, обусловлена не природными закономерностями, а функциями, выполняемыми в деятельности человека. Функциональные знаки создаются людьми только для практического использования, а поскольку они активно и непосредственно включены в различные виды деятельности людей, то еще и несут в себе информацию об этой деятельности. Например, различные движения,

сигнализирующие о намерениях человека и содержащие определенные характеристики его личности. Увидев молодых людей, которые, делая шаг, стопу ставят выворотно, мы можем сделать вывод, что эти юноши и девушки – будущие танцоры. Об этом говорит их характерное поведение. Увидев в квартире множество картин, мы можем легко представить, что квартира принадлежит коллекционеру или человеку, увлекающемуся живописью и т. д.

Следующий тип знаков – знаки конвенциональные, или условные. Как правило, эти знаки практически не имеют ничего общего с тем, на что они кажутся. Конвенциональный знак служит «обозначением предмета “по условию” – потому, что люди *условились* считать его знаком этого предмета» (24). Конвенциональные знаки создаются и функционируют исключительно для выполнения знаковой функции. Существует два вида этих знаков: сигналы и индексы. Функция сигналов – предупреждение или извещение (например, цветовые сигналы светофора). Примерами знаков-индексов могут служить профессиональные графики и схемы, показания приборов, картографические знаки.

Знаки иконические, или знаки-образы, имеют принципиальные отличия от знаков естественного и функционального типа – они имеют сходство с тем, на что они указывают. Эти знаки, также как и конвенциональные, создаются специально, их основная функция – быть знаком. Созданные искусственно, они, как правило, своими внешними признаками отражают означаемый объект. Иконические знаки могут иметь сходство с обозначаемым по способу материализации, то есть знак и то, что он означает, имеют один материал воплощения. Но это лишь один вариант существования иконического знака. Сходство как непременная качественная характеристика иконического знака может проявляться не только в материале; само воплощение в знак может быть просто похожим, но выполненным в другом материале. В одних случаях требуется полная схожесть знака с изображаемым объектом, в других – степень схожести намного меньше; эти знаки проще и более схематичны. Примеры таких знаков – рисунки, которые обозначают пешеходные переходы, места для курения и т. д.

Если же обратиться к художественным образам, то их природа во многом основывается на способности иконических знаков передавать сходство. Но художник не просто копирует внешний мир, он вкладывает в свое произведение отношение к изображаемому, мысли по этому поводу, свои эмоции, чувства и настроение. Таким образом, любое произведение искусства представляет собой синтез объективного мира и субъективного мира автора. По отношению к театру можно заключить, что в

некотором смысле иконический знак является наименьшей единицей или наименьшим элементом в общем пластическом рисунке сценического произведения. Другими словами, иконический знак есть составляющая пластического эквивалента художественного образа спектакля.

Представленные современными исследователями основные типы знаков являются первичными знаковыми средствами культуры и составляют своеобразную базу, на основе которой создаются другие языки – «вторичные моделирующие системы» или вторичные знаковые системы. По мнению представителей тартуско-московской школы Ю. М. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, Б. А. Успенского и др., эти семиотические системы – системы более высокого уровня. Они наделены более сложной структурой, которая позволяет в разных ракурсах моделировать окружающую реальность. Многообразие подобных систем, их более высокий уровень организации позволяет отражать явления различных форм культурного мира, таких как философия, религия, мифология, политика, телевидение, Интернет. Синтез таких знаковых систем составляет язык искусства. Разные виды искусства – это совершенно оригинальные варианты слияния различных вторичных знаковых систем. Так, например, искусство театра представляет собой целостность, невероятно сложную по составу и многообразию входящих элементов, а также по вариативности форм связей, возникающих между составляющими этой целостности. С течением времени вторичные моделирующие системы, также как и естественные, претерпевают изменения, но неизменной характеристикой как первых, так и вторых остается способность быть носителем информации.

§ 2. Язык тела в семиосфере культуры

Семиосфера культуры богата и разнообразна. В ней важное место занимает семиосфера человека как индивида, как личности. В этом плане достаточно интересной представляется интерпретация телесных проявлений человека как специфического текста. Известный российский психолог С. Л. Рубинштейн писал: «В повседневной жизни, общаясь с людьми, мы ориентируемся в их поведении, поскольку как бы “читаем” его, т. е. расшифровываем значение внешних данных и раскрываем смысл получающегося таким образом текста в контексте, имеющем свой внутренний психологический план. Это чтение протекает бегло, поскольку в процессе общения с окружающими у нас вырабатывается определенный, более или менее автоматически функционирующий психологический подтекст к их поведению» (43). Это мнение разделяет М. М. Бахтин, ко-

торый в своей «Эстетике словесного творчества» определяет поступки и действия людей как потенциальный текст. Таким образом, если язык мышления – речь рассматривается марксистами как своеобразное проявление естественного внутреннего орудия психической деятельности, то язык тела, по нашему мнению, представляет собой такое же орудие, но в большей степени означающее не только само понятие, но и отношение к нему, эмоциональный фон конкретной ситуации. По мнению И. М. Сеченова, а также Л. С. Выготского и согласно логической семантике, «естественные... знаки и их комплексы есть “орудия” фиксации значений и средство оперирования этими значениями», то есть являются своеобразными «операторами мысли» (44).

Представление телесных проявлений в виде текста, по сути, есть своеобразное моделирование телесного поведения, которое, безусловно, имеет смысл. Исследователь-философ В. А. Штофф, работающий над проблемами моделирования, считает, что «под моделью понимается такая мысленно представляемая или материально реализованная система, которая, отображая или воспроизводя объект исследования, способна замещать его так, что ее изучение дает нам новую информацию об этом объекте» (45). Данное определение телесного поведения как модели специфического языка дает нам возможность не только обнаружить общие положения с естественным языком, но и по аналогии с вербализованной речью попытаться найти закономерности в функционировании языка тела. Кроме этого, возможность формирования модели языка тела имеет большое значение для изучения и анализа телесно-пластической культуры человека.

По мнению современного исследователя вопросов невербальной семиотики Е. Петровой, вообще «вся совокупность визуальных семиотических компонентов внешнего облика человека может рассматриваться как разновидность невербальных текстов культуры, специфический “визуальный текст общения”, а его интерпретация представляет собой вид “чтения”, от адекватности которого во многом зависит взаимопонимание между людьми» (46). Поскольку пластическую культуру человека можно представить и как «совокупность визуальных семиотических компонентов внешнего облика», то появляется возможность анализа пластической культуры как визуального текста. Такой подход интересен тем, что определяет понятие «пластическая культура» как непрерывающийся «поток» непрерывно меняющихся элементов.

Итак, и само тело, и телесную культуру мы можем рассматривать в виде непрерывающегося текста. В широком смысле и телесная культура, и телесное поведение играют важную роль в жизни человека: в способ-

ности встраиваться в окружающий мир, в актах коммуникации, возникающих в этом мире, в стабильности существования человека.

Тело человека во все времена в разных культурах вызывало интерес, но понимание телесности всегда была связана с конкретными культурно-историческими условиями, с особенностями мировоззрения людей, с пониманием места человека в мире, определением его отношения к окружающей природе. Представление о теле, о его значимости зависело и зависит от определенной модели мира и места в этой модели человека.

В античности тело рассматривалось как часть внутреннего мира человека, существующая в другой, материализованной форме. Такой подход к телесности является важным моментом для античной культуры, которая, по мнению современных исследователей, стало основанием для рождения других концепций телесности. В теле человека, считали греки, отражено все мироздание; космос, вся окружающая природа – ни что иное, как огромное тело, живое и одухотворенное.

Идея гармоничного взаимопроникновения и дополнения внутреннего и внешнего, телесности и духа явилась ведущим мотивом всей античной культуры. Тело человека в этом контексте представляло собой не часть целостности «душа-тело», а неделимый фрагмент этой целостности. «Духовное, внутреннее как бы продолжается в теле, “выходит” во внешний мир и посредством тела находит форму явленности этому миру» (25).

Культ красоты в античности, естественно, полностью связан с культом красивого тела. Для древних греков красивый, значит, обладающий красивой телесностью. При этом физическая привлекательность считалась высшим уровнем совершенства человека вообще, а красота тела соответствовала высокому духу и воплощала в себе богатство внутреннего мира человека. Многие греческие философы, перечисляя и отмечая человеческие добродетели, указывают не только на духовные качества, но и на состояние здоровья и тела человека. При этом по справедливому замечанию известного исследователя античного мира А. Ф. Лосева, «человеческое в античности – есть телесно-человеческое, но отнюдь не лично-человеческое» (26). Таким образом, тело для греков, по выражению Т. Готье – «дворец души», а период античности – время возвышения и одухотворения телесности, наполняющее ее эстетическим и нравственным смыслом.

В античном понимании тела, наряду с «телесновозвышающим» принципом, существовала другая линия представлений о телесности – линия разделения и разведения духовного и телесного, ставшая впоследствии доминирующей. Из «дворца души» тело человека превращается в тюрьму, в «темницу». Такое негативное отношение к телесности полностью

отвечало мировоззрению средневекового человека и поддерживалось христианством. Вместе с тем, именно в христианстве (учение апостола Павла) утверждается идея о человеческой телесности как о «храме святого духа». Согласно этому положению телом нельзя пренебрегать, его следует рассматривать как достоинство человека, способное влиять на другие его характеристики. В связи с этим, тело человека нуждается не только в большем уважении, но и в тщательном изучении. Исследователи того времени не безуспешно пытались обнаружить связи внешнего и внутреннего мира человека; осуществлялись попытки анализа этих связей. Появляются первые трактаты о телесных характеристиках и их взаимосвязи и взаимообусловленности с личностными особенностями и духовными качествами. Таким образом, постепенно формируются способы и подходы в анализе телесности, рассматривающие тело человека как своеобразный транслятор внутренних личностных характеристик. К этому же времени исследователи пришли к заключению, что внешние характеристики есть отражение общего духа и социального устройства конкретного исторического периода.

В античном мире тело объединяло в себе как внешние, так и внутренние качества, а в более поздние исторические периоды духовное и телесное постепенно разграничиваются и разводятся.

Исследуя историю отношения человека к телу, мы можем прийти к заключению, что, несмотря на разные эпохи и разные социально-культурные условия, все концепции телесности сводятся к двум основным положениям: первое – взаимопроникновение и единство тела и духовного мира; второе – полное разделение внутреннего и телесного. На этой основе мы имеем возможность проследить некоторые закономерности в подходах к телесности. Первое, что отмечается, это – множественность способов интерпретации тела. При наличии одного доминирующего принципа в отношении к телесности, всегда существуют другие воззрения, иногда противоречащие основному. Сама природа человека, наверное, также противоречива, как и существование концепций телесности.

В современном мире, несмотря на открытия, сделанные в области генетики, физиологии, психологии, несмотря на достаточно высокий уровень био- и физиотехнологий, мы не можем говорить о точном и полном знании структуры связи телесного и духовного. До сих пор это остается загадкой, поэтому нельзя сказать, к каким последствиям приводят «вмешательства» человека в природу собственной телесности, попытки изменить ее даже незначительно. Ведь если к телу отнестись как к своеобразному знаку природного мира, то, изменяя свой внешний вид, мы искажаем язык естественной природы.

Представляя собой один из языков культурного мира человека, язык тела имеет много общего с другими языками, но, в то же время, он обладает своей спецификой.

Самой главная и интересная особенность телесного языка, на наш взгляд, заключается в том, что при рассмотрении телесных проявлений человека как своеобразной знаковой системы, то есть – языка, само существование человека может быть представлено в виде непрерывающегося монолога, так как всевозможные телесные проявления есть своего рода непрекращающаяся «телесная рефлексия» в ответ на воздействие внешнего мира. Начинается этот «монолог» еще в утробе матери и длится всю жизнь. С другой стороны, телесное поведение человека скорее можно рассматривать как длящийся всю жизнь диалог с окружающей природой.

О существовании телесного языка уже говорили философы Древней Греции. Интерес к языку тела существовал всегда, наука о телесности и ее значении развивалась и укрепляла свои позиции постепенно по мере развития знания о человеке вообще, о его способностях и возможностях. От хиромантии и физиогномики до сравнительно нового научного направления «кинесика» – таков масштаб интереса к проблемам телесного языка в современных исследованиях.

Научное направление «кинесика» комплексно подходит к изучению достаточно объемного и сложного телесного языка, выделяя в нем несколько разделов: а) паралингвистику, занимающуюся звуковыми кодами в невербальной коммуникации; б) кинесику (в узком смысле), исследующую природу жеста, жестового движения, а также процессы образования и существования жеста; в) окулесику – направление, связанное с визуальным поведением людей; г) аускультацию, рассматривающую процессы слухового восприятия и поведение человека при этом; д) гаптику, исследующую тактильные коммуникации; е) олфакцию, имеющую дело с запахами в коммуникации; ж) проксемику, изучающую роль пространства в коммуникации; з) хронемикку, рассматривающую время в коммуникативных процессах; и) системологию, представляющую собой исследование системы культурных объектов, окружающих людей, смысл этих объектов в коммуникативных актах. Такое количество направлений связано, прежде всего, с попыткой более глубокого и всестороннего изучения тела и его возможностей в коммуникативном процессе. Сама кинесика состоит, как мы видим, из отдельных разделов, важность и значение которых определяется спецификой проблем, которые изучаются учеными. При этом исследователи выделяют два центральных раздела. Речь идет о паралингвистике и кинесике (в узком смысле слова).

Язык тела – это совокупность всех возможных телесных проявлений, которые имеют разный характер. К телесному языку относится и невербальное поведение человека, представляющее интерес для исследователей, занимающихся лингвистикой и семиотикой. Такой тип поведения, как и проявления естественного языка, представляет собой явление осмысленное, социальное и культурное. Но и другой тип поведения человека, который можно определить как неосознанный, не вполне контролируемый, также является языком тела.

В современном экспериментальном театре все больше представляют тело как «новый физический язык на основе знаков, но не слов» (27). По мнению современного театрального теоретика П. Пави, «образный знак, стоящий на полпути от предмета к его символическому выражению, становится архетипом языка тела: иероглиф у Арто и Мейерхольда, идеограмма у Гротовского и т. д.». При этом «тело актера превращается в “тело-проводник”, с которым зритель отождествляется и связывает свои мечты и желания» (28).

Знаменитый русский лингвист, исследовавший естественный язык как сложноорганизованную систему, – А. А. Потебня, в свое время пришел к заключению, что «если бы языки были только средствами обозначения мысли уже готовой, образовавшейся помимо их, как думали в прошлом, отчасти и в нынешнем веке, то их различия по отношению к мысли можно сравнить с различиями почерков и шрифтов одной и той же азбуки: нам более или менее все равно, каким почерком ни написать, каким шрифтом ни напечатать книгу, лишь бы можно было разобрать; так было бы безразлично для мысли, на каком языке ее не выразить» (29).

Язык жестов является одним из вариантов телесного языка. Основным отличием жеста от физиологических движений тела человека, по мнению Г. Крейдлина, является знаковый характер жеста. Исследованию именно этой части пластической культуры посвящали свои работы многие исследователи. По определению жест имеет две формы: первое – телодвижение, поза; второе – движение руками. В настоящее время в большей степени слово «жест» употребляется во втором значении. Автор одной из первых книг о языке тела Дж. Балвер считал, что язык рук представляет собой естественное, природное образование, в отличие от придуманного искусственного языка слов, и уже поэтому представляет особый интерес и требует внимания и изучения. В обыденной жизни жестом называют «демонстративное выразительное движение человеческого тела или некоторого органа, сигнализирующее о чем-то» (30). Жестом не называют ни физиологические движения, ни практические действия человека с предметами, ни действия по перемещению в пространстве.

Значимой единицей в языке жестов является жест. Его можно сравнить со словом в естественном языке. Между естественным языком и языком жестов существует много общего. Существовая параллельно, дополняя и уточняя друг друга, жестовый язык и язык слов составляют основу коммуникативных процессов в мире людей. Исследуя их взаимозависимость, а также характер их связи, можно прийти к заключению, что на глубинном уровне процессы образования жестового языка и языка вербализованного во многом схожи.

Во-первых, смысл может быть выражен: в одном случае, только словом, в другом только жестом; при этом они могут существовать комбинированно – и слово, и жест.

Во-вторых, и жест и слово трансформируются во времени и в пространстве, претерпевая изменения от постоянно воздействующих и постоянно меняющихся социокультурных и экономических условий.

В-третьих, единицы жестового языка, также как и единицы языка естественного, в основе своей являются символическими знаками. И те, и другие образуют свой лексикон.

В-четвертых, существует возможность перевода языка жестов на язык слов; перевод представляет собой практически тот же процесс, что и при обычном переводе с одного естественного языка на другой.

Вместе с тем, при наличии общих характеристик у языка жестов и языка слов, между ними существуют некоторые отличия. Причем эти отличия имеют более фундаментальный характер и не дают оснований рассматривать оба языка как явления одного порядка, имеющие сходства в плане формы.

Если естественный язык дискретен и относительно стабилен, то язык тела имеет более вариативный и неустойчивый характер. Неустойчивость жестового языка проявляется не только в динамичности языковых единиц; вариативны также и правила комбинации единиц, то есть синтаксис языка жестов. Жестовый язык, как система, имеет определенной лишь центральную часть, что касается периферийных областей, то они представляют пока достаточно размытую картину, которая еще не вполне описана и даже не освоена. Имеются сложности в интерпретации некоторых явлений жестового языка, например, формальная и содержательная дифференциация некоторых физиологических движений и единиц телесного языка, компонентов пластической партитуры в художественной пластике тела и единиц языка жестов.

Следующее отличие заключается в способе референции языковых единиц. Механизм референции жестового языка предполагает участие значительного числа знаков, обозначающих, во-первых, денотат, пред-

ставляющий объекты действительности или его атрибуты; во-вторых, определенные ситуации либо их фрагменты. При этом невербальные знаки в коммуникативном акте играют роль аналогов речевых высказываний.

Невербальная «речь» всегда конкретна, она имеет место и смысл только в конкретных ситуациях и оперирует конкретными объектами и ситуациями, актуальными пространственными категориями. Единицы вербализованного языка, вместе с тем, способны описывать и оперировать абстрактными категориями и понятиями, такими как, например, сущность, время, число, цвет и др. Можно сказать, что естественный язык связан со значением и смыслом в современном понимании этих понятий, а язык тела всегда связан только со смыслом. По мнению исследователя Н. Г. Комлева, в каждом слове, написанном, произнесенном, то есть существующем в коммуникативном акте, «имеется что-то такое, что остается самим собой и всегда поддается чувственному восприятию» (31). По нашему мнению, это же можно сказать и в отношении жеста, как наименьшей значимой единицы одного из телесных языков.

Еще одно отличие жестового языка от естественного заключается в способе их восприятия. Язык тела воспринимается в большей степени глазами; он представляет собой зрительные знаки, исполняющие определенные функции – указывают на явления, ситуации, предметы, изображают их и описывают. Язык вербализованный воспринимается, как известно, другим способом. Передача информации идет по другому каналу.

В контексте деятельности человека его телесность, обладая всеми качествами «природности», имеет функцию носителя атрибутов «искусственной природы», то есть культуры. В то же время «культура воплощается в теле как в некоем пространстве» (32).

Одна из функций жестового языка, как уже было замечено, функция изображения. Именно она, на наш взгляд, дает возможность рассматривать язык тела еще в одном ракурсе – как средство выражения художественного образа, представляющего собой основу художественности, например, в искусстве театра.

Если попытаться сравнить язык тела и язык художественной телесной пластики, то сразу бросаются в глаза совершенно очевидные отличия. Особенностью жестового языка, как уже было сказано, является его вариативность и нестабильность. В языке художественной пластики вариативность и нестабильность, переходящие в смысловую пластичность и многозначность, становятся главным инструментом в организации феномена художественности. Немаловажную роль играет такая характеристика, как непрерывность языка тела, возможность не просто создавать

определенные знаки, а способность вступать этим знакам в отношения, трансформируясь и изменяясь, то есть ежесекундно откликаясь на воздействие внешнего мира.

Далее, если жестовый язык не способен передавать абстрактные понятия, он всегда конкретен и, как мы отмечали, соотносен со смыслом происходящего, то язык художественной пластики обладает способностью выражать в художественно обобщенной форме практически все, что окружает человека, его отношения с внешней средой, коллизии внутреннего духовного мира. На этом языке – языке художественной пластики – можно говорить о времени, о пространстве, об отношениях в социуме, о космосе, о глубинах души человеческой и о многом другом. Ему подвластны любые темы.

Искусство, как известно, являясь порождением культуры, в то же время выступает как форма общественного сознания наряду с правом, моралью, политикой и др. В этом плане художественный образ есть целостное духовное содержание, единство мыслей и чувств, представление, которое обретает в своем существовании конкретно-чувственную, практическую форму. Пластические искусства, как один из видов искусства вообще, в качестве основного выразительного элемента имеют пластический образ, представляющий собой конкретизацию собственно художественного образа, в содержании которого общественное сознание определенной культурно-исторической эпохи предстает перед людьми, то есть пластические искусства говорят на «пластическом» языке, единицей которого является, на наш взгляд, пластический образ.

Что представляет собой пластический образ? Пластический образ спектакля – это «материализованная» зримая часть, правильнее будет сказать – составляющая художественного образа сценической интерпретации литературного материала. Пластический образ роли – это совокупность всех его внешних характеристик: от «тела» роли, костюма, до пластической партитуры, в которой реализуется действие пьесы. Пластический образ по сути является пластическим эквивалентом художественного образа, но в одном случае мы говорим о пластическом эквиваленте художественного образа спектакля, а в другом – о пластическом эквиваленте художественного образа роли. Но и в том, и в другом случае пластический образ имеет знаковый характер.

Если попытаться проанализировать структуру пластического образа, к примеру, в искусстве театра, то выделяются следующие компоненты: во-первых, самая главная пластическая часть – это телесно-пластические партитуры исполнителей; во-вторых, сценографическое решение и костюмы; в-третьих, световое оформление спектакля, которое преобра-

зует мир физических вещей. Причем самой динамичной и «заряженной» авторской идеей, самой пластичной в «ткани» спектакля и самой действенной является первая составляющая – телесно-пластические партитуры исполнителей, или невербализованная сторона актерской деятельности. Так, телесно-пластическая партитура исполнителя составляет содержание пластического эквивалента художественного образа роли.

В драматическом театре телесно-пластический образ персонажа, естественно, неотрывно связан с его речевыми характеристиками, то есть с его речевым образом. «Образ тела» героя или, как говорил К. С. Станиславский, «тело роли» и его голосо-речевые особенности, взаимно дополняя друг друга, создают правдоподобный оригинальный сценический образ.

В настоящее время существует огромное количество различных направлений в театральном искусстве, которые по-разному обращаются к использованию телесного и естественного языков. Среди многообразных театральных форм реализации сценического образа можно выделить две, занимающие полярные по отношению друг к другу позиции.

Первая – воплощает художественный образ при помощи естественного языка в спектаклях литературного театра. Здесь главным выразительным средством является произнесенное слово, интонация, то есть все характеристики живой речи, иногда при полном телесном «отсутствии» (например, радиотеатр). В другой театральной форме реализация художественного образа происходит при помощи телесного языка – пластический театр, театр движения и др.

В пластическом театре художественный образ спектакля – образ визуальный. Материалом для его создания, инструментом, при помощи которого он создается, и конечным результатом в виде сценического художественного образа – является тело исполнителя. В этой ситуации используются все возможности телесности человека – от физических до способности «говорения» телом. Телесность наполняется смыслом и, при полном отсутствии слова, создаются яркие визуальные сценические образы.

Очень часто пластические спектакли имеют основой литературное произведение, обладающее художественным образом. Художественный образ литературного произведения вступает в определенные отношения с образом пластическим, воплощенным в сценическом варианте произведения.

Современные исследователи и теоретики театра считают, что драматургия и сценический вариант пьесы представляют собой два автономно существующих произведения. Тем не менее, если пластический спектакль ставится по мотивам литературного материала, между ними должна быть

определенная связь. Формы отношений, связывающих два художественных образа, могут носить самый разнообразный характер. Одно остается неизменным в этом процессе: мы имеем дело не с «переводом» литературного языка на язык тела, а с поиском пластического эквивалента художественному образу литературного произведения. Пластический эквивалент в этом случае должен пониматься как переданный в другой природе (в природе телесного языка) сюжет литературного произведения.

Так, и пластический образ, и литературный, прежде всего, имеют художественную природу, которая реализуется в разном материале: для литературного художественного образа это естественный язык (его письменный вариант), а для телесно-пластического образа – тело исполнителя и его пластические способности. Несмотря на разную природу, в реализации и тот, и другой имеют одну схему рождения и существования, обладают во многом сходной внутренней структурой, ибо они принадлежат одной и той же знаковой природе.

Произведения, созданные талантливыми художниками, обладают особым качеством; рожденные ими художественные образы имеют огромный внутренний потенциал. Творцы в сфере театрального искусства разных эпох обращаются к одному произведению, в котором каждый находит свою тему, поскольку рассматривает «вечное» произведение со своих позиций. Новый ракурс восприятия дает новый взгляд на реальность уже известного материала, рождает импульс к созданию художественного произведения с этим же сюжетом, но уже в другой природе, средствами другого вида искусств. Кроме этого, меняется мировоззрение и мировосприятие людей, совершенствуются технологии создания новых художественных проектов. Именно поэтому произведения одного вида искусства становятся основой для появления, на их материале художественного произведения другой природы, потому что в основе лежит их единая – знаковая сущность. Можно сказать, что возникает «потребность» в раскрытии старой темы, но уже в другом, более соответствующем духу времени и нравственным и гражданским позициям автора произведения искусства, что выражает изменение семиосферы культуры.

Ярким примером этому является сюжет шекспировской пьесы «Ромео и Джульетта», по которому уже в XX веке были поставлены не только великолепные драматические спектакли, но и созданы фильмы, оперы, балеты, мюзиклы. Появление нового произведения со «старым» сюжетом в природе другого искусства, на наш взгляд, вовсе не означает его «пересказ». Воплощенный на языке танца литературный материал начинает жить телесно, на более тонком, эмоционально напряженном, более вариативном языке. Поскольку новая форма всегда несет изменения на содержательном уровне, то, в языке танца или другом языке ху-

дожественной пластики, сюжет начинает развиваться и существовать на «невысказываемом» уровне, становится возможным представить то, что не выразить словом, но, при этом, «невысказываемое» содержание имеет большое значение и несет огромную эмоциональную нагрузку. Уже известное произведение воспринимается ярче; «телесновоплощенное», оно становится зримым, оттенки чувств и переживаемых мыслей, передаваемые языком танца в сочетании с музыкой по-другому воздействуют на зрителя, но от этого они не становятся менее понятными.

В самой природе воплощения сюжета, а главное, в переводе идейного содержания на язык другого вида искусства, по нашему мнению, лежит процесс, находящийся внутри самого семиозиса. Внутри формирования нового знака область означаемого остается в общих чертах без изменений, но материализация его происходит в другой природе. То есть опредмечивается означаемое в знаках другого языка. Таким образом, происходит не то чтобы поиск знаков в другой языковой природе, а точнее и правильнее будет сказать, поиск означаемых в языке другого вида искусства. Вероятно, на этом уровне существует и проявляется связь литературного произведения и его сценического варианта.

Но, поскольку форма произведения меняется, можно сказать, на «клеточном уровне», то, естественно, это приводит к изменению в содержании. Каким образом это происходит?

На наш взгляд, перевоплощение художественного произведения в природу другого вида искусства имеет связь с процессом эмпатии. Вживаясь и вчувствуясь в литературный материал, режиссер сценической жизни произведения рассматривает его содержание со своих субъективных позиций, обладая своим жизненным опытом, своим мировоззрением. Объективно существующее литературное произведение предстает в другом ракурсе, оно видится автору будущего сценического произведения с другой, с его собственной точки зрения. Как известно, эмпатия является «инструментом» открытий, то есть дает возможность увидеть новое в хорошо знакомом предмете или явлении, и возникает в ситуации, когда либо воспринимающий меняет свое положение относительно уже известного предмета, либо предмет сам «разворачивается» другой стороной, что позволяет увидеть в нем то, что ранее было недоступно, более полно понять содержание предмета, ощутить его по-новому. При создании сценической версии режиссер своим прочтением пьесы уже меняет ее содержание. Затем, с придумыванием формы сценической передачи литературного материала, продолжается его «отделение» и «отдаление» от оригинала. Подобные процессы имеют место не только в театре, но и в других видах искусства.

Анализируя факты в многообразном мире культуры, ее семиосферы, мы приходим к заключению о существовании пластического (телесного) эквивалента культурных процессов вообще и художественных процессов в частности.

Так, художественный образ в театральном искусстве всегда имеет свой пластический эквивалент, то есть образ пластический; художественный образ и его пластический эквивалент всегда находятся в определенном соотношении. Это соотношение, непростое по своему характеру, рассматривается как соотношение между общим и единичным. Общее в единичном внутренне «привязано» к единичному, оно проявляет себя как закон рождения и жизни единичного. В нашем случае идейное содержание художественного образа порождает и обуславливает функционирование пластического образа, которое остается инвариантом в процессе трансляции одного образа в иной. С другой стороны, единичное в своей индивидуальности выступает как единица реальности и тем самым служит объективным основанием количественного выражения действительности. Пластический образ как единичное в своей индивидуальности выступает в качестве единицы художественной реальности и несет в себе специфические оттенки идейного содержания художественного образа благодаря материальному средству выражения, характерному для пластических искусств, – телу человека.

Рассматривая подробно природу эквивалентности телесно-пластического образа и образа художественного, невозможно обойти вопрос, касающийся механизма «перевода» художественного литературного художественного образа в образ телесно-пластический, то есть перевода одного знака в знак другой, то есть другой природы. Это явление относится уже к области семиозиса в семиосфере культуры.

Если к этой проблеме подойти с позиций литературоведения, то очевидно, что в основе процесса эквивалентизации лежит явление, именуемое тропом. В литературоведении это «употребление слова в переносном (не прямом) его значении для характеристики какого-либо явления при помощи вторичных смысловых оттенков, присущих этому слову и уже непосредственно не связанных с его основным значением» (33). Среди многих вариантов тропов, таких как: метафора, метонимия, синекдоха, сравнение и т. д., наиболее показательным является метафора. Это – «вид тропа, в котором отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений или контрасту» (34) или «вид тропа, перенесение свойств одного предмета (явления или аспекта бытия) на другой по принципу их сходства в каком-либо отношении или по контрасту...

Метафора – это скрытое сравнение» (35). Подбирая необходимые выразительные движения для создания телесно-пластического образа или его фрагмента, авторы сценической интерпретации ищут сходство в значениях слова и движения, так рождаются движения, способные выразить самые тонкие нюансы литературного текста. Таким образом «свойства» (содержать и передавать информацию) слова переносятся на «свойства» (того же характера) телесного движения. При этом значение, заложенное в слове, полностью реализуется в «телесном проявлении».

По мнению философа Ортега-и-Гассета, «метафора ...это – перенесение имени». Если под именем подразумевать сущность передаваемого явления, то в пластическом образе воссоздается литературный материал путем переноса идеи из области слова в область телесного движения, причем это должно происходить без потери смысла.

С позиций социологии «метафора – это информационный канал, связывающий два отдельных друг от друга мира» (36). Обращаясь к проблеме пластического эквивалента, можно сказать, что пластический образ и есть тот «информационный канал», который связывает литературу и художественный сценический образ. Это своеобразный «мостик», соединяющий две разные художественные природы.

Любопытной в этой связи представляется идея современного ученого Т. Парсонса, который считает, что если представить мир культуры как коллективный интеллект (эта точка зрения совпадает с пониманием культурного мира российским исследователем Ю. М. Лотманом), то саму культуру можно сравнить с мозгом человека. Парсонс пишет, что использование метафоры коллективного мозга по отношению к культуре очень удачно. «Подобно тому, как наш мозг состоит из двух полушарий, культура нуждается в двух системах – двух способах отражения информации. Минимальное мыслящее устройство включает в себя как минимум две системы, между которыми действуют сложные механизмы обмена информацией. Одна из этих систем дискретна, другая – континуальна» (37). Таким образом, рассматривая процесс перевода информации из одной системы в сферу другой, автор идеи приходит к заключению, что «неизбежно возникают проблемы эквивалентности: четко очерченной области в сфере дискретности соответствует лишь смысловое пятно с размытыми границами в сфере континуальной. Собственно это совмещение двух несовместимостей и есть троп» (38). Именно так, на наш взгляд, происходит «перевод» литературного художественного образа на язык тела, то есть в образ пластический. В процессе эквивалентизации естественный язык литературы, дискретный по своей природе, материализуется в

континуальном языке тела. А сам процесс наполнения идеального текста «телом», или его опредмечивания, реализуется через механизм метафоры, как внешней формы (знаковой формы), которая имеет свое содержание – процесс эмпатии.

На наш взгляд, нельзя оставлять без внимания один важный момент – процесс создания метафоры подразумевает определенное внутреннее действие. Личность человека, несмотря на постоянно присутствующие в нем противоречия, удивительно целостна. Так, в каждом телесном проявлении можно обнаружить в свернутом виде информацию о многих особенностях и проблемах личности. По мнению современного психолога К. Мусина, «каждая мысль человека (или точнее, элементарная мысль) есть совокупность образа, проскакивающего в сознании, и мышечных напряжений, которые продуцируются сравнением собственного тела с образом» (39). Исследователь приходит к заключению, что «образ и телесное напряжение неотделимы друг от друга: воспроизведение набора телесных вибраций однозначно порождает образ в сознании» (40). Если принять это положение, то точно «составленный» (то есть соответствующий литературному образу) пластический образ донесет идейное содержание без искажений; а благодаря своей емкой и эмоциональной природе сценический художественный образ будет не только визуально представлен, но и понят зрителем на уровне тела, на уровне «невысказываемого».

Итак, мы можем заключить, что телесная метафора представлена на сцене телесно-пластическим эквивалентом. Основу телесной метафоры, точнее природы ее образования, составляют два момента. Первый – осмысление и отражение внутреннего мира человека в его телесном существовании, механизмом которого выступает эмпатия, импровизация. Второй момент представляет собой аналогию между жизнью тела и жизнью духа, механизмом которой является механизм образования метафоры. Это послужило основанием для определения пластических метафор в двух видов. Таким образом возникла своеобразная классификация телесных метафор. Ее авторы, психологи-практики считают, что телесная метафора существует: во-первых, «в виде наличного материального субстрата каждого явления психической жизни человека». Такой вид метафор был назван «экспрессивным»; во-вторых, «в виде попытки телесного воплощения тех или иных сторон его внутренней жизни». Подобный тип метафор был определен как «импрессивный». В существовании тела на сцене присутствуют и те, и другие типы метафор, поскольку тело выступает и как материальный субстрат явлений внутреннего мира, и как инструмент воплощения этого мира.

Пользуясь этой классификацией, мы приходим к выводу, что телесно-пластический эквивалент, например, в искусстве театра по форме существует как сочетание двух типов пластических метафор.

Исследуя феномен телесности, мы сталкиваемся с двумя типами телесных проявлений в мире культуры – пластика бытовая и профессионально-художественная. Телесные проявления сопровождают человека всю жизнь. Как мы уже отметили, язык тела – это не только язык инстинктов, это еще очень тонкое по своей организации средство передачи информации, органичный способ общения, представляющий собой часть коммуникативного акта. Исследователи телесных художественных проявлений считают, что язык тела есть «первооснова всех существующих в природе и культуре языков» (41). Обладая своеобразной памятью на уровне эмоций и ощущений, телесность представляет собой «комплекс», состоящий из различного рода трансформаций – истории «обретения и потери внешних форм выражения» (42). Индивидуальность телесного языка реализуется через особенности персональных связей с окружающим миром природы. Это общение – неотъемлемая часть жизни человека, заставляющая его находиться в постоянном движении.

Говоря о телесном языке в мире художественного, необходимо подчеркнуть, что в современном искусстве выражающим является не только само тело исполнителя, а движение этого тела; то есть не только точки в пластике и позировке, но и отношения, возникающие между ними или переходы от одной фиксированной позы к другой. Успех работы актера во многом зависит не только от точно найденных «габитусных» характеристик, но, может быть, в большей степени, от удачных трансформаций одного состояния в другое, перехода от одной оценки к другой, от одной простроенной мизансцены к следующей. Именно эти переходы иллюстрируют и выражают ход мыслительного процесса персонажа, рождение и развитие чувства, а также смену и причины смены эмоционального фона.

Сущность любого языка как репрезентанта сознания выявляется в его двуединой функции: служить средством общения и орудием мышления. Так как сознание и язык взаимосвязаны, то в искусстве эта взаимосвязь должна быть наблюдаемой, то есть материализованной; следовательно, необходимы средства ее материализации.

Исследователи современного пластического искусства разделяют мнение о существовании телесного сознания, то есть допускают, что психологическое содержание сознания личности, непрерывно существуя в конкретной социально-культурной среде, может проявляться и воплощаться достаточно адекватно в пластическом (телесном). Через форму и функции тела, таким образом, мы имеем возможность проникнуть

в сущность психического «Я», поскольку только определенной формой можно передать содержательную сторону предмета или процесса. К тому же форма – это часть передаваемого содержания. Тело человека – уникальная форма, способная передавать информацию любого свойства, а телесное сознание существует как перцептивное сознание, которое, в свою очередь, как мы видим, предстает в виде неявного знания.

Тело актера, всегда занимающее главное центральное место в театральном искусстве, по мнению современных исследователей, в эпоху постмодернизма прекращает восприниматься как чисто материальный объект, оно постепенно трансформируется в большей степени в умственную конструкцию (Вдовенко И. Театр и новые технологии). В связи с этим возникли новые возможности в высказывании телом, в репрезентации телесности; язык тела стал более объемным, в многочисленных театральные эксперименты жестовый язык постепенно смещается от «смысла» к «значению». Открываются новые возможности в невербальном существовании на сцене. В связи с обнаружением новых ресурсов телесного художественного языка появляются новые возможности и в режиссуре, что выражается в появлении новых форм презентации художественного образа. При этом меняется место тела в конструкции спектакля, идет активный поиск новых телесных форм коммуникативного акта, которые представляли бы собой полные аналоги речевым высказываниям, а самое главное, появляется возможность в использовании возникающих отношений и форм связей между словом и жестом. В коммуникативном акте эта связь между словом и телесным проявлением, точка соприкосновения слова и движения, имеет огромное значение, так как представляет собой рождение образа и способа выражения мысли – это тот пространственный «кусочек», где значения приобретают конкретный смысл.

Новые способы выражения художественного образа требуют нового типа восприятия. В некоторых сценических экспериментальных постановках возникает новая форма «потребления» театрального искусства. В этом смысле показательны эксперименты американского режиссера Роберта Вилсона, который превращает зрителя из пассивно воспринимающего в сотворца. Режиссер умело ведет воспринимающих спектакль зрителей к мысли, что они сами должны прийти к определенной идее; режиссер талантливо подталкивает зрительный зал к мысли, что только зрители способны вырабатывать идеи и создавать свои собственные концепции и интерпретации по ходу действия. Необходимо отметить, что сам автор сценических композиций называет свои творения не спектаклями, а «потоками сознания» или «коллажами». В этих работах нет ни характеров, ни сюжетов, зато в большом количестве присутствуют объем-

ные декорации с элементами живой природы: животные, растения и др. Таким образом, и зритель, включаясь в «производство» художественного образа спектакля, телесно организуется по-другому.

Если рассматривать художественную пластику как один из вариантов телесных проявлений, становится понятным, отчего тело актера, правильное было бы сказать, актер, является уникальным и, по сути, главным средством выражения смысла спектакля, то есть материалом и орудием в организации и воплощении художественного образа сценического произведения. «Телесность» сценической композиции, которая создает и презентует форму спектакля, есть единственный способ передачи смысла сценической постановки. Режиссер играет роль «организатора» и «сочинителя» фрагмента жизни, представленного спектаклем. Талант режиссера, таким образом, проявляется не только в определении смысла будущей работы, то есть в определении содержания художественного образа, а, в большей степени, в поиске выразительных средств, способных без искажения донести идею автора сценического варианта пьесы. Другими словами, режиссерская работа включает в себя основным профессиональным компонентом умение создавать точный пластический эквивалент содержания художественного образа.

Подход к телесной реализации мыслей и чувств человека как к тексту очень интересен и важен в практике театра. Если телесные проявления можно интерпретировать как текст, который считывается при условии знания языка тела, то, вероятно, владея этим языком в должной мере, возможно «составление» подобных текстов. В жизни такие тексты специально не заготавливаются и представляют собой «импровизацию». Такой «импровизационный», непредвиденный характер «жизненных текстов» значительным образом осложняет их фиксацию, описание и анализ. Что касается театра, то любой спектакль можно представить как заранее продуманный, смоделированный, точно организованный художественный текст, сообщающий нам, зрителям, мысли, эмоции и отношение к существующим проблемам автора сценического варианта пьесы – режиссера спектакля. Именно поэтому чрезвычайно важным является подготовительная часть работы с «художественным текстом». Определенная фиксация и описание «текста» (предварительное мизансценирование), глубокий его анализ (наполнение тела мыслью, а всего действия – идеей) – процессы, организующие и рождающие весь художественный текст спектакля.

В художественном мире театра тело представляет собой совершенно уникальное явление. Оно выступает в роли проводника художественного образа сначала от автора-режиссера к исполнителям, а затем от ис-

полнителей к зрителю. Именно такой канал передачи достаточно тонкой информации возможен в практике театра, поскольку, наблюдая и истолковывая внешние признаки конкретного персонажа, человек начинает познавать его сущность. Современный исследователь А. А. Бодалев считает, что «накопление понятийного знания о других людях приводит к совершенствованию у него процессов различения, развитию большей обобщенности восприятия, когда объектом его оказываются другие люди, формирует у него способность к интуитивному познанию последних» (47). Если это высказывание связать с практикой театра и становлением пластической культуры исполнителя, то речь идет об очень важном компоненте актерского воспитания. Эту составляющую можно определить как способность, наблюдая людей, познавать их внутреннюю природу через внешнюю. При этом необходимо отметить, что познание происходит на телесном уровне; актер, как губка, впитывает новую интересную информацию и фиксирует ее в «копилке» своего профессионального мастерства. Актер на какое-то время как бы вживается в человека, представляющего для него интерес; он начинает сопереживать ему, пытаясь оправдать поведение интересующего его объекта. Психологи называют это, как известно, процессом эмпатии. Являясь профессионально значимой характеристикой, эмпатия, точнее ее уровень, определяет исполнительскую одаренность и является очень важной частью его пластической культуры. Эмпатическое состояние исполнителей, их профессиональная состоятельность, то есть умение вживаться и вчувствоваться и в реально существующее, и в воображаемое во многом определяет возможности режиссера к составлению текста сценического действия.

Таким образом, любая сценическая композиция или спектакль может быть рассмотрен и проанализирован как своеобразный художественный текст, представленный в определенной пластическо-телесной модели и «произнесенный» автором сценической постановки.

Безусловно, обдумывание и процесс «составления» художественных театральных «текстов» требуют не только знаний в области театра и мира художественного и т. д., но и умений и владения практическими навыками в сфере телесности.

Если рассматривать сценическую «телесность» как своеобразный текст, то становится очевидным еще один важный момент – совмещение текста драматургического литературного произведения с пластическим текстом спектакля. Необходимо заметить, что «совпадение», естественно, не означает иллюстрацию литературного материала. Можно предположить, что литературный текст в этой ситуации говорит в большей степени о значении происходящего, в то время как смысл выражается

текстом телесным. Эти два компонента, переплетаясь и взаимодействуя, «организуют» содержание сценического текста спектакля и его художественного образа.

Текст сценического действия можно анализировать в разных аспектах, пользуясь различными методами. Один из методов, применяемых для анализа сценического произведения, – театральная семиология, представляющая собой «метод анализа текста и/ или представления, вскрывающий их формальную структуру, рассматривающий динамику развития и становления процесса формирования знаков, происходящего при участии создателей спектакля и публики» (48). Таким образом, по мнению французского исследователя театра Патриса Пави, семиология анализирует способ получения смысла «в течение всего театрального процесса, который начинается с режиссерского прочтения драматического текста и заканчивается зрительской интерпретацией спектакля» (49).

Рождение и существование сценического художественного образа как текста имеет две стороны. Во-первых, сценический текст сочиняют или «составляют» – это первый этап формирования художественного образа спектакля, во многом зависящий от профессионального опыта и таланта режиссера. Во-вторых, текст художественного сценического произведения «читается» зрительской аудиторией – это завершающий этап существования художественного образа сценической постановки. Несмотря на то что результат «прочтения» спектакля зрителем зависит от многих обстоятельств, непосредственно связанных с воспринимающей стороной (воспитание, интеллектуальный уровень, образование, жизненный опыт и многое другое), в большей степени процесс восприятия и понимания художественного образа сценического действия зависит от состоятельности автора сценического варианта пьесы, от его способности превращать литературный материал в материализованное действие, то есть созидать «тело» спектакля.

Таким образом, можно прийти к заключению, что успех сценического произведения во многом, если не во всем, зависит от того, насколько точно в соответствии с замыслом режиссера составлен текст спектакля, насколько тонко найдены связи между значением литературного текста и смыслом пластической партитуры всего спектакля.

Безусловно, появляется проблема формализации сценического текста, то есть выделения и определения наименьшей значимой единицы театрального действия.

Поскольку искусство театра – по природе своей представляет синтез различных искусств, и пространственных, и временных: живописи, музыки, сценографии, хореографии, вокала, искусства владения голосом

и др., выделение значимой единицы из общего сплава этих искусств связано с определенными трудностями. Театр, как само бытие, существует в пространстве и во времени; все, что происходит на сценической площадке, имеет временные и пространственные параметры, и нет смысла разрывать это органическое единство. По мнению теоретика театра Ковзана, «совершенно незачем членить континуум спектакля на мельчайшие временные отрезки, соответствующие наименьшему триединству одного означающего – это только разрушает мизансцену, и общий сценический замысел при такой постановке вопроса остается неучтенным» (50). Причем «неучтенным» остается, как это видно, практически самое главное. Несмотря на то что сценическое время и сценическое пространство имеют свои особенности и обладают своей спецификой, они, прежде всего, объективно существующие пространство и время. То есть реальность театра и реальность жизни обладают общими корнями, и на глубинном уровне можно наблюдать связи, непосредственно существующие между ними. Непрерывное движение континуума существования привело к мысли о выделении «множества знаков, образующих *gestus* (жест), то есть обозначающее более общего характера, несводимое к простой сумме входящих в него знаков» (51). При этом, если следовать этой точке зрения, характер объединенных по этому принципу знаков (статичный, подвижный) не имеет значения, поскольку в настоящее время такое различие считается уже неуместным. Современные искусствоведы считают, что не существует деления на пространственные искусства и временные; все виды искусства являются пространственно-временными. Сам спектакль может быть представлен семиозисом спектакля-знака, состоящего из множества других знаков разной природы, но при этом составляющих один «*gestus*».

В этой связи исследователь, посвятивший свои труды проблемам семиотики, театральной в том числе, Р. Барт, высказал мысль о том, что театр – представляет собой своеобразное «кибернетическое устройство», способное «высылать в ваш адрес одновременно несколько... различающихся по ритмической структуре сообщений». Соответственно зрители воспринимают эти сообщения по многим коммуникативным каналам: мизансцена, пластические характеристики персонажей и их пластические партитуры, костюмы, музыкальное и сценографическое оформление, литературный текст и др. Барт пытался применить, по мнению П. Пави, филологический подход к исследованию театрального знака, то есть свести «то или иное означающее к соответствующему означаемому» (52), таким образом, анализировать театральный знак с позиций коммуникативной семиологии. Подобный подход оказался также несовершенным; возник-

ло много проблем. Греймас и Курте, например, не без основания задают вопрос, каким образом может существовать «множество означающих у одного и того же означаемого» (53). Можно предположить, что в этом случае наличие не одного, а многих означающих, то есть «дублирование» одного означаемого, есть также своеобразный знак, а многократное его «означивание» перерождается в новое означаемое.

Непосредственно связанным с проблемой выделения театрального знака является определение отношений литературного текста, то есть драматургией, и сценическим вариантом этого текста. Многочисленные попытки теоретиков театра найти закономерности в «перепроизводстве» текста в театральное действие не увенчались пока успехом. Невозможно перечислить проблемы, возникающие в процессе семиотического анализа спектакля, выявления связей, образующихся между знаками совершенно разной природы, а тем более выявления закономерностей в существовании подобных связей. Если вернуться к классическому сравнению театра с жизнью, то понятными становятся трудности, возникающие при семиотическом подходе к сценической реальности. Если сценическая реальность есть художественно отраженное бытие человека, то наименьшая значимая единица театрального действия определится с выделением структурной единицы самой жизни человека. Пави считает, что попытки и поиски в этом направлении не приведут к положительным результатам. По его мнению, «гораздо разумнее отдать предпочтение понятию зрелищного текста, своего рода партитуре, где в пространстве и во времени обозначены все сценические средства театрального представления» (54). Зрелищный текст, по нашему представлению, не является материализацией драматургического текста, но представляет собой материально реализованную идею режиссера по поводу литературного материала. Таким образом, автором «тела» спектакля всегда является только режиссер. Именно ему принадлежит право выбора способов сценического выражения тех или иных кусков текста.

При этом основным сценическим средством делать слово видимым и осязаемым является язык тела. От уровня общей пластической культуры исполнителей, таким образом, зависит уровень реализации режиссерского замысла, а следовательно, и уровень понимания происходящего зрителем. Становится понятным, почему современные театральные школы придают такое большое значение телесному воспитанию будущих актеров, почему это воспитание представлено достаточно широким набором различных телесных «техник»: от классического станка до элементов пантомимы, от пластических упражнений до трюковой пластики и фехтования и многих других.

Глава II

ОСНОВЫ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

§ 1. Феноменология пластической культуры: семиотический аспект

Внешний облик, телесность или его «материализованная представленность» дается любому из нас с рождением. Появление на свет есть физическое представление окружающему, презентация, прежде всего, его телесности. Исследователь, посвятивший свою жизнь изучению человека, один из основоположников немецкого экзистенциализма, немецкий философ Мартин Хайдеггер (1889–1976) считал, «сущность человека – это его присутствие в мире». Прежде чем заявить о себе словесно, прежде чем появится возможность продемонстрировать свой интеллект, 85 % людей строят свое впечатление на основе внешнего облика, внешней культуры человека. Внешние очертания тела человека, его способы презентовать себя, все, что присутствует на теле, – одежда, обувь, головной убор; и вместе с телом – всевозможные аксессуары: зонты, трости, перчатки и многое другое; но, прежде всего, – движения, в которых человек проявляется ярче, чем в другом, – все это практически моментально и точно характеризует личность человека, его внутреннюю культуру, отношение к самому себе и другим. Чаще всего, наблюдаемое представляет собой источник важной психологической информации о человеке, и сейчас уже никто не оспаривает представление о том, что визуальный канал в целом обладает своеобразным приоритетом в создании образа человека, партнера в общении и в понимании всей ситуации общения в целом. Мнения о том, что невербальная информация, получаемая в процессе общения, имеет гораздо большую значимость, чем вербализованная речь, а язык тела имеет свои преимущества, высказывали многие исследователи. Например, автор известной книги «Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста» – С. Волконский был уверен в том, что «жест, будучи выражением мысли, предупреждает слово, как молния предшествует грому» (55).

Телесно-пластическая культура человека, его внешний облик есть достаточно сложное явление, состоящее из элементов, находящихся в постоянной динамике. Постоянные изменения в образовании новых от-

ношений между элементами усложняется еще тем обстоятельством, что проявляются вновь организованные связи исключительно в движении. То есть телесно-пластическая культура – это многообразие движений как между элементами, так и внутри них самих. В связи с этим мы можем определять внешнюю культуру человека лишь в общих чертах и получать самую общую информацию о ней. Для получения более конкретных сведений, нам необходима конкретизация условий телесных проявлений человека, то есть контекст его поведения.

Элементы или составляющие телесно-пластической культуры человека находятся в тесной взаимосвязи и взаимозависимости. Они не просто влияют друг на друга, они предопределяют, оправдывают друг друга и имеют смысл лишь в совместном проявлении. Анализируя феномен телесно-пластической культуры, первое, с чем мы сталкиваемся, – это во многом определяющее положение, именуемое «внешний облик». Это – физическая представленность человека или то, что видит «другой». Внешний облик складывается из сочетания и соотношения трех положений: габитуса, костюма и кинесики. Рассматривая эти три позиции, как основные моменты телесно-пластической культуры человека, мы должны подчеркнуть, что они неразъединимы на практике, выделение любой позиции возможно только теоретически.

Габитус – (от лат. *habitus* – внешность, наружность) представляет собой полную физическую картину человека с особенностями анатомического строения тела и лица.

Понятие костюма или социального оформления внешности включает в себя не только одежду и аксессуары, но и прическу, обувь и т. д.

Кинесика есть любые – от незначительных (мимических, например) до самых больших (позы, жесты, особенности в осанке и походке) – телесные проявления человека.

В обыденной жизни гармония или правильно найденные отношения этих трех элементов являют собой картину не просто приятную, но и привлекательную. Таким образом, телесно-пластическая культура или гармония в отношениях габитуса, костюма и движений, их презентующих, воспитывается постепенно и формируется тем временем и жизненной ситуацией, в которых находится человек.

Объективно данной частью нашего внешнего облика, нашей пластической культуры является габитус – тело человека со всеми физическими и физиологическими особенностями данными человеку от природы.

В современном научном мире тело человека представляет собой предмет интереса и исследования многих и совершенно разных областей знания. Тело человека изучается как физическое тело, как тело социаль-

ное, психофизиологическое, культурное и т. д. Рассматривая тело лишь в одном каком-то аспекте, мы вскоре вторгаемся в другую область исследования и приходим к выводу, что взаимозависимость и взаимоопределяемость разных сторон или черт человеческого тела говорит об их тесной и органической связи. Свидетельство тому – существующее и увеличивающееся с каждым днем большое количество дисциплин и научных направлений, исследующих феномен телесности: физиология и антропология тела, социология и психология и др.

Телесность, таким образом, есть объект изучения, так как все проблемы, касающиеся человека, связаны с телом. Само его тело – габитус, как значимость, вызывает интерес уже у античных философов. Представление о теле в античности было основано на тезисе Аристотеля о связи внешности человека и его самых общих характеристик. О связи психического (внутренний мир) и физического (мир телесный) писали и высказывались Сократ, Платон, Плутарх. Великие философы считали, что не существует внутренних состояний, которые бы не имели своего отпечатка во внешнем облике. Иными словами, тело человека обладает уникальной способностью реагировать не только абсолютно на все проявления и воздействия внешнего мира, но и также на все многообразие изменений внутреннего мира человека; его переживания, чувства, эмоции, их рождение, развитие и разрешение, причем даже самые незначительные, имеют свое отражение в телесном проявлении. Тело, таким образом, рефлексируя внутреннюю и внешнюю информацию, представляет собой еще и инструмент исследования, как особенностей человеческой психики (его нутра), так и разнообразия реальности, окружающей человека.

Способность тела человека «нести» на себе отпечатки внутренних состояний позволила античным ученым исследовать возможность считывания по телу внутренних, оригинальных характеристик человека. Появляется физиогномика – диагностика внутренних характеристик по внешности. Метод анализа представителей этого направления в парапсихологии основывался на исследовании двух позиций: первая – представляет собой достаточно устойчивые характеристики личности, вторая – выражает сиюминутные состояния. Таким образом, физиогномисты сделали первый шаг на пути решения проблемы объективации внутреннего (психического) во внешнем – физическом.

Если физиогномика пыталась обнаружить связь между особенностями лица и личностными качествами человека, то появившаяся в более поздний период (XIX–XX вв.) френология диагностировала характер человека по особенностям строения его черепа, а хиромантия – по внешним формам кисти и неповторимому рисунку линий на ней.

В настоящее время если рассматривать составляющие внешности человека как семиотические показатели, то, по мнению современных психологов, к этим составляющим необходимо относиться как к донаучному источнику современного психосемиотического метода изучения визуальных знаков человека.

В современной психологии существуют много подходов к изучению телесности человека. При всем своем разнообразии эти подходы могут быть разделены на две группы. Основой деления является заключение, к которому пришел М. М. Бахтин. Известный ученый считал, что тело человека есть синтез двух тел – «внешнего» и «внутреннего». «Внешнее» тело, по его мнению, есть пространственно-организующая структура, в то время как тело «внутреннее» – структура сущностно-временная. Экзистенциальная онтология «Я» и «другого», ставшая фундаментальным основанием такого различия, относится к габитусу человека, то есть к его «внешнему» телу, как к телу, представленному другим человеком со стороны. Внутреннее тело, по мнению М. М. Бахтина, есть «мое тело как момент моего сознания – представляет из себя совокупность внутренних органических ощущений, потребностей и желаний» (56). Телесная составляющая, таким образом, есть основание и фундамент телесно-пластической культуры вообще. В этой ситуации «габитус» или «знак габитуса» как составляющая употребляется в узком смысле слова, то есть является лишь физической оболочкой – «внешним телом».

Габитус, его особенности и неповторимость интересны еще и как знаки; в коммуникативном акте они выполняют семиотическую функцию. Огромный объем информации, получаемой от габитуса, как от визуально-воспринимаемой системы, невозможно полностью перевести в слова. Точнее, переводу на язык вербализованной речи может быть подвергнута лишь незначительная часть информации, идущей по визуальному каналу от этой системы. Многообразие телесных проявлений, определенных и выделенных как знаки, что доказано практикой, имеет свою специфику, которая состоит в том, что «язык тела» считается, анализируется и «понимается» «самим телом».

Представители современного, очень популярного направления в психологии – психосемиотики – рассматривают габитус как систему, обладающую своими особыми атрибутами знаковости. Например, различные идеалы красоты у разных народов и в разные эпохи, естественно, формирует совершенно разные телесные типы и даже разные варианты телесного проявления. Современные ученые, исследуя культуру первобытных людей, пришли к заключению, что «на уровне обыденного первобытного сознания люди придавали значение собственной внешнос-

ти для достижения общественного успеха» (57). Телесный тип человека начала средневековья значительно отличается от телесного типа человека эпохи Возрождения; современный человек по своему знаку «габитус» также имеет особенности, которые обусловлены существующей картиной мира и местом в ней, занимаемым человеком. Внешность, ее привлекательность всегда определялись и оценивались человеком с помощью критериев красоты, выработанных конкретной исторической эпохой.

Понятие «красота тела» включает в себе стремление к идеалу, который определяется вполне конкретными физическими параметрами – пропорции тела, его формы и полнота. В это понятие входит и наличие некоторых особенных атрибутов «красоты» своего времени, причем каждая эпоха обращала внимание на совершенно разные телесные позиции. Например, если в Средние века бледность и худосочность считались модными атрибутами, то в эпоху Возрождения у европейцев одним из самых важных и значительных признаков красоты являлся высокий лоб. Стараясь соответствовать модным тенденциям, и мужчины и женщины Возрождения выбривали лоб и выщипывали брови, увеличивая, таким образом, высоту лба. Средневековые красавицы использовали невероятное количество пудры и других косметических средств для выбеливания кожи лица, шеи и рук. В разные времена у разных народов требования к внешности человека и идеалу внешности были разные, поэтому средства и способы, при помощи которых можно было приблизиться к идеалу, тоже были разными. В некоторых случаях ограничивались диетами, помогающими уменьшить или, наоборот, увеличить отдельные части тела, а в других – применяли механическое воздействие на тело человека с целью изменить его форму.

Рассматривая габитус как систему знаков, мы обнаруживаем, что компоненты этой системы свободны, они не закреплены генетически и не имеют постоянных связей, а изменяющиеся условия жизни человека стимулируют появление новых значимых признаков телесного.

Знаки, представляющие габитус, появляются и «живут» произвольно, они никак не связаны с желанием или нежеланием человека. Но в процессе жизни происходит их осознание и в дальнейшем человек пользуется ими интенционально, то есть абсолютно осознанно «сочиняя» телесный текст. Прежде всего и ярче, чем в остальных случаях, это происходит в различных видах искусства, которые непосредственно связаны с телом, как с материалом и инструментом. Например, в театре телесная «оформленность», то есть знак тела, имеет огромное значение для создания художественного образа роли. Каждая роль требует своего «тела», своей определенности, поскольку это является не только частью обра-

за отдельного персонажа, но и художественного мира всего спектакля. Телесная представленность и ее возможности особенно интересны искусству театра, так как внешняя техника актера, частью которой является габитус персонажа, – это важный канал, транслирующий внутренний мир героя. Именно телом и его движениями организуется и реализуется действие как физическое, так и психологическое. А сценическое действие – это главный инструмент режиссера в создании художественного мира спектакля. Без действия спектакля нет.

Поскольку внешние признаки человека можно сравнивать с различными явлениями и предметами, система «габитус» способна презентовать не только отображенное, но и содержание, которое отображается в нем, то есть ассоциации, возникающие в связи с габитусом, дают возможность рассматривать тело человека и как изобразительную систему знаков, в нем не представленных. Мы можем сравнивать человека с животными, с растительным миром и многим другим. Например, вряд ли кто удивится, услышав выражение «человек-гора». В этой ситуации «гора» как ассоциация позволяет нам, не видя человека, прийти к определенному заключению о его размерах, формах, манере двигаться и т. д.

Габитус, как система знаков, играет значительную роль в общении, выполняя при этом семантическую функцию. Перевод визуального знака в вербализованную речь не изменяет лексическое значение знака, позволяет передать его семантику. В определении признаков «габитуса» исследователи выделяют две «плоскости значений»: поверхностный, лексический (цвет, фактура кожи, изменение форм отдельных частей тела) и глубинный, семантический (обозначение пола, возраста, национальных особенностей). Но передача словом телесного знака происходит поверхностно. При этом достаточно большое количество нюансов, присущих знакам «габитуса», переводу не подлежат.

Габитус дается человеку природой, со всеми достоинствами и недостатками. В настоящее время новейшие медицинские технологии позволяют изменять многое в габитусе человека, но, к счастью, эти процессы по изменению тела не имеют пока всеобщего характера. Вместе с тем, с древнейших времен существует другой способ по «изменению» характеристик тела человека – костюм. В начале это была лишь одежда, которой можно было скрыть отдельные недостатки. Например, искусственные плечики в мужской одежде зрительно расширяли плечевой пояс, а корсет делал самую скромную женскую грудь – пышной, талию же утягивал до нужного размера. В настоящее время костюм играет такую же значительную роль в формировании имиджа человека, как и в прошлые века. Он не только помогает изменить телесные характеристики, но является выражением внутреннего мира и культуры личности.

Как правило, у большинства людей понятие «костюм» ассоциируется с понятием «одежда». На самом деле, «костюм» и «одежда» имеют несколько разный функциональный смысл. «Одежду» можно определить как вещи, предохраняющие тело человека от неблагоприятных воздействий внешней среды. В настоящее время одежда представляет собой целый комплекс материальных оболочек на теле человека, являющихся защитой от климатических воздействий, но при этом проявляющих в некоторой степени индивидуальные особенности персоны.

Предназначение одежды определяется теми основными функциями, которые она осуществляет в жизни человека: защиты, украшения и стыдливости. Причем, у разных народов существует своя версия причины возникновения одежды. В одном случае одежда только украшала, в других – появилась исключительно для защиты тела человека от воздействий внешней среды, а некоторые виды одежды являлись показателями не только свободы и раскованности, но и отсутствия какой-либо стыдливости.

Понятие «костюм» по сравнению с «одеждой» имеет больший объем и включает в себя не только предметы одежды.

В качестве составляющей телесно-пластической культуры «костюм» употребляется в широком смысле: как «совокупность общественно-выработанных (социальных) предметов, средств и способов оформления внешнего облика человека» (58). Это достаточно широкий класс предметов, представляющих не только одежду, но и вещи, дополняющие костюм (обувь, перчатки, украшения, головные уборы и др.) В объем понятия «костюм» в данном случае входят также прическа и макияж как оформление и социальная представленность волос и лица. В узком смысле понятие «костюм» есть «исторически-сложившийся и постоянно развивающийся комплекс определенным образом согласованных между собой предметов как непосредственно одеваемых на тело (одежда, обувь, головной убор, перчатки и др.), так и сопутствующих им дополнений (сумка, зонт и др.), а также прически, грима, формирующих внешний облик человека и образующих единое утилитарно-художественное целое» (59).

В костюме, также как и в одежде, реализуется ряд потребностей человека, как осознаваемых, так и на бессознательном уровне.

Являясь предметом исследования, костюм представляет собой своеобразное отражение, олицетворение особенностей развития и существования разных народов. Разнообразие форм, цветовых решений, сочетание фактур и многое другое отражает не только климатические условия, но и материально-экономические и социальные. По мнению современных специалистов в области моды, в костюме запечатлены и национальная специфика, и эстетические идеалы, и нравственно-моральные нормы.

Костюмы разных народов – это картина разного понимания красоты. Т. Арманд считала: «...если бы исчезло все и остался только женский костюм, то по нему можно было бы восстановить до известной степени эстетическую культуру прошедших эпох» (60). То есть в историческом аспекте костюм составляет основу акта узнавания и объект выражения конкретно-исторической эпохи. Так называемые среднеустойчивые элементы, составляющие внешность человека, – одежда, аксессуары, обувь, головной убор, прическа и макияж – являются показателями половой, возрастной и статусно-ролевой идентификации человека.

Культура, как искусственная природа, созданная человеком, посредством которой он принимает и изучает мир естественной природы, помогает понять костюм как элемент этой культуры, в которой он не только создает свой мир, но и, отчасти, самого себя.

Слово «костюм» имеет итальянское происхождение. Сначала оно употреблялось в значении – «обычай», «привычка». После войны Италии с Людовиком XIII слово «костюм» проникает во Францию, а в период реформ Петра I в XVIII веке – появилось в России. До этого периода понятие «костюм» обозначался старославянским словом «одеяние».

В настоящее время исследователи используют термин «костюм» для обозначения 1) исторического костюма (как выражение образа и духа определенной эпохи); 2) национального костюма (как носителя национального своеобразия и специфического, сложившегося со временем отношения к миру); 3) костюма как носителя, способного передавать и выражать индивидуальные особенности и внутренние характеристики личности.

Известный современный специалист по истории костюма П. Г. Богатырев, исследуя исторический и народный костюмы, выявил и выделил несколько функций костюма: утилитарную, практическую, эстетическую, социально-половую, возрастную, магическую, моральную, праздничную, обрядовую, профессиональную, сословную, региональную, вероисповедания, траурную, обозначения рекрутов и ветеранов.

Современные исследователи костюма, проанализировав многофункциональность исторического костюма, пришли к выводу, что в настоящее время костюм не имеет такого многообразия и количества функций. В ныне существующем костюме можно выделить две основные функции: утилитарную и информационно-эстетическую. Если костюм рассматривать как составляющую телесно-пластической культуры человека, то немаловажным окажется наличие коммуникативной функции. «Язык костюма» играет достаточно существенную роль в общении и во многом определяет его уровень и «качество».

Профессиональные мастера, непосредственно связанные не только с теоретическими исследованиями в отношении костюма, но и с его производством, считают, что «под словом “костюм” следует понимать определенную образно-художественную систему частей одежды и манеру их ношения, вытекающую из устоявшихся или сложившихся принципов, характеризующих социальную группу людей, или индивидуальный образ человека, отражающий определенные технические, научные и культурные достижения на том или ином историческом этапе» (61).

Изучение костюма, как элемента телесно-пластической культуры, важно еще и потому, что в настоящее время он раскрывает и презентует различные стороны человеческого существования. Современные исследователи костюма не без оснований считают проблему проявления личности, ее особенных характеристик в костюме и, обратное – влияние костюма на личность человека, самой интересной из всех проблем, связанных с изучением понятия «костюма».

Психология исследует костюм, поскольку по определенным, визуально представленным его признакам можно сделать ряд заключений о самой личности. Ведь вещи, окружающие человека, являются проявлением его «я», они связаны с понятием человека о самом себе, а также с его личным мнением, каким бы он хотел себя видеть. Безусловно, половые, возрастные и социальные особенности во многом определяют выбор костюма и манеру ношения. Внешняя «оболочка» – одежда, аксессуары, обувь, головные уборы, украшения и многое другое, что носит на себе и возле себя человек, все то, чем он себя окружает, говорит о его самооценке и отношении к костюму как к «социальному оформлению личности». Именно поэтому различные типы людей предъявляют совершенно разные требования к одежде, обуви, головному убору.

Костюм как многогранное и многоаспектное проявление индивидуальных качеств человека позволяет рассматривать его как сумму индикаторов личности. Присоединяясь к мнению известных исследователей Д. М. Олдхэма и Л. Б. Морриса и развивая их идеи, отечественный исследователь Е. Петрова приходит к заключению, что своеобразными индикаторами, с помощью которых можно анализировать и исследовать личность, являются некоторые параметры костюма, а также способы его презентации. Е. Петрова предлагает вести анализ по следующим позициям: «тип отношения к одежде, демонстрируемые мотивы выбора или отказа от одежды, соответствие социальной роли, полу, возрасту, отношению к моде и традициям, разнообразие и перемены в одежде и манере одеваться, количество одежды, соответствие типу фигуры и внешности, престижность и дороговизна гардероба, стиль, предпочитаемый вне нор-

мативных ситуаций, любимые виды и покрой одежды, предпочитаемая форма одежды, любимые цвета и сочетания, ткани, преобладающие в гардеробе (плотность, пластичность), выбираемая фактура и узоры на ткани, гармоничность костюма, включая дополнения, ухоженность (аккуратность и чистота) изделий, индивидуальность изготовления (кропотливый ручной труд – социальная престижность), качество пошива, следование нормам костюмоношения (строгое, нестрогое, инновационное), способ ношения (например, демонстративная небрежность), ансамблевость (комплектность элементов), степень закрытия (открытия) тела, тесность (мера прилегания к телу)» (62).

Не менее интересным кажется и воздействие костюма на поведение и настроение человека. Особенности формы костюма, его цветовая гамма и многое другое задают определенную манеру держаться и двигаться. Например, открытое (декольтированное) вечернее платье предполагает спокойную, мягкую, немного демонстративную пластику без широких и объемных движений, а спортивная одежда, наоборот, диктует свободную, раскованную манеру поведения. Те же функции – функции определения манеры держаться и вести себя выполняют макияж и прическа.

Как элемент телесно-пластической культуры костюм, например, на первый взгляд не играет столь существенной роли как габитус. Но именно он в повседневной жизни во многом определяет характер движений человека, меняет его внешнее тело, полностью или не очень скрывая недостатки. Часто от костюма зависит состояние и настроение, безусловно влияющие на характер телесных проявлений. Таким образом, костюм, оказывая влияние на габитус и движения человека, находясь с ними в самой непосредственной связи, представляет собой, также как и габитус, и кинесика – один из элементов телесно-пластической культуры человека.

Можно заключить, что костюм воздействует на человека по трем позициям. Во-первых, непосредственное воздействие через органы чувств; во-вторых, опосредованное влияние через сложную структуру самосознания; в-третьих – в коммуникативном акте – по механизму «обратной связи».

Еще одним доказательством подобной органической связи может служить и тот факт, что в настоящее время появилось новое направление в психологии – психокоррекция при помощи костюма. Весь комплекс, называемый «костюм», используется в психокоррекционной и психотерапевтической практике, прежде всего, в телесноориентированной терапии, а также в арттерапии и психодраме.

Тем не менее, при полной взаимосвязанности и взаимозависимости доля участия выше перечисленных составляющих и глубина их про-

явлений может быть совершенно разной. При анализе элементов, составляющих внешний облик человека и активно участвующих в создании его образа, выделяется наиболее значимая часть, которая дает возможность полнее раскрыться остальным элементам, во-первых, и, во-вторых, завершает процесс презентации внешнего проявления человека в конкретный момент. Это – кинетическая составляющая, или кинесика. Движение – в вопросе пластической культуры играет роль живописца, создающего картину. При этом и габитус, и костюм – краски, которые необходимо привести в действие и наполнить смыслом. Два одинаково одетых человека, имеющих очень похожую конституцию, будут выглядеть совершенно непохожими, поскольку движения каждого из них станут внешним проявлением неповторимого, оригинального внутреннего. Более того, в этой ситуации, а именно в движении, реализуется индивидуальность каждого из них. И костюм, и физическую представленность человека можно рассматривать как точки, которые способны превратиться в наполненные смыслом линии лишь в движении и, таким образом, позволить ему «влиться» в континуум его собственного существования.

Именно через движение проявляется такая характеристика, как «пластичность» (и внешняя, и внутренняя). Пластичность в данном случае – это способность к изменчивости и уровень этой способности. Имеется в виду внешняя пластичность, то есть пластичность телесная – хорошо сложенное тело, легкая осанка и походка, спокойные, непрерывные по характеру и точные движения, красивые и оправданные ситуацией жесты. Вместе с тем, практика показывает, что, являясь «внешним» сознанием человека, его тело реализует все эмоции и чувства человека, даже те, которые, по его мнению, незаметны окружающим. Таким образом, реализуется внутренняя пластичность.

В практике театра материализация идеи, мысли, эмоционального фона происходит в основном посредством пластики исполнителей. Пластичность телесная, можно сказать, есть главное средство воплощения художественного образа в практике театра. Причем, главное не только потому, что воплощение осуществляется через движущееся тело, а еще и потому, что «движущееся тело человека наиболее тесно связано с его духовной жизнью и способно тем самым непосредственно ее выразить» (63).

Особенности движений человека, «рисунок» его тела, специфика его пластического проявления есть показатель важной характеристики телесно-пластической культуры – эмпатии, которая, в свою очередь, дает определенную картину внутреннего состояния и потенциала данного индивида. Процесс эмпатии имеет сложную схему. Общаясь с внешним

миром, человек получает целую гамму ощущений. Ощущения – это, отчасти, телесная реакция на внешние раздражители, которая трансформируется во внутреннюю, результатом чего является возникновение чувства. Но реализуется чувство, то есть становится видимым и понятным для других, только через тело. Таким образом, все, что происходит с телом человека и относится к «невысказываемому», овеществляется и материализуется только телом.

Оценивая важность знаний о теле, о его способностях и возможностях в движении, о связи тела с реальностью, Ф. Ницше утверждал, что «телесные функции принципиально в миллион раз важнее, чем красивые состояния и вершины сознания». Вероятно, философ хотел подчеркнуть не только значимость и важность всего, что происходит с телом и в теле, а, в большей степени, сделать акцент на «недопустимой» неисследованности вопроса тела и об отсутствии до сих пор знаний, позволяющих ответить на вопрос: что есть тело человека? Ф. Ницше был уверен в том, что тело человека, его функции играют важную роль и имеют неизмеримо большее значение, чем то, которое ему придают в настоящее время. Он говорит по этому поводу: «то, что называемо “телом” и ”плотью”, имеет неизмеримо большее значение: остальное есть незначительный придаток» (64). Сейчас существует большое количество, иногда совершенно разных, мнений и точек зрения по вопросу Тела. Например, известный исследователь этой проблемы А. Бергсон представляет тело человека в виде некой размытой, находящейся в вечном движении границы между прошлым и будущим: «Мое тело, взятое в единый миг, есть только проводник, вставленный между влияющими на него предметами и предметами, на которое оно действует; наоборот, представленное в текущее время, оно всегда находится в определенной точке, где мое прошедшее только что закончилось действием» (65).

Анализируя понятие пластическая культура человека, мы не можем обойти вниманием представление о теле и его движениях, которые нам предлагает феноменологический подход. Исследуя тело во всех его проявлениях, делая акцент на непрерывности его существования и постоянной включенности в поток жизни, феноменологический подход вводит понятие «образ тела». «Образ тела» невозможно зафиксировать, так как он, как и любой образ, не имеет жесткой границы и точного рисунка. Приняв это во внимание, подчеркнем, что реальные границы тела человека начинают смещаться, поскольку, имея в своем содержании расплывчатые, размытые ощущения и переживания, образ может представляться не только вербально, но и в материальной природе.

Современный философ, представитель феноменологического подхода в решении проблем тела В. Подорога предлагает свое видение того, что такое тело. Его точка зрения на существующую проблему объединяет два понятия: тело как часть материального мира и образ тела. В. Подорога задается вопросом, каким образом в человеке соединяются или не соединяются «Я» и его тело. А если они все-таки соединяются, то каковы отношения между ними. Далее исследователь говорит о большой роли «чувства», которое и является своеобразным центром в отношениях моего тела и моего «Я». «Я-чувство», по его мнению, есть «телесная форма, форма обладания телом» (66). Таким образом, мое тело, тело, целиком и полностью мне принадлежащее, всегда будет находиться внутри телесного потока переживаний. Это предполагает наличие безусловной связи между внутренними ощущениями тела и его опытом, и эта связь определяется, как «я-чувство». Тело может ощущать и чувствовать, телом можно обладать. Что ближе человеку в отношении его собственного тела: ощущать или владеть? Дюфрен и Мерло-Понти считают, что «я ощущаю» является телесным Эго. Сознательно использовать телесные возможности, презентуя себя, таким образом, в существующей реальности, – значит владеть собственным телом. При таком подходе «Я-чувство» является очень тонкой линией, разъединяющей, но, в то же время, и соединяющей Внутреннее и Внешнее Тела.

Можно сказать, что культурологическая картина мира, место в ней Человека, а также изученность вопроса тела и существующая сумма мнений и отношений к данной проблеме определяют и понятие пластическо-телесной культуры.

Внешними проявлениями пластической культуры как феномена, то есть как явления, данного нам в опыте чувственного познания, являются, на что мы ранее указывали, габитус, костюм и кинесика.

§ 2. Пластические искусства и художественная культура

Без осознания исторических тенденций в развитии пластических искусств невозможно выявить их место и роль в художественной культуре. Во многом, как мы видим, на формирование и функционирование пластических искусств повлиял весь накопленный культурный опыт, а также социально-исторические условия.

Пластические искусства – театр, танец, пантомима, искусство цирка – являются такими видами искусства в целом, специфика которых определяется пространственно-временными характеристиками, их сово-

купностью, взятой во внутреннем единстве. Определенная таким образом общая специфика пластических искусств указывает на их место в системе искусств, их место в художественной культуре. Но она не объясняет их зарождение и развитие в истории художественной культуры.

Определять момент выделения пластических (телесных) искусств из общей структуры культуры есть смысл, начиная с культуры античности, эпохи детства человечества. По мнению К. Маркса, греки представляли собой «нормальных детей» с чистой «истинной сущностью» (67). Именно в античности начинают формироваться философия, наука, искусства – в период греческой архаики, продолжая развиваться в эпоху греческой классики и эллинизма.

В Древней Греции центром мироздания был человек со своими способностями, данными ему природой, свободный, активно решающий проблемы. Именно человек, а не божество, не власть держащий стал эстетическим идеалом Греции. И его способности и умения, связанные в основном с телом, а также телесная красота, предполагающая силу и здоровье, стали определяющими художественными принципами в мире искусств Древней Греции. Характерным для искусств античности являлось стремление к рациональности в определении красоты, к гармонии, в основе которой находится число и мера, – критерием в оценке художественных произведений становятся чувственная непосредственность жизни и разумная конструктивность, что являлось составляющей мироощущения эллинов. Жизненным принципом древних греков стали слова Солона – «ничего лишнего». При этом они не обесценивали чувственную сторону жизни. Греки не задумывались над дуализмом тела и духа. Для них тело стало мерилom всего и в искусстве, и в жизни. Греки очень гордились своим демократическим устройством жизни, вместе с тем, они считали, что любое общественное устройство не должно противоречить человеческой природе, его естественным желаниям и стремлениям. Пластически-телесный гимн разуму, рациональному равновесию, ясности – вот, что характеризует художников этого времени. По мнению античных мастеров, этого вполне было достаточно для воплощения идеалов античности. Откуда же взялась уверенность, что во всем должна существовать точная и тонкая мера «сделанности» и естественности, данных Природой? Что стало определяющим фактором в их принципах создания потрясающих произведений искусства, прежде всего скульптурных произведений?

Все шедевры античной классики рождались в условиях демократии, где идеалом был человек-гражданин античного полиса. Общественная деятельность для свободного гражданина Афин полностью сливалась с его личными интересами и представляла собой органическую часть

его жизни вообще. Нежелание участвовать в общественной жизни полиса рассматривалось как отклонение от существующей нормы, иногда приравнивалось к преступлению. Общественно-экономическая структура города-полиса соответствовала эпохе раннего рабовладения. Постепенно в этом строе намечается переход от городов-государств – греческих полисов – к централизованным государствам, более крупным по размеру и в большей степени соответствующим новым экономическим условиям. Прогресс в производстве постепенно раздвигал рамки полиса, необходимым условием жизни стала большая централизация власти и ее расширение. Важные исследования и открытия в области науки и производства стали одной из самых определяющих характеристик именно этого периода – эллинизма. Однако настоящий взлет в творчестве античных художников представляет период существования демократического полиса. Не являясь эпохой социально-экономического расцвета, это время, тем не менее, стало временем создания шедевров, временем наивысших художественных достижений всего античного периода. Возможно, это произошло потому, что динамика политических форм рабовладельческой системы привела в определенный момент к возможности народного полноправия. Именно этот период совпал с настоящим взлетом в развитии художественной культуры античности, и как считают многие исследователи, неслучайно.

Исследуя античный мир, его историю, философию, ученые пришли к выводу, что фактором, определяющим принцип создания художественных произведений, был Человек. Основной, опорный момент этого принципа составляла телесность человека. Мера, равновесие, естественность – все это древние греки нашли в теле. В самом строении тела, в его мобильности и пластичности, в его способах двигаться и отражать богатства внутреннего, эмоционального мира мастера увидели и закономерность пропорций, и определенную ритмическую структуру, и природную красоту. Все это возникало во многих вариациях свободно и естественно. Облик человека в своем величии стал практически единственной темой искусства в античности. Древние греки представляли человека как своеобразный центр вселенной. Для греческих мастеров душа и тело сливались в единое и неделимое целое. Телесность становится языком души: напряжение или состояние внутреннего покоя, эмоциональный подъем, желания, страсти – все это можно найти в скульптуре античности. Тела древнегреческих статуй не только красивы, но они и наполнены духом. В свое время об одном таком шедевре всемирно известный французский скульптор Роден сказал: «этот юношеский торс без головы радостнее улыбается свету и весне, чем могли бы это сделать глаза

и губы» (68). Внутреннее и внешнее для греков – неразделимы, внутреннее тут же становилось внешним. Можно сказать, искусство античности говорило на языке тела, а информация, передаваемая подобным образом, была понятна и тогда, и сейчас. Вместе с тем, необходимо заметить, насколько выразительны и говорящи позы греческих статуй, настолько же одинаковы и неинтересны «лица» тех же скульптур. Многие исследователи древнегреческого искусства видят в этом факте отсутствие культа субъективного и глубинной психологии. Наверное, это не совсем так, поскольку элементы индивидуального и определенный психологизм все-таки присутствуют в произведениях мастеров. Просто способ передачи они выбрали свой – тело, предполагая, совершенно небезосновательно, что тело и его движения способны передать и рассказать более точно и живописно обо всех коллизиях души. «Немым» тело быть не может, оно ярче, а иногда и точнее в своих проявлениях, чем вербализованная речь.

Греция становится родиной пластических искусств, которые возникли там задолго до нашей эры вместе с первыми проявлениями духовной жизни, стремясь отразить и наполнить жизнью древние мифы и сказания. Искусство, в котором сливались в одно целое высокоразвитая физическая культура, этические и эстетические идеалы греков, была пляска. Греки полагали, что от пляски человек становится нравственно лучше, что о людях можно судить по тому, как они исполняют пляску, что свободные, прекрасные души порождают прекрасные пляски, а низкие души – дурные. Античный философ Лукиан считал, что пляска «доставляет зрителям не только наслаждение, но и пользу... (она) воспитывает, обучает и уравнивает душу, смотрящих на нее... обнаруживает некую общую красоту души и тела» (69). Лукиан уверен, что «все... деяния человека происходят от одного из двух начал: одни от души, другие от тела, а в пляске и то, и другое слито» (70). Древнегреческая пляска стала источником появления не только искусства танца, но и пантомимы. Размышляя об искусстве исполнителей, Лукиан отмечал, что не без основания итальянцы называют плясуна «пантомимом», то есть подражателем всему; это имя близко подходит к его действиям, поскольку философ считал, что «главное занятие и цель пляски есть... воспроизведение поступков людей...» (71). Античная пляска представляла собой синтез телесных проявлений, которые можно назвать «танцевальной лексикой», и бессловесных действий, иллюстрирующих поступки, характеры и эмоции персонажей плясок. Рассуждая о содержательных моментах пляски, Лукиан говорит, что «...пляска обещает нам показать и выразить в действии страсти и характеры, выводит то разгневанного, то безумного, то опечаленного, и притом всегда с соблюдением надлежащей меры чувства» (72).

Античная пляска практически неотделима от пантомимы. Трудно сказать чего все-таки в ней было больше – танца или действия. Аристотель определял пляску как созданную ритмом совокупность движений, передающих нравы, страсти и деяния. Платон считал, что пляска является имитацией всех жестов и движений, которые способен делать человек. Пляска носила полуимпровизационный характер. Она представляла собой сюжет, наполняемый в большей степени, судя по высказываниям античных философов, действиями исполнителей, иллюстрирующими вполне узнаваемые жизненные ситуации. О том, что пляска во многом была пантомимой, говорит и тот факт, что и к исполнителям плясок предъявлялись определенные требования. Например, актеры должны были иметь легкое, пластичное тело, так как главной задачей для них было – овладеть своеобразной наукой подражания, изображения, выражения мыслей, умения сделать ясным даже сокровенное – по словам Лукиана. Исполнители плясок, судя по данным требованиям, должны обладать не только хорошими движенческими навыками, но и быть отличными актерами, поскольку в исполнителе, по мнению Лукиана, каждый испытывает свои собственные чувства, видит в плясуне, как в зеркале, прежде всего, самого себя, свои обычные страсти и поступки.

Само слово «пантомима» происходит от двух греческих слов, которые в сочетании обретают значение искусства, способного воспроизвести абсолютно все: поступки людей, их чувства и движения души, явления природы, течение времени, сложные отношения и их оттенки между внешним миром и миром человеческих эмоций и внутренних ощущений, даже мир «невывыказываемого» может быть «переведен» на язык жеста и движения. Пантомима есть один из видов сценических искусств, в котором любой сюжет воплощается при помощи различных художественных телесных проявлений: жестов, перемещений, смены мизансцен. Почему пантомима, пусть поначалу в форме плясок, была всем и всегда понятна и интересна? Имея основным средством выразительности отобранный и осмысленный жест, пантомима обладала (и обладает сейчас) способностью к обобщению. Инструментом обобщения являлась стилизация. Вместе с тем, художественный язык жестов в пантомиме никогда не терял связи с реальными движениями человека. Будучи самым полным «отражением» многообразного и многосложного мира человека, пантомима представляла собой своеобразный эквивалент времени и человека, существующего в нем. Умея обобщать, обладая уникальной телесно-пластической природой, это искусство могло рассказать очень многое, причем, эмоционально, проникая в душу каждого, задевая за живое и трогая любого.

Движение вообще достаточно сложно определяется словами, художественный жест описывать невероятно трудно, но, тем не менее, всегда понятно, что именно происходит по действию, и какие эмоции при этом испытывают персонажи.

Уникальность языка пантомимы заключается в способности выражаться телом, быть пластичным, динамичным.

Поскольку язык мима универсален по своей природе, искусство пантомимы представляло трагические, комические, батальные, лирические, эротические сюжеты.

Здесь речь идет в основном об иллюстративной пантомиме, близкой к бытовым ситуациям, поэтому наполненной бытовыми, понятными движениями. Но существовавшая уже в те времена критика требовала от актеров большего. Размышляя о природе исполнительского искусства, Цицерон считал, что «всякому душевному движению должен соответствовать жест, не сценический, разжевывающий слова, а иной, объясняющий все дело и всю мысль не указанием, а по общему смыслу... заимствованный не у сцены и гистрионов, но у войны и гимнастических упражнений. Кисть руки не слишком выразительная, с пальцами, следующими за общим смыслом слов, но не растолковывающими их; рука, движимая свободно как некое оружие оратора» (73). Цицерон не принимает иллюстрации в движениях мимов и жестов, «разжевывающих слова». Наверное, он считал, и не без оснований, что в настоящем театре жест должен иметь определенный уровень обобщения – жест, «объясняющий все дело...» и идти он может из глубин телесного сознания. Выполнение этих условий являлось своеобразным залогом успеха актеров. Сюжет не просто бы иллюстрировался в этом случае, а наполнялся более глубоким смыслом, раскрывая при этом и «душевные движения» героев.

Вероятно, техника античной пантомимы представляла собой ритмичные движения ног, аккомпанирующие рукам, которые «вели» и передавали весь сюжет.

Пантомима сравнивалась и с живописью, называясь живописью движения, и с музыкой, поскольку жесты и телесные движения имели способность передавать богатство внутренних переживаний и ощущений, которые невозможно выразить словами, а иногда даже понять в полном объеме.

Настоящий расцвет искусства пантомимы наступил в Риме в эпоху цезарей. Именно в это время она получает полное признание, какого не было в течение всей ее истории. Являясь центром политики, культуры и экономики мощной империи, Рим представлял собой довольно пеструю картину. Возможность быстрой и легкой наживы была притягательной

и для иностранцев. Возникла необходимость в создании такого театра, который был бы понятен всем, который мог бы стать ареной, демонстрирующей мощь и силу империи, а заодно своей роскошью и масштабами отвлекал бы массы рабов от классовой борьбы. Зрелищем, отвечавшим всем этим требованиям, стала пантомима. Разговорная драма постепенно уходит, уступая место театру пластики, движения и музыки, язык которых был понятен всем.

Одной из наиболее интересных форм пантомимы Рима эпохи расцвета было сольное исполнение (одним актером) или перевод на язык движения и жеста самых ярких и сложных фрагментов спектакля, в то время как другой исполнитель декламировал текст.

Такой вариант пантомимы возник в III веке до нашей эры. Римские историки утверждали, что человеком, впервые организовавшим подобное зрелище, был Ливий Андроник, исполнявший переведенные им с греческого трагедии. Однажды, сорвав голос, он решил пригласить ассистента, который исполнял текст, в то время как сам Ливий жестами не просто иллюстрировал сюжет, но проживал его. Подобное зрелище имело большой успех, и, позднее, оно становится приемом, в котором на первый план выходит зрительное восприятие, а декламация лишь дополняет и уточняет происходящее. Через три столетия, в эпоху цезарей, которые отдавали предпочтение зрелищности, эта форма имела невероятную популярность.

Кроме сольных пантомим исполнялись групповые – в форме целых пантомимических спектаклей. Богатые покровители этого искусства не жалели средств для создания роскошных и баснословных по затратам и изобретательности зрелищ. Мифологические сюжеты, составляющие тематическую основу, наполнялись новыми деталями, предавая спектаклю легкость, жизненность и привлекательность. Чувственная сторона исполняемых сцен доходит до предела, когда в зрелищах подобного рода разрешено было участие женщин. Причем актрисы, исполняя роли богинь, нимф и других мифологических героинь, часто появлялись на сцене обнаженными.

Можно заключить, что пантомима, сочетающая в себе музыку, жест, движение, танец, была для космополитического Рима более доступна и интересна, чем декламация трагических сюжетов.

Главным признаком художественной культуры этого периода является стремление к рациональности в определении красоты и гармонии, основа которой есть мера и число. Это стремление реализуется через тело, которое становится мерилom всего в искусстве и жизни.

Отсутствие понятия дуализма тела и духа «позволяет античному человеку ощущать “душу”, свою ”психе”, всегда пластически» (74). Таким образом, актуальная бесконечность здесь передается средствами конечного и телесного.

В Греции зародилось европейское театральное искусство. Театр, в процессе формирования которого соединились аполлоновское и дионисийское элементы древнегреческого искусства, представлял собой неотъемлемую часть всей античной культуры. Он стал воплощением мифологического мышления древних греков, в котором не существовало деления на объект и субъект, которое позволяло античным художникам соединять культуру современников с культурой предков. Прообразом пластическо-телесных искусств была античная пляска, давшая импульс к развитию танцевального искусства и искусства пантомимы.

Искусство пантомимы было популярно и после завоевания Рима варварами, но меняющаяся экономическая и политическая ситуация не могла не отразиться на мировоззрении и мироощущении людей. Пережив расцвет, пантомима в том виде, в котором она существовала, постепенно уходит. Вместо нее появляются новые, перерожденные формы, постепенно становящиеся элементами средневекового театра.

Этот переломный период в искусстве представлял собой своеобразный «переход» человека из пространств внешнего мира в пространство внутреннего мира, сознательного и бессознательного. Августин призывает – «не блуждай вне, но войди вовнутрь себя». Внешняя реальность становится менее значимой, несущественной, ее затмевает мир души и внутренней энергии.

В новых условиях существования появляются другие формы, другие идеалы, реализующие иное состояние сознания. Литургия заменяет театр, а икона – статую.

Литургия представляла целый комплекс искусств: «церковные здания, мозаики, росписи, иконы, утварь, облачения священников, обряды таинств, песнопения, литургические тексты – все эти элементы входили в состав культа, являвшегося грандиозным художественным ансамблем, задача которого сводилась к тому, чтобы одновременно давать эстетическое наслаждение и возносить душу верующего к небесам» (75). Мощное чувственное воздействие на литургии производил синтез пения и произносимых речей, роскошное внутреннее убранство собора, запах ладана и полумрак. Можно сказать, что богослужение по своей «театральности» и продуманности деталей, которые создавали особую атмосферу, ничуть не уступало зрелищам древности. Церковная служба допустила диалог

на евангельские темы, антифонные песнопения, мелодии которых были заимствованы из народной музыки, священники используют театральные приемы – жесты и специальную манеру говорить.

Тело становится не просто неинтересным, оно игнорируется, к нему относятся как к печальной необходимости. Тело человека – лишь временное пристанище его вечной души, соответственно, относиться к нему можно как к вещи незначительной, самостоятельно не имеющей никакого смысла. Закрытые грубой и тяжелой одеждой, бесформенные тела изображаются так, чтобы состоялось самое значимое, самое главное – немое общение (общение взглядом) с Богом. Если тело, представляющее собой сосуд греха и нечистот, всячески третировалось, то лицо и все его атрибуты тщательным образом изучались и воплощались в художественной форме. В Средние века лицо выступает в качестве наглядного образца социальной коммуникации. Тело человека, удаленное из поля зрения, при этом было полностью выключено из нее.

Таким образом, если для античного человека мир находился вне его, и настоящая жизнь происходила не в недрах души, а в телесном, ощущаемом общении с природой, то для нового жизнеощущения все сосредотачивается на внутреннем мире, который открывается через общение с Богом.

VIII–IX века становятся периодом, когда церковная служба еще более драматизируется. Она наполняется и элементами пантомимы. В середине IX века (конец иконоборческого периода) в большие церковные праздники стали поощряться театрализованные панегирии. Победившие иконопочитатели уже не могли изменить отношение церкви к театрализации, больше не возобновлялись постановления, направленные против театра.

Театральное искусство переживает новое время, время расцвета, который связан с тем, что театрализация все больше становится необходимым элементом церкви.

Воспользовавшись жизненной необходимостью человека реализовываться в пении и движении, церковь постаралась вобрать в себя эти элементы и заставить их служить религии. Слова дополнили жесты и мелодии религиозным содержанием и смыслом. Постепенно христианизации подверглись почти все языческие обряды. Теперь, освященные церковью, они приобрели новый религиозный смысл. Таким образом, христианские праздники вбирали элементы всех искусств.

Театр с присущим ему пластическо-телесным компонентом полностью проник в церковь и стал неотъемлемой его составляющей, при этом качественно изменившись. Требования церкви существенно пре-

образовали сам театр. Поддавшись ее влиянию, он становится более торжественным и величественным. Используя образную форму театра, церковь наполняет ее религиозным содержанием. Существовая под покровительством церкви и государственной власти, церковный театр, безусловно, занимал лидирующие позиции.

Вместе с тем, искусства, и пластические в том числе, не только стали элементами религиозных обрядов и ритуалов, но они развивались и самостоятельно. Страху и вечной боязни загробного возмездия, трагическим событиям реальной жизни в средневековье противостояло искусство странствующих актеров-гистрионов, жонглеров – во Франции, шпильманов – в Германии, скоморохов – на Руси. Несмотря на разные названия, суть их мастерства заключалась в одном – в умении сочетать в себе мимического актера, акробата, музыканта, плясуна и, даже, дрессировщика. Вот, например, какие требования трубадур Гиро де Калансон выдвигал жонглеру Фадету: «Ты должен играть на разных инструментах, вертеть на двух ножах мячи, перебрасывая их с одного острия на другое; показывать марионеток; прыгать через четыре кольца; завести себе приставную рыжую бороду и соответствующий костюм, чтобы рядиться и пугать дураков; приучить собаку стоять на задних лапах; знать искусство вожака обезьян, возбуждать смех зрителей потешным изображением человеческих слабостей; бегать и скакать по веревке, протянутой от одной башни к другой, смотря, чтобы она не поддалась...» (76).

Карнавальное начало в представлениях бродячих актеров позволяло делать вызов благоговейной серьезности и обрядности. «Выворачивая» наизнанку существующую действительность, зрелищные искусства создавали пародии на запреты и религиозные догмы, а также на суровый миропорядок того времени. Труппы бродячих актеров устраивали свои представления не только перед простонародьем, они были желанными гостями и во дворцах и даже в апартаментах священнослужителей. Организация зрелища не требовала ни большого времени, ни труда, так как основное средство воплощения образа всегда было «под рукой» – собственное тело.

Уличные представления бродячих актеров собирали огромное количество народа, наполняя площади средневековых городов шумным весельем. Мимы, виртуозно владеющие телом и приемами клоунады и гротеска, умеющие жестами представить практически все, не скупилась на красочные характеристики и сочные оценки событий дня. Кроме этого, в репертуаре каждой такой труппы имелись сюжеты, ставшие «вечными», – всевозможные преграды, их преодоление и желание молодых влюбленных соединиться навеки, похождения неверных супругов, приключения сводника и влюбленного старика, интриги слуг и так далее.

Христианство, в отличие от античного умозрения, считало, что главное – не знать, а верить и любить Бога. Таким образом, духу противопоставлялось тело, которое, как считали люди средневековья, уводило человека от Бога, поскольку становилось источником греховных желаний. Любовь к Богу должна быть на первом плане еще и как единственный источник истинных наслаждений.

Характерной чертой средневековья является противостояние и столкновение двух культурных направлений. Одно направление, являясь официальным, развивалось под влиянием церкви, на которую была возложена божественная миссия, и представляло только религиозные интересы. Другое направление – народное, дало мощный импульс для появления и развития огромного количества новых форм в искусстве, в пластическом искусстве в том числе. Карнавальная или «смеховая» культура являла собой реализацию народного таланта, мудрости, умения с иронией воспринимать жесткую средневековую реальность. В тех условиях формирование «противовеса» в виде народной, живущей по своим законам, культуры являлось жизненной необходимостью. Взаимодействие и борьба двух направлений отражали существующие противоречия средневекового сознания, в котором тесно переплелись язычество и нарождающееся христианство.

В культуре Возрождения (XIV–XVI вв.) божественные функции переходят в сферу природы и человека. Человек владеет всем, что раньше принадлежало только Богу, – власть над природой, свобода, разум, центральное положение в мире. В предыдущие культурные периоды Творцом был только Бог, все, что замышлялось, уже было создано Богом. Роль художника, при этом, сводилась лишь к выявлению в материале божественного творения. В период Ренессанса художник сам становится Творцом. Перенос образов тела и лица происходит не только от обычных людей к божествам, но и в обратном направлении. Обычное тело приобретает божественную прелесть и красоту.

Тем не менее, реабилитация тела человека представляло собой процесс достаточно сложный и болезненный. С одной стороны, тело привлекало художников своей гармонией и простотой. С другой – невозможно было сразу преодолеть воспитанное веками в сознании отношение к телесному как к греховному, следовательно, «грязному».

Возрождение искусства пантомимы произошло в Италии в XVI веке. Именно в это время формируется театр народной комедии масок, откуда берет свое начало современная европейская пантомима и театр пластики. Итальянская народная комедия масок известна в истории как «*commedia del arte*». Синкретизм актерской техники итальянской комедии

позволял включать в представление не только музыку, пение и речь, но танцы и пантомиму, которая занимает особое место в спектакле. Комедия масок являла собой театр действия, где слово не имело большого значения. Пантомима же была тем выразительным средством, составляющим суть игры актеров, благодаря которому зрелище со всеми своими нюансами и тонкостями было понятно абсолютно всем. Представления итальянской комедии были наполнены таким разнообразием пластических выразительных средств, что речь, существовавшая в виде пояснений в начале, либо в конце картины, постепенно также заменяется пантомимой. Актеры в ходе спектакля танцевали, жонглировали, исполняли акробатические и сценические трюки – прыжки, падения, драки. Подобные представления содержали большое количество вставных номеров, рожденных прямо на сценической площадке. Этому способствовали, во-первых, высокая пластическая культура исполнителей, а, во-вторых, импровизация, составляющая основу сценического существования спектаклей итальянской комедии масок. Эти вставные номера представляли собой каскады забавных трюков, которые в те времена называли «игрушками, свойственными театру».

Периодом расцвета итальянской комедии масок принято считать время от середины XVI до середины XVIII века. Театр итальянской комедии соединил в себе мастерство актеров бродячих трупп, народный фарс, элементы аристократического любительского театра. Уже в первые десятилетия существования комедии масок четко определяется основное направление развития этого театра – реалистическое. Сюжеты представлений итальянской комедии масок являлись самой жизнью с ее вечными темами и характерами, рассматриваемыми через увеличительное стекло гротеска. Зрелища, доступные и понятные всем благодаря и знакомым темам, и основному «интернациональному» средству выразительности – телесной технике актеров, быстро распространяются по всей Италии, пользуясь невероятной популярностью, как у народа, так и у аристократии.

Вскоре кочующие труппы начинают пересекать границы своей страны, удаляясь все дальше от родины, они распространяют искусство итальянской комедии масок по всей Европе и далее. Представления итальянских актеров можно было увидеть в Германии, Франции, Испании, Англии, и даже в России. Постепенно содержательная сторона представлений уходит на второй план, в то время как внешняя, формальная часть спектакля становится значительной, определяющей успех всего дела. Устроители зрелищ и актеры старались потрясти зрителей фонтаном актерских находок и выдумок, сложными сценическими трюками, необыч-

ной ритмической организацией действия, ускоряя которое, исполнители показывали чудеса владения своим телом. Характеристики и события обобщаются, сюжеты уже в меньшей степени связаны с реальными фактами, – начинается процесс оформления художественной театральной реальности комедии масок.

Маски в итальянской комедии существовали не для того, чтобы скрыть «лицо», а для того, чтобы характер, который становится социальным типом, сделать более явным, выпуклым. Маска «обобщала», скрывая лицо гримом, она отчасти стирала индивидуальное, но, при этом, передавала все функции мимики телу, которое становилось настолько выразительным, способным так тонко реагировать на события пьесы и передавать их, что «отсутствие» лица не мешало восприятию. Мимические проявления, передаваемые лицом, становились «мимикой» тела, которое, в свою очередь, представляло «лицо» актера. Таким образом, тело становилось основным и, по сути, единственным реализатором и действия, и особенностей характеров, передаваемых исполнителями. Кроме этого, для того, чтобы смысл представления стал еще более понятным, а само представление более доходчивым, пластические оценки, пристройки, в общем, все составляющие сценического действия укрупняются, становятся ярче, жестче и объемнее. Рождается специфический способ реализации художественного образа – особая исполнительская техника, требующая от актера выразительного, пластичного тела. Экспрессивная манера игры, отсутствие слова, жесткая ритмическая структура зрелища – условия, обеспечивающие все необходимое для полного зрительского восприятия. Образы, рожденные пантомимой, были не просто понятны, они лучше воспринимались, были более доступны. Стремительно распространившись по всей Европе к концу XVI века, пантомима начинает развиваться как художественная форма, в которой сплетались, с одной стороны, национальные традиции, с другой – традиции итальянской комедии масок. Например, в Англии этот вид искусства существовал в двух видах: пантомима разговорная, представляющая собой в большей степени фарс с музыкой, диалогами, танцами и немymi сценами, и пантомима полностью немая. Преимущество отдавалось немой пантомиме, чему, безусловно, содействовал закон, по которому актеры-клоуны не имели права произносить текст. Несмотря на отсутствие возможности завершать красноречивые жесты словом, «немые» актеры были чрезвычайно популярны, лишний раз доказывая, что язык тела не только универсален, но и обладает магической силой передавать то, что невозможно выразить в словах.

Одной из самых выдающихся фигурой английской пантомимы этого периода был Джозеф Гримальди, создавший образ немного грубоватого простака, сочетающего в себе наивность и цинизм, здравый смысл и необыкновенное природное чувство юмора. В эксцентрике, реализуемой в алогичных поступках и абсурдности самой ситуации, исследователи видят не только специфику творчества Гримальди, но и своеобразную школу, на которую будут опираться будущие мимы.

Классическую французскую пантомиму этого периода представлял «величайший актер своего века» Гаспар Дебюро. Его творческий путь – это взлет искусства пантомимы не только во Франции, но и во всей Европе. Дебюро удалось создать сценический образ, сочетающий в себе несочетаемое: фарс с философией, мягкую лиричность с грубым, иногда жестким гротеском. Трагедия и полная жизненной энергии и силы комедия были заключены в созданном им образе – Пьеро, маска которого, безусловно, унаследована из итальянского театра. Актер не произнес ни слова в течение всей своей сценической жизни, но был любим и понятен зрителю любого сословия и возраста. Основу его пантомим составляли комедийные и фантастические сюжеты, которые позволяли исполнителям импровизировать, обостряя ситуацию, доводя ее до полного абсурда, который был лишь отражением самой жизни. С уходом Дебюро завершается «Золотой век» французской пантомимы, но само искусство продолжает жить и развиваться. В конце XIX века центром пантомимы во Франции становятся города Тулуз и Марсель, где под руководством Луи Руффа расцветает марсельская школа безмолвного искусства. Представители этой школы, такие как Бернарди, Жорж Ваг, Северен сумели сохранить традиции, рожденные Дебюро, развить их своими работами, придавая им современное звучание.

Творчество великих актеров, непосредственно связанное с современностью, представляло собой все противоречия и своеобразие Нового времени, так как художники острее чувствуют и переживают и поэтому точнее определяют специфику мира, их окружающего.

Конец XIX – начало XX века – период, когда появившиеся культурные стили: реализм и натурализм – открывают новые стороны, прелесть и неповторимость обычных людей в изображении реальной повседневной жизни.

Таким образом, изменение отношения к телесности в искусстве вообще, в телесно-пластических искусствах в частности, зависит от положения и состояния телесного канона данного времени, проявляющегося в бытовом поведении людей. С этих позиций для искусства нашего

времени характерны не только откровенное и «жесткое» обнажение и открытая демонстрация телесности, но и сознательное конструирование своего тела.

Способность тела быть источником информации, которая не может и никогда не сможет быть вербализованной, быть носителем невыразимого, но, вместе с тем, чрезвычайно важного для человека, его телесная инорациональность смогли изменить взгляд на телесность вообще. Более глубокие «проникновения» в проблемы тела позволили увидеть и открыть для философского осмысления новые, мало исследованные грани телесного существования, которые ранее либо не существовали вообще, либо проблемами не считались.

Тело человека становится центром восприятия и осмысления всего человеческого бытия, то есть мир рассматривается в контексте телесного существования. Несмотря на уже существующие определения тела, ученые всех направлений все чаще задают вопрос «Что есть тело на самом деле?».

Конец XX века представляет картину культурного мира, которая полностью ориентирована, прежде всего, на телесно-визуальное восприятие действительности. Культ красивого и здорового тела, всячески пропагандирующийся через рекламу, политику, искусство, акцентуация эротизма и сексуальности – характерные черты современной культуры.

Проявление дуализма души и тела происходит в связи с кризисом в понимании смысла человеческой жизни. Жизнь человека представляет собой жизнь в идее, для идеи, ради идеи, которая способна оправдать все испытания и тяготы. При такой установке человек ощущает себя «бессмертным». Видимо, это обстоятельство объясняет пренебрежение к жизни человека, как чужой, так и своей, и обесценивание ее. Именно поэтому происходит своеобразное «отрицание» телесности. Она также обесценивается ограничением и практически исчезновением зоны стыда, что обеспечивает большую свободу поведения, а также отменой запретов на демонстрацию и описание секса, который является наиболее сильным и полным проявлением природы человека и его личности.

Следствием этого в искусстве стало перемещение акцента на виды искусства, основу которых составляет «игра» с человеческим телом и его частями. Слово постепенно вытесняется телом. Появляется «новое» искусство, одновременно являющееся самым древним среди искусств телесных – пантомима – «философия в пластике». Пристальное внимание ко всему, что связано с телом, стало причиной рождения новой, самой мощной волны интереса к искусству, возраст которого равен возрасту

человечества. Сегодня пантомима представляет собой явление многоликое, разноплановое, влияние которого в настоящее время испытывают практически все виды сценических искусств.

Первым импульсом к появлению современной пантомимы стал призыв, провозглашенный молодым французским актером Этьеном Декру – «Голый человек на голой сцене». Только следуя этому воззванию, по его мнению, XX век мог обрести настоящий театр, отвечающий всем требованиям времени. Он оказался прав, но лишь через десятилетия с выходом на сцену уже учеников Этьена Декру – Жана-Луи Барро и Марселя Марсо заговорили о появлении нового искусства – «La mime». Название, прозвучавшее сначала на учебных занятиях, постепенно закрепляется в качестве термина и становится определением потрясающего искусства, по мнению Декру, – отличного от всех других известных человечеству. Здесь все было необычно – от условий существования актеров до средств и способов сценической реализации авторского замысла. Вот картина, дающая полное понятие об этом искусстве: «Человек выходит на сцену один. На сцене нет никаких декораций. Грим и костюм актера неизменны и нейтральны: они не служат средством характеристики образа. У актера нет партнеров, с которыми он мог бы общаться. Более того – у него нет даже слов. Он не танцует, не поет и обходится, как правило, без музыкального сопровождения. Можно ли это назвать театром? Оказывается, можно» (77). Эти слова – отклик на творчество гениального мима современности – Марселя Марсо. Декру и его ученики и последователи считают, что суть театрального искусства составляет действующий актер, который является главным и основным элементом театра любого направления. Декру полностью уверен, что любое искусство, а пантомима в первую очередь, тем богаче, чем оно беднее в средствах. Все другие средства выразительности театра: слово, музыка, декорации, костюмы – вспомогательные. Искусство современной пантомимы – подтверждение этому. Великолепные мимы – М. Марсо (Франция), Э. Кубе (Германия), Л. Фиалка (Чехия), Г. Томашевский (Польша) – показали, «каким сильным средством воздействия является жест и как много способен сказать одним движением актер, тело которого служит ему послушным и совершенным инструментом» (78).

Целостное ощущение своего тела присуще любому человеку, в жизни мы не заботимся о своей пластической выразительности и о единстве тела и духа. Отсутствие постоянного слежения за этим делает нас естественными и органичными. Актеру же необходимо осознавать степень выразительности и значение каждого движения, каждого жеста. Исполнитель становится «пластическим художником» своей роли. «Наше тело, наш голос, наши нервы, наш темперамент, – пишет М. О. Кнебель, – за-

меняют нам краски, мрамор или глину. Мы лепим из самих себя, лепим новых людей, в которых перевоплощаемся по велению автора и собственного воображения» (79). Причем, в рождении нового образа «участвуют» все составляющие психо-физического аппарата исполнителя одновременно. Даже полужест, поясняет Декру, «произносится» не только рукой или кистью, а всем телом. Объясняя своим ученикам значение включения всего телесного аппарата в создание пластической партитуры персонажа и примата корпуса перед руками и лицом, он заключает: «Тело способно страдать, руки могут лишь пожаловаться» (80).

Основу современной пантомимы, по мнению М. Марсо, составляет идентификация. Приемов идентификации в этом искусстве существует огромное количество, так как каждый прием определяется конкретным объектом, с которым идентифицируется субъект. Вместе с тем, несмотря на разнообразие приемов, возникающих во время рождения нового образа, есть общие моменты, характерные для всех проявлений идентификации в творчестве мимов. Обобщая все, без исключения, случаи и варианты идентификации, проявляющиеся в конкретных приемах этого искусства, основные, общие позиции позволяют прийти к заключению о существовании единого принципа организации и реализации существующих приемов.

Анализируя внутреннюю структуру одного приема в сложном процессе «телесного» творчества, мы видим, что «внешнему» (отождествление субъекта с объектом) в художественном образе, рожденном мимом и имеющем совершенно разные формы, предшествует внутреннее отождествление. Внутренняя идентификация исполнителя с объектом – первый этап в работе актера над пластической партитурой любого «объема» художественной реальности. Например, актер, исполняющий роль спортсмена-тяжелоатлета, прежде всего идентифицирует себя с человеком, занимающимся спортом профессионально, что способствует появлению внутренней «опоры» для реализации следующего этапа в создании образа.

Затем происходит уточнение – исполнитель идентифицирует себя со штангистом, выступающим на ответственных соревнованиях и в данный момент поднимающим невероятно тяжелую штангу. Таким образом, происходит укрупнение внутреннего содержания, за которым следует момент внешней идентификации – руки, точнее кисти, актера и воображаемая штанга. Причем, если не придать должного значения работе на первых двух этапах, на которых закладывается фундамент образа, внешняя презентация не состоится. Именно от внутренней определенности и уверенности зависит «качество» внешней идентификации и, таким образом,

уровень воплощения художественного образа вообще. Сам актер, играя штангиста и штангу, одновременно идентифицирует себя и со спортсменом, и со штангой. Другими словами, имеющая здесь место идентификация предполагает несколько уровней.

В начале исполнитель идентифицирует себя с одушевленным объектом (спортсменом, в данном случае), затем – с неодушевленным объектом (штангой).

Для того чтобы полнее представить себе многосложность и многоуровневость творчества мимов, можно обратиться, например, к книге Ж. Суберана «Язык безмолвия».

Время устанавливает новые правила жизни, а следовательно, меняется ее «отражение» – театр. Новые условия диктуют и новые приемы в «использовании» основного материала и инструмента в пластических искусствах, что создает условия для появления оригинальных, созвучных времени художественных образов. Искусство, также как и сама жизнь, постоянно обновляется. Неизменным остается лишь одно – главное выразительное «средство» в создании художественного образа – АКТЕР. Еще в начале XX века исследователь театра У. Г. Фукс, раскрывая этот тезис, писал: «Драма возможна без слов и без звуков, без декорации и без костюмов, исключительно как ритмическое движение человеческого тела» (81). Актер – первый и основной элемент в создании художественной реальности пантомимы и театра вообще – к этому заключению приходят и теоретики и практики сценического искусства.

Второе важное обстоятельство для искусства пантомимы в организации образа – умение максимально обобщать жизненный материал.

При этом «извлечение» из пустоты окружающего мира не является самоцелью для мима. Самое важное – изучение и исследование вместе со зрителем своего отношения к окружающей реальности, поиск своего места в этой реальности, а также определение значимости самого человека и его внутреннего мира. В связи с этим хочется привести слова И. М. Дьяконова, который в своей работе «Мифология древнего мира» так определяет задачи искусства: «...главная разница между научным и художественным познанием не столько в том, как они познают, сколько в том, что они познают. Мы можем условиться о том, что познание свойств объекта есть наука, а познание нашего отношения к объекту есть искусство» (82). Далее он заключает «...искусство познает эмоции, возникающие у нас по отношению к объектам реального мира» (83).

Следующим важным и необходимым моментом в искусстве современной пантомимы является стилизация, с помощью которой и осуществляется обобщение. Жесты пантомимы представляют собой в ко-

нечном итоге стилизованные движения, взятые из реальной действительности и поэтому легко узнаваемые. Движения нестилизованные, то есть взятые из жизни без изменений, потребуют слов, а движения, представляющие собой пластическую загадку, будут непонятны зрителю, являющемуся органической частью театральной реальности. Можно сказать, что стилизация представляет собой достаточно тонкий «инструмент» для обработки и трансформации движения. При стилизации движения необходимым является чувство меры, выйдя из рамок которой, мы можем оказаться вне мира пантомимы.

Можно заключить, что не менее ответственный момент – это пути или способы стилизации, которые определяются, прежде всего, целесообразностью, необходимостью и точностью каждого движения.

Художественная реальность любого произведения пантомимы в настоящее время представляет собой тонко организованный пластический рисунок, умеющий создать иллюзию присутствия чего или кого угодно. Достигается эта иллюзия при помощи идентификации, а точнее эмпатии, подразумевающей не подражание объекту, а отождествление с ним себя. В этой ситуации не происходит и не может произойти потери «Я» творящего, или автора и организатора художественного образа.

В России после театральных новаций Мейерхольда, Марджанова, Таирова, эксперименты которых непосредственно были связаны с участием телесного компонента в реализации художественного образа, возникла пауза до образования школы А. А. Румнева. Танцовщик и балетмейстер, талантливый актер Румнев был учеником С. Волконского и Л. Алексеевой. Изучив технические особенности пластики и пантомимы, он создает ряд незабываемых образов в Камерном театре у Таирова, а с 1944 года вводит класс пантомимы и сценической пластики во ВГИКе. Как дисциплина пантомима преподавалась также в Государственном училище циркового и эстрадного искусства, но этого было недостаточно, ведь ни цирк, ни ВГИК не были способны создать основу для развития пантомимы и формирования интереса к ней.

По-настоящему популярным и широкоизвестным этот вид искусства становится к концу 50-х годов. Международный конкурс артистов пантомимы, проведенный в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, и последующие за ним гастрольные выступления известного Марселя Марсо и Пьера Рери (1961 г., 1965 г.) стали мощным импульсом к возникновению огромного количества актерских пантомимических ансамблей и групп.

Собственно, интерес к «театру тела», к телесной пластике в нашей стране был закономерен и неслучаен. Россия еще до появления первых

постановок «нового» искусства имела богатые пластические традиции и сама была законодателем моды в пластических искусствах – прежде всего в искусстве балета. Пантомима, предлагая свою, непохожую на хореографическую, лексику, демонстрировала совершенно новые возможности в области художественной пластики тела.

Помимо открытий художественного порядка пантомима притягивала молодых исполнителей своей бессловесностью. Многие авторы, исследующие историю пластического искусства в России, говорят о том, что «...пантомима позволила “очистить” идеи от словесной шелухи и донести их истинную благородную сущность» (84). Несколько позже (конец 60-х) была открыта еще одна возможность искусства мимов, характерная для России и сумевшая проявиться особенно ярко именно здесь. Пантомиму рассматривали как «способ диссидентского иносказания», позволяющую совершенно открыто «говорить» и о вещах, в то время запрещенных. Многие исследователи считают, что «массовое увлечение советской молодежи пантомимой соотносится с веяниями “оттепели” и приобретает значение своеобразной формы протеста» (85).

Разные видения возможностей безмолвного искусства рождали разные подходы к нему. Журнал «Театр» становится ареной столкновений различных мнений по этому поводу. Одних критиков (М. Розовский) возмущала иллюстративность работ многих коллективов, в том числе и профессиональных. По его мнению, «пантомима – это поэтическое осмысление человеческого поведения, идей и философий общества...». Он утверждает, что поэтическое не требует правдоподобия, как первого условия в создании художественного образа. Он утверждает: «Пантомиме нужны идеи больше, чем судьбы, образы больше, чем характеры, гиперболы – больше, чем фотоснимки...» (86).

Новые направления и школы были связаны с конкретными творческими личностями. Так в это время становится широкоизвестным имя актера и постановщика И. Г. Рутберга, автора многих книг, посвященных искусству пантомимы. В 70-е годы формируется новое «символическое» направление, которое было связано с именем Модриса Тенисона и его прибалтийской школой, достигшей уже тогда больших успехов. Идеальный подход к искусству пантомимы полностью совпадал с внутренними установками школы Декру-Марсо. И учитель и его всемирно известный ученик считали пантомиму единственным искусством, способным «выявить подлинное существование личности, индивидуальности, творческое начало человека, не детерминированное психическими, социальными, и прочими факторами» (87). Тенисон был единственным автором и постановщиком спектаклей, идейно-художественная направленность которых

совпадала с идеями известной школы. В это же время все творческие проявления в пантомиме отечественных художников либо, пользуясь пластической лексикой школы Декру, полностью игнорировали содержательную сторону; либо, наполняясь богатым внутренним содержанием, отказывались от языка телесной пластики по причине ее неспособности, с их точки зрения, точно передавать глубоко обобщенное содержание.

Именно прибалтийские школы пантомимы сформировали свою, отличающуюся в значительной мере от других школ, пластическую лексику. Язык этих школ был насыщен метафорами, способными сделать любой сценический образ оригинальным и незабываемым, приемы композиции отражали глубину идеи и отличались «интеллектуализмом». Поиск новых форм, более точно и тонко отражающих «невыразимое», в значительной мере отличал работы Лигерса, Тенисона, Тракса.

В этот же период впервые в театральной критике появляется имя Мацкявичуса, впоследствии художественного руководителя хорошо известного в нашей стране и за рубежом профессионального пластического театра. Развивая направление, намеченное Тенисоном, Гедрюс Мацкявичус в своих сценических работах попытался осуществить синтез всех возможных проявлений выразительности художественной пластики тела. Мацкявичус был убежден в невероятных перспективах объединения пластических искусств и искусства драматического актера.

Пластический театр 80-х годов, представляющий собой синтез пантомимы и элементов других видов искусства, становится не просто невербализованным выразителем смысла, он находит и воплощает совершенно новые смыслы, которые вообще не могут быть выражены в словах. Поскольку именно телесное движение ближе к подсознанию, оно точнее выражает движения души и все нюансы внутреннего мира человека. В связи с этим, к телесному пластическому языку доверия стало больше, и оно все время возрастает, в то время как вербализованная речь, можно сказать, это доверие утрачивает. В целом пластический театр этого периода можно охарактеризовать как театр синтетический, имеющий в основе своей природы актерскую импровизацию, существующий в совершенно разных формах, но способный раскрепостить душу, расширить творчество театра до «жизнетворчества».

Пластическо-телесным искусствам принадлежит особое место в культурном потоке. Эта особенность определяется тем, что, существуя в пространстве и времени и являясь «сиюминутными», художественные образы этих искусств рождаются в момент начала исполнения и умирают в финальной сцене. Это обстоятельство, с одной стороны, затрудняет в значительной степени анализ подобных произведений (в особеннос-

ти исторический), с другой – именно пластическо-телесные искусства, представляя собой результат «одновременной работы» тела и духа человека (результат живого исполнения), являются самым полным историческим документом эпохи или пластическим эквивалентом мироощущения определенного исторического периода.

Постоянно меняющиеся условия существования человека, невозможность «остановить» постоянно трансформирующуюся действительность, что особенно остро ощущается современным человеком, требуют новых приемов, создающих художественную реальность произведения искусства. Панорама современного культурного мира ориентирована, в большей степени, на телесно-визуальное восприятие действительности. Слово постепенно вытесняется жестом, который имеет возможность донести больше информации, прежде всего эмоционального плана, чем текст. Возрожденное искусство «манипулирования» телом полностью отвечает «телоцентристской парадигме» в восприятии действительности. На фоне развивающихся классической и эксцентрической пантомимы, разнообразия новых хореографических форм, современного многогранного драматического искусства оформляется новое направление в современных пластическо-телесных искусствах – пластический театр, представляющий собой синтез пантомимы, танца и драматической игры.

Пластический театр рождает еще одну новую форму – театр движения, в котором не столько позировки и отточенные линии, а в большей степени экспрессия и эмоционально наполненное движение становятся основным средством передачи мыслей, идей, отношений, событий.

Возможности тела как невероятно пластичного и поддающегося трансформации материала, который способен нести многоплановую информацию, совмещая в себе функции инструмента, позволили «участвовать» телу в разнообразных экспериментах по творческому синтезу различных телесных проявлений. Появляются новые художественные направления и течения. Искусство театра, акцентируя внимание на выразительных возможностях драпируемой ткани и пластики тела, дает импульс к появлению театра ткани, а способность тела изменяться в соответствии с костюмом и их взаимозависимость и взаимовлияние рождает другое направление – театр моды. Увлеченность в поисках новых возможностей тела как выразительного средства сформировало еще одно направление в пластических искусствах – театр тела, в котором габитус и его возможности являются основным языком выражения художественного образа.

Такой глубокий интерес к возможностям тела в искусстве и широкая представленность многообразных вариантов существования тела

как материального носителя художественной воплощенности, безусловно, определяются и зависят от современного представления о теле и телесно-пластической культуре.

Таким образом, положение и состояние телесного канона конкретного времени, картина мира и место в ней, отведенное человеку, формируют не только отношение к телесности в искусстве, но также уровень и степень развития пластическо-телесных искусств, акцентирование различных аспектов телесного участия в организации художественного образа.

§ 3. Эмпатия и телесная культура в театральной деятельности

Рассуждая о феномене пластической культуры, о ее составляющих, о непростых связях этих составляющих, невозможно обойти вниманием имеющий огромное значение, на наш взгляд, элемент пластической культуры – эмпатию. Если габитус, костюм и кинесика – это своеобразные знаки, имеющие свое значение, то эмпатия представляет собой инструмент, при помощи которого эти знаки наполняются определенным смыслом.

Эмпатия, как психологический процесс, имеет несколько вариантов определения. По мнению современного исследователя В. Мегедя, это глубокое и безошибочное восприятие внутреннего мира другого человека, то есть его явных и скрытых эмоций, а также причин, их вызывающих, другими словами, – это «постижение эмоционального состояния, проникновение в проживание другого человека» (88). Подобное определение по понятным причинам интересно и для театра.

Как показывает практика, разные типы людей обладают разными способностями к эмпатии и, соответственно, находятся на разных эмпатических уровнях. Ученые выделяют три возможных уровня эмпатического состояния человека.

Представителей первого уровня больше всего интересуют свои собственные мысли и эмоции. Они не способны «услышать» чувства других. Этот факт не мешает им быть уверенными в том, что они достаточно хорошо понимают людей. Это заблуждение, на самом деле, опять же связано с отсутствием способности к вчувствованию. Это представители самого низкого уровня эмпатии.

Второй уровень характеризуется временной «слепотой» к мыслям и чувствам других. Подобное эмпатическое состояние представляет самый распространенный тип людей.

Третий уровень эмпатии – самый высокий. Обладая эмпатическими способностями третьего уровня, человек, мысленно воссоздавая переживания и эмоции другого, ощущает их как собственные. Представители этой группы людей могут находиться в состоянии глубокого и «точно-го» понимания и сопереживания другого. Именно такой эмпатический уровень является профессиональным в искусстве актера.

Безусловно, что разные типы личности имеют разную степень способности к эмпатии, что, в первую очередь, проявляется в общении.

Определив три уровня эмпатии и их влияние на умение и «качество» общения с другими, мы можем сказать, что эмпатия представляет собой дар, способный гармонизировать разные типы личности на этическом уровне. Известно, какую большую роль играет этическое воспитание в развитии способности к эмпатии. Как правило, высокой степенью эмпатии обладают по-настоящему творческие личности. А наименьший уровень эмпатии зафиксирован психологами у людей, относящихся к логически мыслящим типам.

Характеризуя общение с любым другим человеком как эмпатический процесс, мы находим, что процесс общения складывается из нескольких этапов. Прежде всего, это вхождение в личный мир «другого» и пребывание в нем «как дома». Это требует от человека чувствительности, помогающей не только войти в чужой мир, но и перейти ко второму этапу – существованию в постоянно меняющемся мире «другого». Не обладая таким тонким инструментом, как чуткость к проявлению новых оттенков, возникающих в проживании, реакцией на эти изменения, внутренней пластичностью, и свободой, человек не сможет проникнуться чужими эмоциями, уровень его эмпатии невысок. Временно погружаясь в жизненный поток «другого», он начинает жить другой жизнью, пребывая в ней без оценивания. Можно заключить, что эмпатия предполагает временное отстранение от собственных ценностей, что является условием полного, непредвзятого вхождения в чужой мир.

Сам процесс вчувствования имеет сложную схему. Чувство рождается от ощущений, которые мы испытываем, общаясь с внешним миром. Ощущения – это, отчасти, телесная реакция, которая трансформируется во внутреннюю, результатом является появление чувства. Но реализуется чувство, то есть становится видимым и понятным для других, только телом. Все эмоции человека, их нюансы, то, что сводится к «невывысказываемому», находясь в теле, овеществляются через тело. Таким образом, телесную жизнь или телесное существование можно представить как непрерывную материализацию эмоций. Даже в том случае, когда человек пытается скрыть свои эмоции, видимым становится его состояние, а именно попытка скрыть его.

Формирование пластичности и у будущих актеров, и у будущих режиссеров связано с непростым процессом вживания, вчувствования – процессом эмпатии. Необходимое присутствие эмпатии в качестве профессиональной составляющей не только объединяет режиссуру и актерское мастерство, но и является необходимым в любом творческом процессе.

Для профессионального исполнителя эмпатия представляет собой процесс, имеющий несколько этапов и требующий определенных условий. Во-первых, актер должен обладать способностью до проникновения в роль «освободиться» от своего личного опыта. Для обретения этой способности необходимо выделить два момента и определить способы их решения. Первый – профессиональное умение сознательно отделять себя от своего «Я», то есть от своего жизненного опыта, оставаясь лишь формой для наполнения воображенным содержанием. Необходимо отметить, что при этом процесс творчества не теряет осознанного подхода. Актер не растворяется в сознании нового образа, им создаваемого, а, отодвигая свое «Я», примеряет на себя суть «Другого» совершенно сознательно!

Второй, не менее важный, момент в эмпатии – это умение стать и оставаться «послушной» пластичной и отзывчивой формой, способной к трансформациям в зависимости от предлагаемого материала пьесы. Для решения этих двух моментов наличие внешней и внутренней пластичности является залогом успеха. Автор системы воспитания актерской техники К. С. Станиславский по этому поводу говорил: «Актер должен быть как белый лист бумаги, по которой можно написать любой образ» (89).

Следующий этап в работе над ролью после освобождения от своего «Я» и обретения своей телесности в виде податливого, отзывчивого материала представляет собой процесс вживания в сущность персонажа. К. С. Станиславский, обращая внимание на существование так называемой «линии жизни человеческого тела роли», считал, что процесс проникновения актера в роль очень важен и он может длиться в течение всей сценической жизни персонажа, а линия жизни человеческого тела роли, таким образом, совершенствуется с каждым исполнением. Станиславский уделял этому процессу большое внимание, поскольку считал, что жизнь человеческого тела роли имеет непосредственную связь с линией чувств и эмоций. По его мнению, «если Вы правильно зажили физически, то чувство не может в той или в другой мере не откликнуться...» (90).

Анализируя высказывания Станиславского, можно предположить, что процесс вживания и вчувствования происходит по-разному. Для не-

которых актеров процесс эмпатии связан с внутренним проникновением в суть роли, за которой непременно следует поиск и обретение внешней характерности. Другие начинают работу с вчувствования в форму, с поиска внешних очертаний образа, и этот процесс есть импульс к обретению верного внутреннего состояния. Таким образом, можно заключить, что работая над ролью, постигая ее шаг за шагом, исполнитель постоянно находится в очень непростом психическом процессе, который представляет собой также один из видов понимания. Этот процесс или творческое состояние актера, готовящего и творящего роль, есть также форма эмпатии, представляющей в данной ситуации – «постижение эмоционального состояния, проникновение-вчувствование в проживание другого человека» (91).

Исследуя возникновение и «жизнь» чувства, мы приходим к заключению, что этот сложный психологический процесс имеет три этапа. Первый этап – реакция тела на внешнее воздействие или своеобразный «сбор» информации. Второй этап связан с осознанием этой информации и мгновенным внутренним «ответом», который может реализоваться на третьем этапе. Он вновь возвращает нас к телу, поскольку происходит телесное (пластическое) воплощение эмоций. Надо отметить, что, несмотря на наличие сложно организованных связей, составляющих суть этого процесса, происходит он в доли секунды.

Изучая природу чувств и эмоций, современный психолог Н. Грот, анализируя составляющие одного «полного оборота» психического процесса, приходит к выводу, что внутренние впечатления, до того момента как они начинают трансформироваться в наружные действия, вызывают целый комплекс внутренних движений, представляющих собой толчок или импульс к внешним проявлениям. Н. Грот выделяет четыре основных фазы «полного оборота» психического процесса.

Первая фаза – «внешнее впечатление на психический организм»; происходит соприкосновение психики человека с явлениями внешнего мира. Второй уровень в этой схеме связан с переработкой полученного внешнего впечатления во внутреннее. Затем сформировавшееся внутреннее впечатление трансформируется во внутреннее движение – это третья фаза. Четвертый, заключительный момент в этой схеме – наличие внешнего движения «организма навстречу предмету» (92). При этом необходимо помнить, что первый этап анализируемого процесса связан непосредственно с телесной реакцией на внешний раздражитель, которая затем трансформируется во внутреннюю, но реализация этой реакции, то есть ее внешнее проявление происходит, опять же посредством тела.

Изучая схему рождения чувства вообще, нам показалось важным попытаться проанализировать рождение «актерского чувства», имеющего «ненастоящую», воображаемую художественную природу, и сравнить природу чувства настоящего и природу «художественного» чувства (актерского). В исполнительском мастерстве существует положение, представляющее основу сценического действия и очень похожее по своей внутренней структуре на процесс рождения полного оборота психического процесса в жизни.

Речь идет о сценической оценке. Она, как и реакция человека на события разного уровня, предполагает наличие четырех этапов, взаимосвязанных и взаимообусловленных. Первый ее этап можно определить как считывание информации, полученной извне. Причем считывание осуществляется телом. Исполнитель акцентирует этот момент для того, чтобы сделать понятными последующими действия. Второй этап, или собственно «оценивание», формирует отношение к ситуации в связи с новыми фактами или событиями. Этот процесс происходит на уровне внутренней техники исполнителя и соответствует переработке полученного внешнего впечатления во внутреннее. Третий этап происходит также на уровне внутренней актерской техники и представляет собой принятие решения в конкретной ситуации. Это решение способно воплощаться опять же только телесно, через определенные действия, что соответствует четвертому этапу реализации полного оборота одного психического процесса. Таким образом, сравнивая такой важный элемент в структуре исполнительского действия, каким является актерская оценка, и структуру психического акта, представляющего собой процесс реакции человека на любой внешний раздражитель, и обнаруживая достаточно большое количество совпадающих по сути позиций, можно прийти к заключению, что мы имеем дело с явлениями, природа которых идентична. Разница состоит лишь в том, что одно есть составляющая настоящей реальности, а другое представляет собой элемент реальности художественной.

Таким образом, анализ этих двух понятий показал, что они имеют общую основу, так как познание мира через ощущения, рождающие чувства, и «познание» и освоение роли имеют не только общую природу, но и происходят по одной схеме – посредством эмпатии.

«Вчувствование» и «вживание» в художественном творчестве близки к чувству и «проживанию» в реальном существовании. Исследователь психических процессов А. Я. Пономарев считает, что «жизнь человека и художественное творчество обладают «общими генетическими корнями» (93). Творческий процесс, как и реальная жизнь, полон неожиданностями

и импровизациями. По сути, творчество – это сплав сознания и бессознательного, что также является характеристикой человеческой жизни. «Я» настоящее, «вживаясь и «проникая» в образ, становясь «Я образом», начинает управлять им, точнее жить жизнью «Я образа». По мнению Е. Я. Басина, «эмпатия и есть не что иное, как жизнь в образе», что является законом органического существования актера на сценической площадке. Таким образом, эмпатия необходима в творческом процессе, более того, она – психологически закономерна.

Но эмпатия – это еще и способность вчувствоваться и вживаться в любой объект или событие. Для актерской практики наличие подобной способности важно потому, что работа с персонажем не просто воображаемым, а фантазийным (животные-герои сказок, различные стихии, ожившие предметы и даже явления) требует вчувствования в суть придуманных, несуществующих образов. Более того, им приходится жить и действовать в этих образах – искать оправдание поступков в «глубинах» внутреннего мира, то есть придумывать и вживаться в придуманное. Например, в пьесе М. Метерлинка «Синяя птица» вместе с героями-людьми существуют и действуют такие персонажи, как Молоко, Вода, Огонь, Сахар. Безусловно, «освоение» образа подобных «героев» происходит также с определения главного импульса или жеста роли. Но найти форму существования и внешние характеристики еще не все. Необходимо определить внутреннюю логику, например, огня или молока, а затем этой логикой наполнить пластическую партитуру роли.

Не менее важным и сложным для актера представляется обратный процесс – процесс выхода из состояния «вчувствования» в кого-либо или во что-либо. Рассуждая об условиях возникновения и проявления эмпатии, известный исследователь К. Роджерс предупреждает, что быть эмпатичным, то есть включать процесс эмпатии в профессиональный арсенал (например, как в случае актерской работы), достаточно сложно. Во-первых, вхождение в эмпатию и участие в процессе эмпатии требует большой внутренней свободы и определенного «набора инструментов» (тонко организованная чувствительность, податливость, умение держать форму). Во-вторых, сам выход их эмпатического процесса также связан с трудностями. Актеру важно и должно быть сильным, иметь волю, чтобы суметь после «погружения» во внутренний мир «другого» вовремя вернуться к своему собственному «Я». Роджерс считает, что это под силу исключительно сильным личностям, чувствующим себя безопасно в определенном смысле слова – «они знают, что не потеряют себя в порой странном или причудливом мире другого и что смогут успешно вернуть-

ся в свой мир, когда захотят» (94). Как мы видим, профессиональному исполнителю необходимо обладать некоторыми качествами, делающими процесс «освобождения» от внутреннего мира «Другого» нетравматичным. Он должен быть сильным, ответственным, при этом достаточно активным. Этот заключительный этап в процессе эмпатии не просто важный момент, но профессионально необходимый навык в мастерстве актера и режиссера. Любой исполнитель прежде всего человек, и очень важно, чтобы его психическое здоровье не страдало и не зависело от профессиональных особенностей работы. Следовательно, наработка навыка быстрого и полного «освобождения» от внешнего и внутреннего образа должна также тренироваться.

Для режиссера обладание высоким уровнем эмпатии, данным от природы, в определенной мере обеспечивает профессиональный успех при наличии хорошей подготовки, воспитания и безупречного вкуса. Если для актера процесс эмпатии – это каждодневная практика, в которую входят освоение и исследование новых образов, вживание и исполнение тех ролей, которые уже освоены, то для режиссера процесс эмпатии в особенности важен на первом этапе формирования сценического образа спектакля. Это требует от автора сценического варианта глубокого проникновения в драматургический материал, поиска в нем режиссерского решения – «ключа», который бы помог «открыть» для зрительской аудитории глубину проблемы пьесы в оригинальной форме. Таким образом, от режиссера требуется проникновение и вчувствование не только в содержание, но и в форму будущего сценического произведения. Ведь сценический художественный образ является зрителю в полном единстве формального и содержательного. В ситуации художественного образа сцены очень сложно даже пытаться выделить содержательную и формообразующую стороны. В конечном сценическом варианте они представляют собой синтез содержания и впитавшей его формы, существующий для зрителя и воспринимаемый им как неделимое целое.

Глава III

ПЛАСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА И ТЕАТР

§ 1. Телесно-пластическая культура актера и режиссера

Рассматривая проблему тела с феноменологических позиций, Мерло-Понти предлагает наполнить модель «мое тело» следующим образом: во-первых, признанием присутствия в этом мире, во-вторых, осознанием обладания своим телом, в-третьих, имманентностью направленности в мир (95). Именно такая позиция по отношению к телу как к центральной части проблемы пластической культуры актера представляет особый интерес и полностью совпадает с отношением к физико-телесным способностям исполнителя в процессе работы над ролью. Присутствие в этом мире (в ситуации театрально-сценической реальности) – наличие мобильного, послушного, профессионально подготовленного тела, готового стать материалом для лепки образа роли. Обладание телом – психо-физическая способность профессионального актера относиться к себе еще и как к инструменту, способному обработать и довести до совершенной формы «природный материал» – «аппарат воплощения» исполнителя. И также встроенность в художественную реальность сценического произведения обеспечивает опять же тело исполнителей, так как презентация художественного образа роли происходит в первую очередь телесно.

Телесно-пластическую культуру актера и режиссера можно определить как уровень профессионального мастерства в области сценической пластики. Под сценической пластикой в данном случае подразумевается внешняя (телесная) сторона сценического действия, которая рассматривается в целом как единый психофизический процесс. При этом необходимо отметить, как и в анализе общей пластической культуры, разделение на внешнюю и внутреннюю стороны единого процесса – условное допущение, применяемое лишь для простоты исследования понятия «сценическая (телесная) пластика».

Исследуя тело человека в мире художественного и придавая ему, как реализатору идеи, главное значение, М. С. Каган вместе с тем считает, что «художественный гений человечества не довольствуется возможностями, которые непосредственно даны человеку (его «естественными

языками» – звуковым, словесным, пантомимическим), и ищет косвенные пути познания и моделирования духовной жизни, способные в опосредованной форме искусственных знаковых систем воплощать такие аспекты связи субъекта и объекта, которые не поддаются выражению присущими самому человеку естественными средствами» (96). Вероятно, воплощение непростых связей «субъекта и объекта» через создание искусственных знаковых систем займет свое место в театральной практике. По нашему мнению, имея такой объемный, тонкий, способный транслировать даже предвосхищение эмоций и чувств, вместе с тем, доступный каждому язык, есть смысл подробнее изучать пространство телесного языка, его потенциальные возможности в создании и воплощении художественных театральных образов.

Мастерство и высокий уровень владения материалом сценической пластики, бесспорно, определяется не только суммой теоретических и «визуальных» знаний, а, прежде всего, умениями практическими, навыками общими и частными, уровнем пластичности и телесной эмпатией.

Для искусства театра важным представляется способность тела быть источником и проводником информации, которая не может вербализована в принципе, поскольку является носителем невыразимого, но, вместе с тем, чрезвычайно важного для человека.

Пластическая культура в актерской профессии, в первую очередь, подразумевает наличие пластической выразительности, которой, по мнению не только педагогов театральных дисциплин, но и режиссеров, необходимо уделять как можно больше внимания. Именно по тому, насколько информативно тело исполнителя, можно говорить о его выразительных способностях и, естественно, о его пластической культуре.

Большое значение в общей телесно-пластической культуре уделяется культуре жеста. Являясь невербальной частью средств коммуникативных связей, жест, художественный в том числе, органично существует в процессе речевого акта. Информативные возможности тела, как это уже было указано, практически безграничны. Язык жестов богат оттенками и нюансами, которые невозможно передать словами.

Как форма пластического проявления, реализующая сущностные моменты человека, отображающие состояние его внутреннего мира, в искусстве театра жест, вовлеченный в решение художественных задач, переходит на уровень выразительного средства, раскрывающего содержание художественно-образного обобщения. Являясь специфическим явлением, способным моделировать эмоционально-духовное существование человека, жест имеет особое значение и ценность для поэтического воссоздания жизни.

В различных видах пластического искусства, в синтетическом по своей природе творчестве актера в частности, жест занимает центральное место. В сценических искусствах общение между художником – автором сценического варианта и создателем художественного образа и зрителем происходит посредством живого «проводника» – актера, который представляет собой самого творца художественного образа, возникающего сначала во внутреннем видении актера, а затем реализуемого, прежде всего, его телесным аппаратом. Сценический жест, являющийся визуальным инструментом искусства театра в пластической партитуре актера есть наименьший компонент структуры физического действия. Французский поэт Поль Валери, известный своими смелыми ассоциациями и ярким неподражаемым языком, был уверен, что «понимать кого-либо – значит представлять также его физиологию, его чувствительность, привычки его организма» (97). Эти слова знаменитого поэта очень точно определяют природу не только сценического жеста исполнителя, но и все его сценическое существование. Чтобы знать, каким должен быть образ роли, необходимо не просто выдумать яркие внешние характеристики, а попытаться оправданно вообразить сущность исполняемого персонажа, его характер, телесные особенности, которые обязательно проявятся в движениях не только тела, но и души. Ведь воплощение самой тонкой эмоции или ее оттенка происходит в театре только при помощи телесности, точнее, в ее всевозможных проявлениях.

Актерский жест, как способ телесного выражения переживаемого персонажем, обладает своей спецификой, которая заключается в двойной направленности, то есть выполняет две функции. Одна функция заключается в организации сценических коммуникаций – жест выступает как связующее звено между персонажами на сцене, но не просто как единица общения, а еще и как элемент общего художественного образа; ведь жест сценический направлен еще и на зрителя. Этой своей двойной направленностью сценический жест как элемент телесного проявления отличается от функционирования жеста в видах искусства, определяемых как незрелищные. Естественно, что интерпретация жеста и всего пластического рисунка роли во многом зависит от воспринимающего, от его мировоззрения, культурного уровня и многих других сторон его существования, но определенность в восприятии и качество донесенной мысли зависит полностью от исполнителя. Другими словами, техническая оснащенность, в том числе и профессиональное владение телом, играет не менее важную роль в «жизнедеятельности» образа сценического, причем на всех этапах его существования.

В общении, происходящем на сцене, в художественной ткани спектакля случайные либо неосознанные жесты невозможны. Само существование актера на сцене есть целенаправленное воплощение режиссерской мысли и представляет собой еще и богатую духовную информацию. Необходимо отметить, что и полное жестовое «молчание» или отсутствие движения также является своеобразным «жестом», порой тело «звучит» в подобные моменты ярче и одухотвореннее, чем активные движения или слова.

Жест есть реализация эмоциональных состояний и оттенков этих состояний, любое телесное проявление в какой-то мере – трансляция внутренних переживаний. Это положение демонстрирует сложные физиологические процессы, свойственные психофизической природе человека. Эта взаимосвязь внутреннего психического и внешнего физического имеет принципиальное значение для организации творческого процесса постижения роли. Не все исполнители могут «идти от внутреннего к внешнему», то есть формировать внешние характеристики от состояния, от внутренне рожденных импульсов. Как уже было отмечено, есть другой способ организации сценического существования персонажа – от внешнего к внутреннему. В этом случае исполнитель вначале определяет для себя внешность героя, то есть «находит его тело», а затем логика найденного образа тела подсказывает внутреннее состояние и диктует внутреннюю полноту, насыщенность его действий.

Художественный жест в творчестве актера – это способ художественного общения на сцене. Как и в повседневном общении, телесные проявления в виде жеста представляют собой самостоятельный способ коммуникаций. В соединении со словом жест «звучит» как основание, фундамент произносимого слова, усиливая его, наполняя интонацию глубиной, вскрывая подтекст слова.

В художественном жесте, как в капле, отражается специфика всего телесного сценического существования исполнителя, заключающаяся в процессуальности – существовании в пространстве и времени. С одной стороны, это обстоятельство является преимущественным, именно оно дает возможность исполнителю наполнять схему своей роли живым дыханием движения. С другой стороны, сценический жест не может быть зафиксирован полностью во всей мере первоначально возникшего напряжения, силы и точности рисунка. Это происходит в связи с сиюминутным бытием сценического жеста. По прошествию времени стирается первоначальная сила и яркость жеста, теряется его эмоционально-образная насыщенность, остается лишь схема движения.

Великий режиссер, новатор сценического искусства В. Э. Мейерхольд считал, что жест должен быть «результатом работы всего тела». То есть мысль, реализуемая жестом, всегда рождается во внутреннем мире героя, но выражается только с помощью тела. Можно предположить, что сознание актера реализуется через его телесное сознание. Таким образом, телесная техника и ее постоянный тренаж способствуют становлению не только внешней пластичности, но и совершенствованию и становлению исполнительской техники передачи внутреннего состояния актера. По физическим проявлениям, выраженным в жестах, можно судить о душевных коллизиях и переживаемых эмоциях, а от степени напряжения жеста зависит степень переживаемого чувства.

Несмотря на всю очевидность значимости жеста как выразительного средства в сценической коммуникации и единицы, формирующей сценическое действие, природа жестового поведения как транслятора внутренних характеристик личности изучена недостаточно. Поэтому интерес к телесным проявлениям в мире художественного, и в театре в первую очередь, не иссякает; и чем шире и глубже становятся знания о телесности, тем внимательнее и аккуратнее относятся постановщики и сами исполнители к организации сценического жеста как реализатора и транслятора поэтично-духовной информации. Выявление общих устойчивых признаков в жесте, составляющих его суть как художественно-выразительного средства, дает возможность авторам сценических постановок не просто бережнее относиться к языку тела, но и точнее организовывать пластические партитуры в действие, в котором реализуется главная идея, мысль автора сценического варианта.

Анализируя специфику актерского существования в условиях искусства драматического театра, искусствовед и теоретик В. Хализев замечает, что «по своей художественной значимости слово и жест в драматическом театре принципиально равны друг другу...» (98). С этим невозможно не согласиться, поскольку информация, передаваемая словами, произнесенными исполнителем, и информация телесная, идущая параллельно, дополняют и уточняют друг друга; и, несмотря на разные способы организации и восприятия (слово мы слышим, а движение – видим), существование их в органическом синтезе взаимно обогащает и слово, и движение.

Жесты и другие телесно-пластические проявления составляют пластическую партитуру персонажа, они являются своеобразным телесным фундаментом в распределении текста роли.

В профессиональной актерской и режиссерской практике телесно-пластическая культура определяется тремя положениями, тремя фактора-

ми – способностью, готовностью и потребностью в реализации действия в выразительной форме художественного образа.

«Способность» в ситуации актерской профессии есть наличие хорошей внешности – гармонично сложенного тела, в меру развитой мышечной системой, выразительного, мимически богатого лица. Не менее важным представляются динамические возможности тела, наличие музыкальности и ритмичности, пластичности и чувствительности мышц. «Сюда входит и то, что принято называть “внешними данными” – очевидные достоинства телосложения: отсутствие явных и неисправимых недостатков в строении тела, пропорциональность его частей, равномерная развитость мускулатуры» (99). Таково мнение выдающегося педагога и постановщика профессора Г. В. Морозовой. Но, вместе с тем, она считает, что более важные признаки одаренности – те, которые проявляются в динамике тела. Все перечисленное, безусловно, имеет огромное значение, но к этим очевидным достоинствам мы можем относиться лишь как к основанию, к фундаменту, который при правильном воспитании и обучении может превратиться в великолепный инструмент и пластичный материал для создания художественного образа.

Для режиссерской профессии наличие внешних данных не является определяющим. Здесь «способность» связывается, в первую очередь, с наличием воображения, готового создавать сценические образы пластически. Безусловно, понятие «пластическое воображение» не может быть адекватным понятию «телесно-пластическое воображение», так как пластика спектакля, воплощение сценического варианта драматургии решаются не только постановкой отдельных пластических партитур. В ситуации режиссерской профессии решение «телесности» сценического варианта лишь часть (хотя и, на наш взгляд, определяющая) от общей пластики всего произведения. Для режиссера обладать пластическим воображением означает уметь читать литературное произведение пластическими образами, представлять будущее произведение как художественно организованное действие. Кроме этого, способность сказать свое, выразить авторскую позицию через фиксированный литературный текст также требует внутренней и внешней пластики, точнее, пластического воображения.

Особенности пластического воображения проявляются в постановочной работе, в использовании «основного языка режиссера» – мизансценировании. Индивидуальность пластического воображения каждого художника видна в конечном результате его творческого труда, который проявляется в своеобразии решения индивидуальных телесно-пластиче-

ских партитур, лепке и стилистике мизансцен, в динамической структуре и композиции всего спектакля. Можно сказать, что специфика пластического воображения выражается и проявляется в его творческом мышлении.

«Готовность» представляет собой психофизическое состояние актера, в котором исполнитель способен реализовать действие в выразительной телесно-пластической форме. Безусловно, этот необходимый фактор самым непосредственным образом связан с воспитанием, развитием и становлением творческих способностей будущих актеров, так как данная позиция имеет прямое отношение к исполнительской школе, то есть к профессиональному обучению актеров. Телесно-пластическая культура актера предполагает наличие необходимой для решения профессиональных задач общей телесной подготовки, добиться которой возможно целенаправленными тренирующими упражнениями в течение долгого времени. Но это лишь начало в освоении пластической культуры как предмета. Следующий этап связан с освоением частных пластических навыков, база для которых уже сформирована.

При всем обилии существующих подходов и мнений к телесному воспитанию актеров и режиссеров выделяется одно «обстоятельство», которое, несмотря на разные методики, их объединяет. Это тренинг, который представляет собой основу профессиональной физической подготовки актера любой школы, любого направления. Тренинг, задачи которого сначала в течение всего периода обучения будущего исполнителя, а затем во время его сценической практики меняются и трансформируются. Тем не менее, можно определить главные задачи подобного тренинга как воспитание, постоянную стимуляцию и поддержку профессиональной телесной формы. Конечным результатом пластического тренинга является обретение пластичности как одной из самых важных в профессиональной подготовке исполнителя характеристики. Но нельзя под понятием «исполнительская пластичность» понимать только хорошо тренированное тело. Профессиональная актерская пластичность предполагает не только физически развитого и подготовленного актера, она включает в себя ловкость, телесную мобильность, музыкальность, владение ритмом на уровне тела, легкость и податливость, умение трансформироваться, наличие частных физических навыков и многое другое. Определяя понятие «пластичности» и пытаясь выделить и найти его различия с такими понятиями, как трансформируемость, изменчивость, современный философ С. Хоружий замечает, что только пластичность предполагает способность предмета к изменчивости и трансформации, при которой природа и суть

предмета не меняются, остаются прежними. Именно это определение пластичности относительно актерской профессии раскрывает суть этого понятия для актерской практики. Ведь для любого исполнителя чрезвычайно важно уметь меняться, каждый раз принимая новый образ, верить в новые предлагаемые обстоятельства, уметь жить и существовать по законам новой роли. При этом не менее важными, на наш взгляд, являются сохранение способности к анализу происходящего на сценической площадке и умение безболезненно и быстро выходить из сценического образа и сценической реальности.

На первом этапе воспитания пластической культуры, занимаясь тренингом и постепенно обретая новые телесные возможности, каждый исполнитель заново знакомится со своим телом и раскрывает его для себя. По завершению работы будущие актеры ощущают свое тело как мягкий, податливый, способный к различным трансформациям материал.

Второй этап воспитания пластической культуры связан с «накоплением» частных физических навыков. В это время нарабатываются телесные практические знания по трюковой пластике, историко-бытовой, осваиваются элементы пантомимы и многое другое. Будущие актеры ощущают теперь тело как необходимый инструмент, участвующий в создании определенной пластической партитуры.

Понятие пластической культуры режиссера несколько отличается и имеет свою специфику наполнения. Готовность в профессии режиссера, также как и в актерской практике, связана с процессом воспитания и обучения. Пластическое воображение при наличии очевидных задатков может также поддаваться не только целенаправленной тренировке, но и развиваться, что приводит к формированию нового уровня в понимании материала, из которого «складывается» спектакль.

Прежде всего, необходимы знания объективных законов творческого процесса, и умение их использовать. Кроме этого, поскольку основным «средством» для создания и выражения художественного образа в режиссуре является актер, будущему постановщику чрезвычайно важно знать и владеть на практике искусством мизансценирования. Для режиссера мизансценирование – это материализация идеи, наполнение воображенного телесностью. Причем так, чтобы «отдельные тела» не просто презентовали и фиксировали события спектакля, а несли и реализовывали бы движение режиссерской мысли, развивали действие и транслировали пластическую интонацию сценической реальности и художественный образ в целом. Не менее важными, и не менее определяющими уровень пластической культуры режиссера являются умения и практический опыт в работе по созданию частных пластических партитур, составляющих

мизансцены спектакля. От решения телесной партитуры отдельной роли, от ее органического «вплетения» в общую ткань сценического произведения зависит успех всей постановочной работы над спектаклем. Таким образом, если пластичность, по сути, и есть то особое качество актерского профессионализма, которое характеризует уровень его пластической, прежде всего, внешней культуры, то для полного определения пластической культуры режиссера этого, как мы видим, недостаточно.

Чтобы руководить работой актеров по поиску оригинальных пластических партитур, по решению общего пластического рисунка сцены, режиссеру совершенно необходимо знать и владеть на практике общими законами движения на сценической площадке, законами движения отдельного «тела», обладать знаниями и умением организовать профессиональный прием, используя различные телесные техники и, наконец, владеть методикой ввода всего этого в постановочную работу. Элементы всех практических знаний и их отработка включены в пластический тренинг для режиссеров.

Третьим фактором, определяющим пластическую культуру будущих исполнителей, является потребность. Для актеров потребность представляет постепенно формирующуюся возможность, которая в результате становления принимает вид естественной закономерности, чья сила и оснащенность заставляет профессионально подготовленного специалиста, в данной ситуации исполнителя, реализовывать свой опыт, развивать творческий потенциал через образы, создаваемые телесно-пластически. Постоянно излучаемая и идущая от творческой природы человека вообще, от одаренного, профессионального художника-актера потребность – это не просто импульс к поиску более точного, более яркого пластического образа, а желание и возможность, даже жизненная необходимость – видеть, ощущать и воплощать многообразие окружающего мира со всеми его противоречиями в телесно-пластической форме. Гениальный педагог сценического движения, автор многих книг по проблемам телесной пластики Г. В. Морозова называет эту необходимость «радостной». Человек, испытавший такую радость, говорит о вдохновении или творческом озарении. Ведь это, действительно, большая радость в результате иногда длительного поиска найти и воплотить ту единственную пластическую форму, которая точнее всех, мощнее и ярче реализует задуманную режиссером идею. Более того, и, на наш взгляд, этот момент является не менее важным, именно эта найденная форма (например, пластическая партитура в отдельном эпизоде) является не только точным соответствием режиссерскому решению, но и способно транслировать также точно эту идею зрителю. Ведь присутствие зрителя – совершенно необходимая, ор-

ганическая часть театра (как и любого вида искусства), поскольку образ, рожденный в его зрительском воображении, есть заключительный этап существования художественного образа произведения.

По мнению Г. В. Морозовой, источниками этой «радостной» необходимости являются богатая творчески одаренная природа и глубокие знания, полученные в процессе обучения профессиональному мастерству, сценической пластике в том числе.

Для режиссерской профессии «потребность», как составляющая профессиональной пластической культуры, способна заявить о себе лишь тогда, когда пластическое воображение соединяется с фактором «готовности». Этот синтез двух очень важных профессиональных позиций в виде «потребности» приобретает совершенно новую качественную характеристику: вступают в силу интуитивные моменты творчества, способность воображения варьировать и комбинировать элементы художественных средств, приводящая к рождению новых, ранее не известных форм. При этом профессионально подготовленный аппарат воплощения без сопротивления, легко и пластично реализует рождающиеся пластические образы во всем богатстве их смыслового и эмоционального содержания. В творчестве актера в такие минуты происходит полное слияние внутреннего и внешней формы. Режиссера же, сформированная «потребность» постоянно стимулирует на поиск более отточенных, более говорящих пластических форм.

Итак, как мы видим, все три фактора, определяющие пластическую культуру актера и режиссера взаимосвязаны, взаимозависимы и насколько они способны взаимодействовать и предопределять друг друга. От врожденных творческих потенций, выражающихся в способности к профессиональному мастерству, во многом зависит процесс воспитания и становления, формирующий готовность к потребности – «радостной необходимости» реализации в телесной пластике. Потребность здесь является и следствием природной способности, и естественным результатом готовности. Мы присоединяемся к мнению Г. В. Морозовой, считающей, что все три фактора, определяющие пластическую культуру актера и режиссера, могут быть объединены, а процесс, их связывающий, может быть описан в виде восходящей линии, в которой точкой отсчета или основанием является способность, далее и выше следует готовность, и, наконец, вершина процесса представлена потребностью. При этом, даже самый богатый потенциал может остаться только потенциалом без воспитания и специальной профессиональной подготовки, без воспитания готовности. Потребность же возникает в ситуации удачного синтеза природных способностей и приобретенной готовности.

Таким образом, знание законов телесно-физической природы сценического действия, представляющего основу режиссерского искусства, а также умение через телесность воплощать действие на сцене обеспечивают профессиональному мастеру сочетание способности, готовности и потребности к реализации сценического действия в пластических формах, то есть соответствующий уровень его пластической культуры.

Отдавая должное всем, без исключения, факторам, определяющим пластическую культуру профессионального актера и режиссера, мы можем выделить один, на наш взгляд, самый важный. Центральной частью процесса формирования пластичности является готовность, безусловно, связанную с профессиональной подготовкой будущих специалистов.

Представляя собой необходимое качество творческого процесса, пластичность, как это уже было указано, по-разному проявляется в профессиональной деятельности актера и режиссера. Естественно, что процесс подготовки и обучения в каждом случае также имеет свою специфику.

Первый этап в процессе становления пластической культуры для будущих представителей режиссерской профессии связан с приобретением тех же внешних составляющих пластичности, которые необходимы для актеров. Для профессионального художника сцены обязательным является знание специфики актерской техники тела, а не только знание законов движения на сцене. Необходимо отметить, что практически любое пластическое упражнение имеет большой внутренний потенциал и может развиваться по нескольким направлениям. Навык развития движения приобретается в процессе работы с упражнениями пластического тренинга. Каждое упражнение тренинга может выполняться в одном или в нескольких направлениях, принимая усложненный вид в последующем варианте, таким образом организуется новый фрагмент тренинга. Большое значение в самостоятельной работе по предмету «Сценическое движение» играет наличие пластического воображения, которое также может воспитываться и тренироваться. Для того чтобы суметь самостоятельно создавать сложные оригинальные пластические партитуры, необходимо изучить природу движения, способы и варианты его сценической организации. Способность выстраивать перспективу в движении тела, создавать определенные характеристики, меняя ритмическую структуру, наполненность и направленность движения также формируются в тренинге. Умение развивать одно упражнение, например, в режиссерский этюд, формирует способность видеть глубину, перспективу конкретного движения, а следовательно, способность создавать более точные и яркие телесно-пластические партитуры, более аккуратной работы с движением.

Следующий этап предполагает воспитание практического умения в создании и оформлении мысли при помощи тела и его движений. Но кроме профессиональных качеств для этого необходим определенный жизненный опыт, жизненная позиция и знания природы человека.

Но начинается воспитание будущих исполнителей с «постановки» тела. Надо отметить, что этому, начальному, этапу уделяется много времени, потому что в этот период закладываются важные профессиональные телесные характеристики: мобильность, гибкость и восприимчивость, музыкальность, ритмическое ощущение пространства и реактивность и т. д. Причем, на разных этапах своей творческой карьеры актер постоянно связан с необходимостью периодически возвращаться к упражнениям, тренирующим и поддерживающим на хорошем уровне профессиональную внешнюю форму. Сценической практики и, даже большого наличия ролей, как показывают примеры, далеко не достаточно для плодотворной исполнительской деятельности, необходимы всевозможные тренинги, и, в первую очередь, пластические. Ведь творческое существование актера требует от него умения трансформироваться, что предполагает иногда значительные внешние изменения. Эти изменения продиктованы, прежде всего, режиссерским решением. Те моменты пластических тренингов театральной школы, которые предшествуют основным темам на занятиях по сценическому движению и основам пластической культуры, по мере становления телесной формы также меняются. Трансформируются форма тренинга, его содержание, меняются физические нагрузки. Другими, естественно, становятся и сами упражнения – они, также как тренинг, развиваются.

Организация, подача и возможные виды упражнений зависят, конечно, во многом от актерской школы – от тех творческих и эстетических принципов, которые они исповедуют.

Пластический тренинг, таким образом, представляет собой основу, своеобразный фундамент в воспитании и освоении любых практических навыков. Тренинг можно определить как комплекс упражнений, выстроенных в определенном порядке и призванных решать насущные задачи, от которых зависит достижение конкретной цели. Организация пластического тренинга, способы и скорости его трансформации напрямую зависят от уровня физической подготовки будущих актеров и режиссеров. Качество самого движения, его пластичность, проявляющаяся в поиске связей с другими выразительными средствами, способность к трансформации и уровень этой способности невозможен без воспитания так называемого «мышечного чувства». По определению И. М. Сеченова, «мышечное чувство» есть сумма ощущений, «сопровождающих каждое

движение членов нашего тела и всякое изменение в их положении друг относительно друга» (100). Значение профессионально «настроенного» «мышечного чувства» велико, ведь, по образному выражению основателя русской физиологической школы, оно «в деле анализа своих ощущений соединяет в себе способность глаза и свойства уха» (101). Речь идет не только о способностях к осуществлению разных элементарных телесных функций (проявление чувства баланса, умение распределять себя в пространстве и во времени и мн. др.), но и о возможности думать, воображать, сочинять и творить собственным телом.

Процесс воспитания тела как «профессионального инструмента» достаточно сложный. Он предполагает несколько этапов в формировании необходимого уровня пластичности. Разным этапам соответствуют разные комплексы упражнений.

На первом этапе формирования пластичности тела используется общий пластический тренинг, основной задачей которого является изменение ранее обретенного телесного стереотипа. Эти упражнения помогают будущим исполнителям «освоить» собственный телесный материал – исследовать особенности своего габитуса. Задачи этих упражнений – сделать тело более восприимчивым, а также углубить и расширить практические знания о своей пластичности.

По своим функциям тренинг может быть обучающим, формирующим, разогревающим, подготавливающим к определенному виду работы.

Во всех случаях все виды общего пластического тренинга начинаются с простых упражнений. Нагрузка и сложность упражнений увеличивается постепенно. При этом завершать комплекс следует упражнениями, не сложными по технике исполнения и небольшими по нагрузкам.

Для того чтобы лучше познать свое тело как систему, необходимо четко и ясно представлять составляющие этого целого, возможные варианты внутренних связей, принципы их организации и работы. Все это необходимо для формирования исполнительского «тела привычек», то есть устойчивости в приобретенных навыках.

Любое упражнение должно содержать момент поиска; оно ни в коем случае не должно превращаться в форму мускульного массажа. Во время исполнения упражнения исследуется положение и возможности центра тяжести тела, механизмы телесных инерций, функции позвоночника и мышечной системы.

Главным и определяющим условием эффективной работы в тренинге является спокойная, доброжелательная – профессиональная атмосфера, которая служит залогом настоящего творческого поиска – безусловного

компонента любого занятия. Психологический климат и условия общения между преподавателем и студентами, устанавливающиеся на первых занятиях, должны помочь человеку, постигающему азы пластической культуры, адаптироваться к новому виду работы, помочь ему поверить в свои силы, максимально раскрыть свои пластические возможности, а также стать стимулом в процессе «освоения» и совершенствования своего тела.

Завершающим этапом пластического тренинга является переход от моторных упражнений к организации образа телесного, то есть наполнение моторных упражнений определенным содержанием.

Тренинги каждого этапа требуют своих методических приемов, иначе говоря, определенных частных способов наиболее эффективного освоения и практического использования любого упражнения. Поскольку не только каждый этап в пластическом воспитании требует своих специфических способов и в подаче материала, и в его реализации, но и буквально каждое упражнение в разных условиях может решать разные задачи, методические приемы не могут быть застывшими, раз и навсегда изобретенными. Наоборот, все методические приемы так же подвижны, как и постоянно меняющиеся и совершенствующиеся тренинги.

§ 2. Пластическая культура как предмет театральной школы

Пластическая культура как педагогическая дисциплина представляет интерес не только в творческих учебных заведениях, но и в вузах и колледжах, где отсутствуют художественные специальности и специализации. Интерес этот вполне оправдан. В современном мире исследования тела человека и его телесного поведения занимают внимание все большей части ученых, причем совершенно различных научных направлений, более того, в разных науках. Тело как репрезентативная составляющая личности, тело как транслятор внутреннего мира, тело как основа сознания и, наконец, тело человека – вселенная, такая же необъятная и пока малоисследованная, как и космос, окружающий и ограничивающий нас внешним образом.

Рассматривая различные аспекты габитуса, специалисты опираются на положение о взаимозависимости и взаимоопределяемости габитуса и внутренних свойств характера (габитус и темперамент, возможность диагностики интеллектуальных способностей по специфике телесного сложения и многое другое). Кинесика, или исследование различных телесных проявлений и их анализ, представляет собой интерес не толь-

ко для физиологов, психологов, медиков, социологов, специалистов в различных областях спорта, но и для театральных педагогов, а также практиков и теоретиков театра.

Формируясь из одной клетки, постепенно превращаясь в целую систему, тело взрослого человека представляет собой структуру, состоящую из триллионов клеток. Современные исследователи телесности называют тело человека замечательной «машиной», способной самой вырабатывать необходимые условия существования (заботиться о пище, о сохранности и порядке в различных, составляющих тело, системах, ремонтировать отдельные части и самой заменять на клеточном уровне устаревающие элементы).

В нашем мире внешняя или пластическая культура индивида не только представляет человека, его самобытность и оригинальность, но и во многом определяет его социальный статус, от которого в значительной степени зависит жизненный успех. Социум диктует человеку, как необходимо выглядеть, к каким эталонам следует стремиться; при этом общество активно предлагает информацию о качествах и особенностях тела человека, формирующих верный имидж, то есть образ, который позволяет ему быть успешным. Стремление человека улучшить свою представленность во внешнем мире, несмотря на разные формы, существовала всегда. Вначале человек научился изменять свою внешность с помощью костюма; затем оказалось, что и движения, из которых складывается манера держаться, способны трансформировать внешние параметры.

В наши дни впервые в истории культуры человека организована своеобразная система, формирующая необходимый уровень телесной конфигуративности. Предлагается достаточно широкий спектр услуг: от физических упражнений, способных изменить отдельные параметры тела, до хирургического вмешательства и изменения пола. Можно сказать, человечество все активнее и активнее вмешивается в природу телесности и берется, иногда совершенно неоправданно, решать проблемы, не совсем ему принадлежащие.

Таким образом, интерес человека к его телу создает необходимость заниматься телесным воспитанием не только в театральной школе. Знания об отношении человека различных эпох к своему собственному телу, чем вызвано это отношение, какова роль тела в коммуникативных процессах, как связана телесно-пластическая культура с мировоззрением, как формировать свой имидж, чтобы иметь успех в социуме, как поддерживать здоровье и сохранить молодость – все это имеет место пока внутри различных научных направлений. Существует мнение, что уже сейчас есть смысл и возможность объединить все знания о теле человека,

о его телесно-пластических проявлениях в одно научное направление и сформировать дисциплину, дающую знания по различным аспектам телесности. В последнее время появляется все больше изданий, всесторонне освещающих проблемы телесности человека и рассматривающих тело в разных традициях. Авторы этих изданий И. М. Быховская, В. Н. Никитин, М. Л. Бутовская анализируют проблемы тела и телесных проявлений, применяя различные методологические подходы и методики.

Теоретических обобщений, учебников или пособий по проблемам телесно-пластического воспитания не появилось ни одного вплоть до конца XIX века. А в начале XX века на драматических курсах при Александринском театре режиссером Н. В. Петровым была предложена новая дисциплина, объединяющая элементы пластики, сценического движения и мимики. Назывался новый предмет «мимодрама». Это был прообраз ныне существующих дисциплин «Основы сценического движения» и «Пластическая культура актера и режиссера». Предмет изменялся, наполняясь новым содержанием в соответствие последними достижениями в театральной практике. «Естественная гимнастика» П. Ф. Лесгафта, «биомеханика» Вс. Э. Мейерхольда, исследования «в области певческого голоса и телесного аппарата исполнителя» Дельсарта, на опыт которого опирался известный теоретик пантомимы С. Маккей и не менее известная танцовщица А. Дункан, учение Жака-Далькроза стали фундаментом для формирующейся дисциплины.

Большое значение для развития нового предмета имели труды С. М. Волконского «Человек на сцене» (1912), «Выразительный человек. Воспитание жеста. (По Дельсарту)» (1913), «Выразительное слово» (1913). Это был определенный этап в развитии и становлении нового подхода в воспитании актера, в частности его внешней техники.

Основатель всемирно известной системы воспитания актера – К. С. Станиславский поначалу принял некоторые теоретические положения Волконского, но впоследствии, углубляясь в исследование природы сценического существования, Станиславский отказывается от «законов» движения Волконского. Вместе с тем, те предметы, которые принадлежали к профессиональному комплексу и должны были воспитывать физическую, внешнюю сторону психофизического аппарата исполнителя (танец, акробатика, гимнастика) не решали поставленных задач, так как, по мнению К. С. Станиславского, они развивали лишь отдельные необходимые актеру качества. В 20–30 гг. по-прежнему ощущалась острая необходимость в создании дисциплины, отвечающей специфике актерской деятельности и вбирающей в себя все самое ценное из уже имеющихся пластических дисциплин. Необходимость в специальном, про-

фессиональном телесном воспитании заставила самих постановщиков – основателей школ заниматься воспитанием пластической культуры и физической подготовки исполнителей. Все они гениальные режиссеры – В. С. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов, А. Д. Попов – обладали своим творческим почерком, естественно, что и подход к воспитанию профессиональной телесности значительно отличался. Так создаются оригинальные методики физической подготовки актеров, которые полностью отвечают, прежде всего, требованиям режиссеров – авторов сценических постановок.

Во второй половине 30-х годов, обобщая опыт работы и общения с режиссерами разных театральных школ, преподаватели Е. С. Шишмарева и И. С. Иванов создают новую дисциплину «Воспитание движения актера». Главным принципом нового предмета являлось утверждение положения о невозможности фиксации приемов и форм сценического выразительного движения. «Авторы» нового предмета пришли к заключению, что нет необходимости учить движению на сцене; необходимо всесторонне готовить «нервно-физический аппарат» исполнителей для пластической реализации художественных образов.

«Основы сценического движения» как новый предмет был введен в 1938 году в Ленинградском театральном институте. Постепенно основные положения новой дисциплины, изложенные в учебнике профессора И. Э. Коха, стали основой программы по предмету «Сценическое движение», которые вводились в учебные планы уже практически во всех театральных школах.

В настоящее время пластическая культура как предмет театральной школы имеет в своем основании достаточно прочный фундамент, представляющий собой ряд положений известной системы К. С. Станиславского. Учение о сверхзадаче и сквозном действии, положения о физическом действии, природе сценического переживания и моделировании образа, по мнению современных педагогов различных театральных школ, дают основания считать, что именно телесно-пластическая природа, представляющая сущностную составляющую актерского искусства, есть общая основа всех видов сценического искусства. Все предметы, формирующие элементы пластической культуры, такие как: сценическое движение, фехтование, танец, акробатика, ритмика, этикет и др. – без основы в виде системы Станиславского утратили бы драматическое начало. Просто пластическими упражнениями не достичь эффекта художественности, – только воспитание телесности и ее всестороннее развитие дает возможность достижения художественности в искусстве театра.

Первое, что помогает освободиться и подготовить тело к решению творческих задач – это движение. То, что создает условия к рождению художественного образа, – движение. Автор всемирно известной системы воспитания актера небезосновательно заявлял, что «надо иметь тонкую наблюдательность и память в мышцах, чтобы воспроизводить не одну позу или жест, но гармонично движущиеся мысли и тело» (102). Ведь телесный потенциал исполнителя реализует не только внешние физические действия, но и внутренние импульсы к этим поступкам и действиям. Чем тоньше настроен инструмент (тело актера), тем очевиднее и ярче будут представлены и само действие, то есть физическое движение – от события к событию, и действие внутреннее – рождающее поступки героев спектакля. Таким образом, тело как элемент, организующий физическое бытие персонажей, является еще и транслятором внутреннего мира действующих лиц, который позволяет зрителю понять причины тех или иных действий, совершаемых героями.

Станиславский сравнивал физический аппарат исполнителей с музыкальным инструментом и говорил о необходимости постоянной настройки и совершенствовании всех составляющих этого аппарата, которые представлены выразительной речью и не менее выразительным – «говорящим» телом.

Что же значит «говорящее» тело? Тело, красиво и «правильно» исполняющее пластическую партитуру своего героя и, таким образом, представляющее его сценическую жизнь? Автор первого фундаментального труда по сценическому движению И. Э. Кох совершенно справедливо утверждал, что «хорошее движение – это не красивость, пластичность и изящество вообще, а действие логическое, последовательное и целенаправленное по смыслу, точное и экономичное по качеству исполнения» (103). Таким образом, «правильное» и красивое движение – это всегда движение, прежде всего, правдивое, несущее «максимальную действенность». Иными словами, движения должно быть таким и его должно быть ровно столько, чтобы точно и выразительно передать мысль автора сценической постановки.

«Воспитание такого движения, – утверждает И. Э. Кох, – является основной целью предмета “Основы сценического движения”» (104). Для того чтобы актер в полной мере мог ощутить чувство веры и правды, чтобы он смог владеть действием, чтобы дать возможность ему проявить свое пластическое воображение, необходимо научить его владеть телесным аппаратом. Широкий диапазон пластических навыков, «умное», хорошо воспитанное тело является залогом успеха не только исполнителя, но и

режиссера – автора сценического варианта драматургического материала. Лишь в этом случае можно говорить, что пластический образ спектакля материализует художественный образ сценического произведения.

Воспитание движения, как внешней части действия, по мнению Коха, и есть воспитание пластической культуры актера. Основатель предмета «Сценическое движение», как мы видим, считал, что «основным критерием, определяющим качество двигательной культуры актера, является уровень целенаправленности, последовательности и точности в исполнении движений, составляющих физическое действие в роли» (105). Таким образом, определив, что собой представляет пластическая культура актера, мы готовы обозначить требования, предъявляемые к исполнителю в этом плане. То есть, точно и четко сформулировав цели и задачи предмета, мы определяем пути их реализации.

Друг и соратник И. Э. Коха, народный артист РСФСР, ведущий педагог кафедры сценического движения ЛГИТМиКа Л. Ф. Макарьев, рассуждая о первом этапе в пластическом воспитании актера, делает акцент на подготовительных упражнениях всего начального комплекса. Он считает, что помимо занятий будущие актеры должны ежедневно и, по возможности, чаще выполнять упражнения, воспитывающие и стимулирующие творческий тонус. Макарьев выделяет слагаемые успешной работы с телом и называет их «психовитамины». «Психовитамины» представляют собой ряд необходимых качеств, о которых, по мнению преподавателя, необходимо всегда помнить и даже простое напоминание о них меняет и отношение к работе, и качество творческого процесса.

Представляют они собой следующее:

«Т» – труд, терпение, талант;

«В» – внимание, воображение, вдохновение;

«И» – интеллигентность, искренность, изящество;

«С» – сознание, стремление, скромность;

«Д» – долг, действие, добро;

«Р» – ритм, разум, радость;

«Ф» – форма, фантазия, фанатизм (106).

Макарьев призывает своих учеников строго следить за тем, чтобы все эти «витамины» обязательно присутствовали в любом творческом начинании. Он считает, что, если обнаруживается отсутствие хотя бы одного компонента, работу необходимо начинать заново.

Очень важным моментом в воспитании пластической культуры исполнителя является постоянный контроль над уровнем напряжения мышечной системы. Тело актера не только в период творческого процесса,

но и в повседневной жизни должно быть мобильно, свободно, то есть не испытывать состояние «зажима», уровень напряжения при этом должен быть оптимален той физической нагрузке, которую выполняет актер.

В то же время не должно быть ни намека на телесную расхлябанность и неряшливость. Для этого необходимо постоянно следить за общей линией всего тела. В ежедневной постоянной телесно-пластической трансформации тело актера должно быть «закалено» и не терять при этом своего «исходного» оригинального рисунка. Ведь пластичность – это не только способность с легкостью принимать другие формы, но и способность также легко и безболезненно выходить из «тела роли», возвращаясь к своему телу.

Невероятно важным для актера является стремление к постоянной импровизации. Великий русский режиссер Е. Б. Вахтангов считал, что для появления возможности актерской импровизации огромное значение имеет творческий микроклимат. Создание благоприятной, доброжелательной этической атмосферы способствуют более плодотворной работе. Это позволяет также поддерживать телесную пластичность на должном уровне, поскольку внешняя свобода непосредственно связана со свободой внутренней. В тренинге, в репетиционном процессе, одним словом, находясь в постоянном поиске, актеру жизненно необходимым становится наличие способности импровизировать, то есть смело «бросать» себя в новые предлагаемые обстоятельства существования. В этой ситуации важно исследование разнообразной природы телесной собранности: как встраивается исполнитель телесно в различные ситуации, какой момент является ведущим к началу перестройки, каким образом телесная трансформация завязана с вниманием, можно ли телесное внимание концентрировать в отдельных частях тела и т. д. Интересным становится не только формирование отдельных пластических «точек» или отдельных телесных характеристик, а развитие связей между этими «точками», которые рождают отношения внутри одной пластической партитуры, что в свою очередь обеспечивает оригинальный пластический рисунок роли.

Исследуя теоретические основания пластической культуры исполнителя, Макарьев выявляет условия, необходимые для того, чтобы движение стало выразительным. По его мнению, условия могут быть субъективные и субъективно-объективные. Субъективные условия он рассматривает как скрытые качества, заложенные природой в индивидуальный план внутреннего психофизического и нервно-психического уровня человека. К ним он относит волю, внимание, память, воображение. К субъективно-объективным условиям, по мнению автора теории, можно отнести

качества, проявляемые внешне и внутренне, которые свойственны организму актера и определяют уровень пластического потенциала и эффективности его реализации в художественном плане. К этим условиям относятся: мобильность, быстрота, выносливость, ловкость, координированность, приспособление.

Анализируя теоретические положения по проблемам актерской пластической культуры, принадлежащие Коху и Макарьеву, становится очевидным их актуальность и в настоящее время.

Например, положение о «сценическом человеке». Исследуя понятие «пластичность», мы приходим к заключению, что пластична сама жизнь. Жизненные процессы – это постоянно меняющиеся положения, соотношения, связи и их формы и т. д. Поскольку пластичность дана человеку самой природой и является в какой-то степени его неотъемлемой характеристикой, то мы должны этому не просто подчиниться, но и подойти к данной потенциальной возможности как можно продуктивнее. Исходя из этого, телесно-пластическое воспитание актера будет иметь свою практическую цель, заключающуюся в воспитании специальных, профессионально необходимых качеств и навыков для исполнителя, то есть воспитание «сценического человека».

По мнению ведущих преподавателей сценического движения, «сценический человек» – «это «ролевая заданность», получающая свое образное выражение в средствах эстетического процесса сценического формирования содержания, то есть определенного формообразования. Этим содержанием, профессионально заданным, мы и должны воспользоваться, чтобы построить наш процесс педагогической подготовки молодого актера к решению поставленной перед ним задачи» (107).

Важным моментом в формировании и становлении внешней техники является общая направленность преподавателей всех специальных дисциплин (актерское мастерство, сценическая речь, танец, акробатика, фехтование, вокал). Идеальное пластическое воспитание не принесет должного успеха, если не будет связано с другими предметами основного профессионального комплекса воспитания актера. Оно может дать хороший результат лишь в том случае, если педагоги, ведущие основные предметы, будут придерживаться одной художественной «политики», не противореча друг другу, точно определяя место и возможные варианты применения навыков, получаемых на различных занятиях, в общей системе воспитания актерского аппарата воплощения.

Как же проявляется пластическая природа актера, каким образом происходит поиск жизни «тела роли»? Какими свойствами должен обла-

дать пластический аппарат исполнителя? Авторитетные педагоги санкт-петербургской театральной школы считают, что будущие актеры должны быть пластически чуткими, то есть иметь отзывчивое, профессионально подготовленное тело, которое может «приспосабливаться» к рождающемуся сценическому образу, а затем быть ему послушным во всем. Кроме этого, важны такие свойства, как пластическая активность и пластическая точность в формодвижении. Со временем приходит так называемый «пластический инстинкт» в «производстве» пластического рисунка роли. Все эти навыки и практические знания будущие актеры получают на уроках сценического движения.

Таким образом, исследование пластической культуры в ракурсе педагогики, то есть как специального предмета высшей театральной школы невозможно, во-первых, без полного представления о пластической культуре, как феномене, во-вторых, без определенности в связях и отношениях дисциплины «Пластическая культура» с другими специальными дисциплинами.

Эти связи с другими предметами профессионального комплекса должны проявляться уже на первом этапе обучения и постоянно существовать, прежде всего, в тренингах.

В настоящее время предмет «Основы сценического движения», по мнению ведущих педагогов, представляет собой довольно пеструю картину. Достижения в спорте, боевых единоборствах, исследования в области разнообразных телесных практик, изучение терапевтического влияния движения – все это вносит коррективы в тренинги, в освоение частных движенческих навыков. Но, естественно, главной причиной изменений в содержании дисциплины является сам театр и, в связи с этим, новые требования, предъявляемые театральным школам. Введение новых разделов и тем, увеличение объема практического и теоретического материала способствуют развитию новых педагогических технологий, задачей которых является воспитание в современных условиях и по современным стандартам исполнителя, высокопрофессионально владеющего телом. Современный театр требует не только ярких зрелищных моментов, но и тонкого подробного подхода к материалу роли и не менее тонкого ведения пластической партитуры роли.

Особенностью основного предмета, воспитывающего пластическую культуру, – «Сценического движения», является то, что практическое освоение получаемых знаний составляет почти 80 %. Это обстоятельство в значительной мере определяет методические принципы и приемы данной дисциплины.

Еще одна специфическая характеристика предмета заключается в особенности подачи материала – теория и практическая часть «подаются» одновременно. Таким образом, знания на занятиях по сценическому движению приобретаются «телесно»; «знать» и «уметь» должно тело.

Следует учитывать еще один важный момент. Методика этой дисциплины должна руководствоваться не только стремлением получить максимальный результат – профессионально подготовленное тело, но при этом также максимально приблизить полученные знания использованию в сценической реальности. Для этого необходимо, чтобы методические принципы и приемы сценического движения были простроены с учетом обязательной связи с другими предметами профессионального комплекса: актерское мастерство, режиссура, сценическая речь, основы танцевального искусства и др.

Чтобы методические приемы могли «работать», необходимо выполнять определенные условия. Самое главное условие для усвоения практического материала – доброжелательная, профессиональная атмосфера на занятиях. Только такая обстановка будет способствовать ликвидации мышечных зажимов у будущих актеров и режиссеров, более полному освобождению от внутренних комплексов и максимальному освоению практических навыков. Безусловно, тон и атмосфера урока во многом зависит от преподавателя: от его опыта, умения верно направить внимание учащихся, от его культурного и интеллектуального уровня. Мягкая спокойная форма подачи материала должна сочетаться с требовательностью и профессиональным владением предметом.

Занятия, требующие от студентов работы телом, на первом этапе становления пластической культуры должны убедить учащихся в необходимости относиться к себе самому и к сокурсникам профессионально. Тело – это будущий материал и инструмент в сложном процессе освоения и жизни роли. В этот период совершенно не допустимо присутствие посторонних лиц на занятиях. Появление «гостей» на уроках возможно после адаптации к новому виду отношения к своему телу и его возможностям. К этому же времени формируется профессиональное внимание, что позволяет студентам сосредотачиваться только на упражнениях и не отвлекаться на реакцию импровизированных зрителей. Как уже было отмечено, предмет «Сценическое движение» решает многообразные задачи в подготовке и воспитании будущих исполнителей. Необходимо сказать, что находящаяся в постоянном развитии сценическая театральная реальность ставит перед театральными школами все новые и новые задачи. Так, реагируя на поиски новых выразительных средств в создании

современно звучащего художественного образа и формирование новых задач предмета, методические приемы также меняются согласно новым веяниям в театральном искусстве.

Существуют общие методические приемы, составляющие основу методики преподавания «Сценического движения», и частные приемы, отражающие в своем содержании специфику той или иной школы, либо того или иного преподавателя. По определению И. Э. Коха, методические приемы представляют собой «частные способы наиболее продуктивного применения того или иного упражнения» (108). Выбор методического приема зависит от самого преподавателя, точнее, от его опыта: чем больше практического опыта у педагога, тем разнообразнее его методические приемы. Кроме этого, со временем приемов становится не просто больше, они становятся более отточенными. Преподаватель имеет возможность точнее реагировать на возникающие ситуации. Но, вместе с тем, необходимо помнить, что для применения определенного методического приема должна возникнуть потребность. Невозможно изложить последовательность приемов даже на одном занятии, так как схема их применения складывается по ходу урока. Возможно планирование лишь общих методических приемов согласно текущей теме, частные же возникают в процессе обучения конкретному практическому навыку, конкретной группы студентов или конкретного учащегося с целью создания самого оптимального пути к усвоению нового навыка.

Общие методические приемы представляют собой основные способы подачи преподавателем и освоения студентами нового материала.

Одним из таких приемов является **необходимость объяснение значения выполняемого упражнения для воспитания общей пластической культуры актера и режиссера**. Еще на первом этапе обучения студенты должны не только знать схему упражнения, самые распространенные пути его (упражнения) развития, они также должны представлять его место в общей подготовке и значимость в воспитании отдельных частных навыков. В итоге, учащиеся основательно знакомятся с возможными ситуациями на сценической площадке, в которых необходимо использовать именно этот навык.

Следующий общий методический прием – **устное объяснение схемы и содержания упражнения**. Новое упражнение необходимо представить сначала в устной форме. Таким образом дать возможность студентам самим составить общее представление об исполнении. Словесная установка к упражнению тренирует необходимые связи внутреннего и телесного сознания, делая психофизический аппарат воплощения более восприимчивым и подвижным. После первого этапа в освоении упражне-

ния, если есть необходимость, педагог может исполнить наиболее сложные элементы упражнения сам, делая акценты на фрагментах, которые являются важными, по ходу объясняя «телесные» условия исполнения и нюансы, которые следует учитывать. Если упражнение имеет сложную схему исполнения, то после подробного объяснения по ходу исполнения возможны «подсказки» в устной форме. После того как тренинг первого уровня освоен, устная установка к упражнению сводится к представлению его названия. Остановки и подробное объяснение могут последовать в случае освоения нового упражнения.

Показ после устной установки к упражнению, как способ представления упражнения, может быть, если для упражнения или цикла упражнений важным является точное соблюдение формы. Именно такой вариант необходим в работе по разделам: элементы пантомимы, фехтование, манеры и этикет. Смешанный способ ведения тренинга и презентации упражнений, воспитывающих частные пластические навыки (синтез показа и устного представления) является наиболее продуктивной формой ведения занятий именно по темам указанных разделов.

Для всех остальных разделов показов не должно быть вообще, поскольку для полноценной подготовки психофизического аппарата исполнителя необходимым является полное и всестороннее осмысление задания, что может дать только устная форма подачи практического материала. Именно этот методический прием воспитывает у будущих исполнителей потребность не только внимательно слушать, но и также внимательно и тщательно оценивать его. Кроме этого вырабатывается полезный навык быть предельно внимательным при организации действия в пластической партитуре, строго контролировать все, что происходит на сценической площадке. Показ в этом случае не только не помогает, а мешает, лишая студентов возможности приобретения навыка действовать самостоятельно, умения «думать» телом. К тому же любой исполнитель должен нести определенную ответственность за свою работу; этому невозможно обучить методом показа.

Если упражнение достаточно сложное, есть смысл провести несколько вводных, подготовительных упражнений, а затем осваивать комплексное упражнение по этапам. **Проведение подготовительного цикла и освоение сложных упражнений по основным составляющим его движениям** есть еще один общий методический прием. Вводный подготовительный комплекс упражнений позволяет студентам освоить необходимые навыки для правильного и более точного выполнения основного упражнения, а также дает возможность не останавливаться на деталях и отдельных фрагментах, а все силы отдать комплексному исполнению.

Разучивание сложных упражнений по этапам позволяет в большей степени сосредоточиться на смысле исполнения основного, поскольку составляющие упражнения уже выучены и закреплены. При разучивании упражнения по элементам очень важно, чтобы сохранялась логическая связь между отдельными составляющими упражнения.

Кроме этого, этот прием необходим в работе с трюковой пластикой, связанной с риском травм. После цикла вводных упражнений, в которых отрабатывается техника исполнения особо сложных моментов, следует этап соединения отдельных фрагментов одного трюка. И только после того, как схема исполнения будет выучена и хорошо освоена последовательность элементов и связей, можно начинать работу по темпо-ритмическому оформлению трюка. Если готовится фрагмент трюковой сцены, следующим этапом будет освоение жанровых характеристик для уже изученной схемы, сценического боя, например.

Безусловно, чтобы подойти к сложным комплексным упражнениям, необходимо пройти определенный путь в тренинге. Но при этом любой тренинг начинается с простых упражнений и после их верного исполнения возможен переход к более сложным. Подобная подача материала – **последовательный переход от простого к сложному – представляет собой еще один методический принцип**. Упражнения предыдущего цикла должны быть хорошо освоены – они понятны и легки в исполнении. Только после этого возможен переход к следующему этапу. Темп исполнения упражнения также зависит от уровня его «освоенности». Упражнения хорошо знакомые исполняются быстрее, в рабочем темпе; новые упражнения – медленнее (по понятным причинам) и, если есть необходимость, с остановками и объяснениями. Такой подход к работе с упражнениями обеспечивает высокую «телесную результативность», а логика построения тренинга воспитывает навык последовательного и логичного подбора движений для пластической партитуры роли. Своевременность введение нового упражнения и степень его сложности определяет педагог, ориентируясь на свой педагогический опыт и профессиональную интуицию. Одинаково неинтересны слишком легкие и очень сложные упражнения. Студенты должны видеть развитие упражнений тренинга, также как и возможные пути этого развития. К легким упражнениям есть смысл обращаться вновь только в случае подготовительного этапа усвоения более сложного упражнения, либо после долгого перерыва в занятиях для восстановления физической формы.

Не все упражнения могут получаться с первого раза, поэтому ошибки неизбежны не только на первом этапе. В связи с этим, большое значение имеет форма исправления ошибок. Исправлять неверное исполне-

ние можно **по ходу занятия в устной форме** (в том случае, если ошибки имеют частный характер). В тех ситуациях, когда большая часть группы допускает одну и ту же неточность в работе, возможна остановка и **показ верного исполнения** упражнения теми учащимися, которые полностью справляются с заданием. Таким образом, без персональных обращений (что иногда приводит к негативным реакциям) ошибки в исполнении устраняются. В работе с упражнениями возможно деление на подгруппы. Во время работы одной подгруппы студенты другой анализируют исполнение и мысленно сравнивают со своим вариантом. По окончании упражнения предлагается высказаться всем желающим. Таким образом, происходит совместный анализ исполнения, студентами высказываются замечания по работе, обязательно отмечаются положительные моменты в исполнении. Ведет обсуждение и направляет студентов преподаватель. Если возникает необходимость, педагог должен вмешаться и прокомментировать выступления студентов. Нельзя завершать выступление критикой. Необходимым элементом любого совместного обсуждения должна быть положительная оценка, которая может возникнуть пусть только в связи с фрагментом показа, но она должна обязательно присутствовать. Общая схема анализа выглядит таким образом: педагог начинает анализ показанных работ, затем предлагает выступить студентам и завершает обсуждение, подводя итоги высказываниям, обязательно отмечая положительные стороны показанной работы.

Для становления профессиональной физической формы необходима систематическая работа в тренинге, то есть обязательным является многократный повтор примерно одних и тех же упражнений. К сожалению, от этого нельзя уйти, поскольку следующий шаг по сложности в освоении технических особенностей пластических техник может состояться тогда, когда отработан и хорошо освоен предыдущий практический материал. В этом случае можно включить в тренинг новое упражнение, которое должно «встряхнуть» атмосферу занятия и дать новый творческий импульс к последующей части урока.

Таким образом, для обострения внимания и тренировки реакции и мобильности можно внезапно давать новое упражнение или новое задание к уже хорошо освоенному упражнению, которое может показаться неожиданным, не в логике занятия. Такое **внезапное включение новых заданий в урок** также имеет свои цели и является методическим приемом.

Важным является **контроль со стороны педагога над верным мышечным напряжением, возникающим в процессе выполнения упражнения**. Постепенно студенты овладевают навыком самостоятель-

ного контроля экономичного со стороны физических затрат и точного исполнения всех упражнений. Постепенно это умение перерастает в навык также экономично и целенаправленно действовать на сцене, что очень сложно без наличия практического навыка действовать гармонично, то есть с верным мышечным напряжением, точно и определенно выполняя задачу режиссера

Работа в парах требует также особого внимания, особенно на первых занятиях. К этому периоду группа еще не сформировалась как студенческий коллектив, иногда учащиеся даже плохо знакомы друг с другом. По этой причине преподаватель должен сам объединять студентов в пары, причем новое парное упражнение должно начинаться с новым партнером. Учащиеся очень быстро осваиваются, и по истечении первых двух недель педагогу уже нет необходимости вмешиваться в процесс образования пар. При самостоятельной работе в парных упражнениях следует обращать внимание на то, чтобы пары постоянно менялись. Как уже отмечалось, их необходимо менять даже в течение одного урока, так как новый партнер – это новый темпо-ритм исполнения, это новые приспособления и т. д. **Смена партнеров, а также работа с воображаемым (воображаемыми) партнерами** обостряют внимание, реакцию, заставляют быть мобильным.

Некоторые разделы программы требуют особо ответственного отношения к исполнительству. Таким разделом является трюковая пластика. Отрабатывая элементы сценического боя и других парных трюков, педагогу иногда следует вмешиваться в образование пар, тем более, если речь идет о постановке этюда, что предполагает постоянных исполнителей. Выбирая партнеров самостоятельно, учащиеся не всегда способны учитывать некоторые моменты, например, психическое состояние человека. Безусловно, при поступлении абитуриенты сдают тесты, по которым определяются творческие способности, а также предрасположенность к будущей профессии. Психическая устойчивость является профессиональным качеством, обязательным для всех. Но при этом такие характеристики, как порог возбудимости, способность контролировать силу, вкладываемую в исполнение элементов трюка, умение координировать движения и импровизировать в непредвиденной ситуации даже при тренировке – индивидуальны и проявляются у каждого по-своему.

Некоторые парные упражнения (например, упражнения тренинга, элементы пантомимы и др.) могут проводиться с воображаемым партнером. Этот прием несколько усложняет исполнение, так как исполнителю необходимо думать не только о своей партитуре, но и, вообразив партнера, мысленно проиграть все за него.

Проверить степень освоения практического материала можно посредством **контрольных заданий**, которые представляют собой, чаще всего, несколько усложненные уже известные упражнения, либо комбинации также хорошо известных упражнений и их фрагментов. Каждая изученная тема должна закрепляться контрольными заданиями, которые могут исполняться в определенной части урока; иногда для работы с контрольными заданиями выделяется целый урок.

Поскольку работа будущих исполнителей связана с публичностью, то необходимо и на уроках давать им возможность ощущать себя актерами. Для этого иногда полезно приглашать посторонних наблюдателей на занятия – это подтягивает, не позволяет отвлекаться на чужое внимание, заставляет сосредотачиваться на главном – на выполнении задания преподавателя. Естественно этим приемом следует пользоваться только после того, как учащиеся овладели основными пластическими навыками. Уже приобретенная в общих чертах физическая форма позволяет будущим исполнителям чувствовать себя более уверенными.

В заключении необходимо отметить, что общие методические приемы являются лишь базой для работы преподавателей. К ним необходимо относиться избирательно, в зависимости от темы урока и исполняемых упражнений. Большое значение при этом имеет сама группа учащихся. От их физической подготовки, от того, какие отношения складываются в группе, во многом зависят применяемые приемы. В процессе практики образуются свои частные формы подачи материала; они, как правило, адаптированы к условиям работы с конкретными учащимися в конкретных условиях.

Глава IV

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ ВОСПИТАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

На состояние современной школы сценического движения большое влияние оказывают многие факторы, связанные с постоянно меняющимся отношением к телесности человека в обществе и культуре. Но определяющим фактором, диктующим и требующим поиска новых телесных возможностей, является, безусловно, театр. Выразительной «способностью» театрального искусства уже никого не удивить, зато не перестают удивлять новые способы выражения уже хорошо известного драматургического материала. Тенденция современной режиссуры к максимальному обострению сценической экспрессии, к более тонким и изящным методам в создании художественных образов заставляет авторов сценического материала вести непрерывающийся поиск новых выразительных средств, а также новых способов использования старых, хорошо изученных возможностей. Все это приводит к необходимости по-новому взглянуть на школу воспитания актера вообще, на его телесно-пластическое воспитание в частности.

Основной целью предмета «Сценическое движение», как уже было отмечено, является воспитание общих и частных пластических навыков, восприятия тела как инструмента, позволяющего раскрыть пластические способности актера, формирование в исполнителе потребности и возможности выразительного движения, а также воспитание и совершенствование пластического воображения, духовной пластичности.

Чтобы данная цель полностью реализовалась, необходимо создать прочный фундамент – дать возможность будущему исполнителю профессионально почувствовать свое тело. Эту задачу решает общий пластический тренинг, который воспитанием различных комплексов упражнений создает прочную основу для освоения дальнейшего, более сложного практического материала

Ниже предлагаются комплексы упражнений, выполнение которых позволяет достаточно быстро и эффективно решить проблему профессионального освоения пластических возможностей собственного тела и

его физических возможностей. Причем следует обратить внимание на то, что в большей степени предлагаются упражнения для начала работы над разными темами, то есть вводные циклы.

В первой части – «Общий пластический тренинг» даются подготовительные упражнения для самого пластического тренинга; далее предлагаются упражнения для первого этапа воспитания профессиональной пластической культуры будущих актеров и режиссеров.

Вторая часть – «Частные пластические навыки» посвящена началу освоения элементарных пластических навыков. В содержании этой части – упражнения подготовительного периода работы в трюковой пластике и упражнения по разделу «Сценическая осанка и походка».

Третья часть – «Пластическое воображение и импровизация» знакомит с упражнениями, которые используются для работы по теме «Импровизация». Здесь предлагается вводный цикл упражнений и упражнения, используемые в основном тренинге. В них находит свое отражение необычайно интересное направление синтеза различных разделов актерской техники. Варианты синтетических упражнений не просто интересны – они более эффективны. Условия существования современного театрального искусства требуют одновременного использования разных жанров и видов художественного творчества: инструментального, вокального, хореографического, пантомимы, свободной пластики и др. Эта часть представляет возможные варианты соединения многих элементов актерской техники – это комплексы упражнений-этюдов, упражнений-импровизаций, упражнений, развивающих пластичность и выразительность рук, упражнения «солист-оркестр», упражнения, воспитывающие навыки ансамблевого исполнения и др.

Четвертая часть – «Пластический эквивалент сценического образа» предлагает упражнения, максимально сближающие внешнюю пластичность и внутреннюю. Упражнения этой части помогут будущим исполнителям тренировать свои возможности в поиске пластической формы сценического действия и определении внутренней структуры пластического образа. Она связывает сценический текст и внешнюю телесно-пластическую партитуру текста. В этой части изложены возможные варианты пластического подхода к реализации небольших поэтических произведений – стихотворений. Упражнения относятся уже к периоду становления и формирования внешней исполнительской техники и содержат опыт работы, накопленный автором на занятиях по созданию учащимися пластического эквивалента стихотворения. Здесь предлагаются некоторые принципы пластического освоения стихотворных текстов на базе комплексного использования освоенных упражнений.

Необходимо отметить, что, наряду с авторскими упражнениями здесь присутствуют упражнения, хорошо известные ранее, представляющие собой органичную часть пластического тренинга. Некоторые из них получили развитие и предлагаются в измененном варианте.

§ 1. Общий пластический тренинг

Вводные упражнения общего пластического тренинга обязательно связаны с подготовкой тела к творческой работе. В нашем тренинге это различного рода «встряхивания», «потягивания» и комплекс релаксирующих упражнений. Сокращения: И.П. – исходное положение, О.С. – основная стойка (стопы на расстоянии чуть меньше ширины плеч, колени подтянуты, корпус раскрыт, руки вдоль тела, центр движения – в районе солнечного сплетения), Т.И.: – техника исполнения упражнения.

ВВОДНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

А. Упражнения «Встряхивания»:

1. И.П. – О.С.

Т.И.: начать встряхивание кистями рук, затем последовательно включить в упражнение локоть и плечо. Упражнение выполняется обеими руками одновременно.

2. И.П. – О.С., руки поднять вверх, кисти не напряжены.

Т.И.: начать встряхивание с кистей рук, постепенно переходя к плечевому поясу и груди, продолжить упражнение, последовательно включая живот, таз и ноги.

3. И.П. – О.С.

Т.И.: одновременно встряхнуться всем телом.

4. И.П. – ноги в О.С., корпус – наклон вперед, руки на полу.

Т.И.: начать встряхивание с кистей рук, медленно поднимая корпус вверх, ноги и таз при этом неподвижны; как только корпус полностью поднят (руки вдоль тела) – встряхивание начинают ноги, постепенно переходя в пояс таза и груди, руки и верхняя часть корпуса медленно опускается. Таким образом, верхняя часть тела и нижняя встряхиваются попеременно.

5. И.П. – О.С.

Т.И.: встряхивать попеременно правой половиной тела (ногой и рукой активно) и левой.

Б. Упражнения «Потягивания»:

1. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-два-три-четыре» – подъем на высокие полупальцы, ноги напряжены; затем на тот же счет опуститься на полную стопу.

2. И.П. – то же.

Т.И.: на «раз-два-три-четыре» подъем на высокие полупальцы, при этом напряжение переходит последовательно из ног в таз, затем в грудь, плечи, руки (они поднимаются также последовательно вверх) и шею. Тело как бы разворачивается. Затем на этот же счет – фиксация развернутого положения и на следующие «раз-два-три-четыре» – спокойно вернуться в И.П.

3. И.П. – О.С., стопы в шестой позиции (соединены вместе).

Т.И.: на «раз-два-три-четыре» – начать подъем на высокие полупальцы, вытягиваясь всем телом сначала вверх (руки подняты вверх), а затем прогнуться назад; в этом положении на тот же счет потянуться грудью вперед. После этого в обратном порядке вернуться в И.П.

4. И.П. – О.С., ноги на линии шире плеч, руки раскрыты в стороны, ладонями к зрителю.

Т.И.: на «раз-два-три-четыре» – одновременно потянуться во все стороны; на тот же счет медленно и последовательно вернуться в И.П.

5. И.П. – то же.

Т.И.: на «раз-два» – потянуться правой рукой вправо, последовательно выводя за собой верхнюю часть тела (потянуться как можно дальше); «три-четыре» – оттянуть таз и ноги в противоположную (левую) сторону. Затем так же последовательно вернуться в И.П. Повторить в другую сторону.

6. И.П. – О.С., ноги шире линии плеч.

Т.И.: на «раз-два» – руки поднимаются раскрытыми кистями вверх и в стороны (по диагоналям), вытягивая за собой все тело; «три-четыре» – не меняя положения рук, тело наклоняется до положения прямого угла между линией груди и линией ног; «раз-два» – тело максимально вытягивается за руками; «три-четыре» – вернуться в И.П.

7. И.П. – то же.

Т.И.: на «раз-два» – перенести вес тела на правое бедро; «три-четыре» – продолжая движение, прогнуться влево, вытягивая в эту же сторону руки. Затем все повторить влево.

8. И.П. – ноги шире плеч, руки за спиной опущены вниз, кисти сцеплены.

Т.И.: на «раз» – сцепленные за спиной выпрямленные руки поднять на уровень лопаток, при этом корпус остается по возможности прямым; «два-три» – сделать два рывка руками вверх; «четыре» – руки опустить.

9. И.П. – то же.

Т.И.: на «раз-два-три» – прогиб вперед, сцепленные за спиной руки поднимаются вверх к голове, «четыре» – выход в О.С.

10. И.П. – О.С., правая нога поднята коленом к груди, руки охватывают колено, опорная нога прямая в колене.

Т.И.: на «раз» – грудью прижаться к колену, при этом максимально округлив спину; «два» – раскрыться и перехватить правую ногу правой рукой за стопу, при этом правая нога, согнутая в колене, «смотрит» коленом точно в пол; «три-четыре» – одновременно правая нога подтягивается пяткой к ягодице (колено при этом опущено также вниз), верхняя часть корпуса прогибается назад. Все повторить с левой ноги.

В. Упражнения общего пластического тренинга

Шея

1. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – наклон головы вправо, «два» – влево, «три» – вперед, «четыре» – назад. Постепенно амплитуда исполнения увеличивается.

2. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – выдвинуть голову максимально вперед, «два» – выдвинуть голову назад.

3. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – сдвиг головой вправо, «два» – влево. Необходимо следить за тем, чтобы линия сдвига была горизонтальна.

4. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – движение головой и шеей вперед по дуге (снизу-вверх), «два» – вывести голову также полуволной назад.

5. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – поворот головой вправо, взгляд по линии плеча, при этом необходимо немного потянуться шеей вправо. Тот же комплекс движений повторить влево – «два».

6. И.П. – О.С., голова повернута к правому плечу.

Т.И.: на «раз» – повернуть голову налево (подбородком по груди), «два» – вернуться в О.С.

7. И.П. – то же, что и в упражнении № 6.

Т.И.: на «раз» – повернуть голову справа налево, высоко поднимая при этом подбородок и потягивая шею вверх, как в упражнении 34, «два» – такой же поворот головой слева направо.

8. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-два-три-четыре» – описать головой круг в плоскости лица вправо, затем влево. Необходимо следить за тем, чтобы лицо не поворачивалось и не поднималось. При этом условии вся нагрузка ложится на мышцы шеи и плеча.

9. И.П. – О.С., голова сдвинута вправо, лицом к зрителю.

Т.И.: на «раз-два» – голова начинает движение по дуге вверх справа налево; «три-четыре» – возвращается также по дуге слева направо. Все повторить по нижней дуге.

10. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-два-три-четыре» – рисуем восьмерку головой в плоскости тела, то есть перед собой. На тот же счет весь рисунок повторяем в обратном направлении.

Плечи

11. И. П. – О.С., руки раскрыты в стороны, ладони опущены вниз.

Т.И.: на «раз-два» – грудь выдвигается вперед, а руки спокойно параллельно полу, не опускаясь, уходят назад за спину, кисти при этом отступают.

12. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – поднять плечи вверх, «два» – опустить вниз. Темп исполнения меняется.

13. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – поднять правое плечо вверх, левое при этом максимально опущено, «два» – левое плечо поднимается вверх, а правое уходит вниз.

14. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – правое плечо поднять вверх и оставить в этом положении, «два» – поднять левое плечо до уровня правого (одно плечо как бы «догоняет» другое), «три» – правое плечо уходит вниз, «четыре» – левое опускается до позиции правого. Темп исполнения может меняться.

15. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-два-три-четыре» – правое и левое плечи последовательно *волнообразно* друг за другом поднимаются и опускаются.

16. И.П. – О.С., руки вытянуты и открыты в стороны.

Т.И.: на «раз» – наклон вперед плечевым поясом и руками, «два» – наклон назад. Необходимо следить за тем, чтобы во время исполнения таз и ноги оставались неподвижными.

17. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-четыре» – вращение плечевым поясом вперед, «пять-восемь» – вращение плечевым поясом назад.

18. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-четыре» – вращение правым плечом вперед, левым назад одновременно, «пять-восемь» – вращение в противоположных направлениях. Необходимо сделать акцент и точно определить понятия «последовательное» вращение и «одновременное».

19. И.П. – О.С., руки вытянуты и раскрыты в стороны.

Т.И.: на «раз» – смещение плечевого пояса и рук вправо, «два» – смещение плечевого пояса и рук влево. Необходимо отметить, что движение осуществляется в горизонтальной плоскости, при полной статике в поясе таза и коленей.

20. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – соединить лопатки, «два» – округлить спину и развести плечи.

21. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – описать плечевым поясом половину круга назад (за собой), «два» – вернуться по той же траектории в О.С.

22. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – движение правого плеча по полукругу назад, левое плечо – по полукругу вперед (одновременно), «два» – правое плечо – вперед, левое назад.

23. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – попытаться соединить верхние доли лопаток, «два» – соединить нижние доли.

24. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-восемь» – вращение лопатками вправо, затем влево.

25. И.П. – О.С.

Т.И.: вращение лопатками в разные стороны (одновременно).

26. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – правое плечо поднять вверх, «два» – до этого же уровня поднять правую руку до локтя (локоть и плечо в этот момент составляют угол 90°), «три» – предплечье правой руки также вытягивается в сторону и составляет одну прямую с плечом и локтем, «четыре» – кисть правой руки завершает рисунок. Теперь плечо, локоть, предплечье и кисть находятся на одной линии. «Пять» – снимаем напряжение с кисти, она опускается вниз, «шесть» – опускаем предплечье, «семь» – освобождаем от напряжения и опускаем вниз руку, напряженным остается плечевой сустав. «Восемь» – снять напряжение и опустить плечевой сустав. Затем все повторить левой рукой.

27. И.П. – О.С.

Т.И. Представьте себе, что Вы играете в мяч, подбрасывая его сначала плечом, затем локтем, кистью. Упражнение можно вести, строго определив «точки» работы с мячом. Например, «раз» – плечо, «два» – локоть, «три» – кисть. Другой вариант – исполнители импровизируют и сами определяют последовательность и возможные точки касания с «мячом».

28. И.П. – О.С., руки прямые в локтях, отведены назад, кисти сцеплены за спиной.

Т.И.: на «раз-два» – махи вверх сцепленными за спиной руками, корпус остается максимально выпрямленным. «Три-четыре» – махи сцепленными за спиной руками с одновременными глубокими прогибами корпусом вперед.

29. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-восемь» – вращение руками вперед (при этом активны грудь и спина). Затем вращение повторить назад.

Поясница

30. И.П. – О.С., полуприсед.

Т.И.: на «раз» – прогиб вправо, локоть тянется к основанию правого бедра, «два» – то же движение влево, «три» – прогиб вправо, но локоть фиксируется на середине правого бедра, «четыре» – то же движение влево.

31. И.П. – О.С., корпус наклонен вперед, угол не более 45°, ноги в высоком приседе.

Т.И.: на «раз-восемь» – вращение верхней частью корпуса вправо, затем все повторить влево.

32. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-два» – два прогиба вперед под углом 90°, верхняя часть корпуса перпендикулярна нижней, руки вытянуты вперед, кисти сцеплены, взгляд поверх кистей, «три-четыре» – два более глубоких прогиба вперед, кисти рук при этом касаются пола. Необходимо следить за тем, чтобы колени во время исполнения упражнения были выпрямлены.

33. И.П. – ноги на ширине двух О.С.

Т.И.: на «раз» – глубокий прогиб вперед, правая кисть касается пола параллельно правой стопе (с внутренней стороны), «два» – повторяем это движение, «три» – такой же прогиб вперед, правая кисть теперь фиксируется с внешней стороны. Левая рука во время исполнения находится на пояснице. Весь цикл повторяется в левую сторону.

34. И.П. – полный присед, стопы вместе, руки перед стопами на полу.

Т.И.: на «раз» – оперевшись руками в пол, в прыжке развести ноги широко в стороны, руки при этом параллельны линии пола, «два» – вернуться в И.П.

35. И.П. – ноги 1,5 О.С., высокий присед.

Т.И.: на «раз» – прогиб вправо от пояса, при этом раскрывается противоположное, т. е. левое, межреберье, «два» – прогиб влево. Ориентиром для более точного исполнения может быть точка середины бедра, колено, пятка. К этой точке должен стремиться локоть при исполнении прогиба.

36. И.П. – О.С.

Т.И.: «раз» – прогиб вперед (верхняя часть тела под углом 90° к ногам, руки при этом вытягиваются вперед), «два» – прогиб вперед, но уже под углом в 45° (то есть ниже), спина и руки по-прежнему в рабочем напряжении, «три» – прогиб вперед также от поясницы, вытянутые руки ладонями касаются пола, колени и локти максимально вытянуты, «четыре» – И.П.

37. И.П. – О.С.

Т.И.: прогибы вперед, кисти рук вместе ладонями на «раз-два» – касаются пола перед вами, «три-четыре» – прогиб вперед, кисть правой руки перед правой стопой, кисть левой руки перед левой стопой.

38. И.П. – О.С.

Т.И.: полностью присесть на «раз», «два» – кисти рук опустить и расположить перед стопами на полу, «три» – медленно распрямить колени и локти таким образом, чтобы кисти рук остались на полу. В этой ситуации Вы опираетесь на четыре точки – стопы и кисти. «Четыре» – И.П.

39. И.П. – О.С., ноги в шестой позиции (стопы вместе), руки вытянуты вверх, локти выпрямлены, кисти сцеплены.

Т.И.: на «раз-четыре» – корпус вместе с руками медленно прогибается вправо, создавая собой рисунок дуги. При этом таз и бедра уходят в противоположную сторону. На «пять-восемь» – корпус также медленно возвращается в И.П. Затем всю схему движений повторить в левую сторону. Необходимо отметить, что тело находится в рабочем напряжении, но не более. Кроме того, следим за дыханием – оно равномерное, без задержек.

40. И.П. – О.С., ноги в высоком приседе.

Т.И.: на «раз-четыре» – вращение верхней частью корпуса вправо, «пять-восемь» – вращение влево. Спина чуть напряжена, держит верхнюю часть корпуса под углом в 90°.

41. И.П. – О.С., ноги – 1,5 О.С.

Т.И.: на «раз-четыре» – медленный глубокий прогиб вперед. Движение начинается от живота, руки на счет «четыре» опущены вниз, кисти

на полу. «Пять-восемь» – такой же прогиб назад (движение выполняется медленно и последовательно). Тело в этом упражнении не напряжено, амплитуда движения может увеличиваться, но принцип исполнения – «волна» – остается неизменным.

42. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-четыре» – вращение грудью в горизонтальной плоскости вправо, «пять-восемь» – к вращению подключается таз. Затем все повторить в левую сторону.

43. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-восемь» – вращение всего корпуса вокруг воображаемой оси. Сначала вправо, затем влево.

44. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-четыре» – всем корпусом описать фигуру восьмерки справа налево в горизонтальной плоскости, «пять-восемь» – описать ту же восьмерку слева направо.

45. И.П. – О.С., стопы вместе, руки вытянуты и подняты вверх над головой, кисти сцеплены.

Т.И.: на «раз-восемь» – вращение руками и верхней частью тела (пояс включительно), постепенно увеличивая амплитуду движения. Сначала вправо, затем влево.

46. И.П. – как в упр. № 8.

Т.И.: на «раз – три» – медленный прогиб всем телом вправо, «четыре» – О.С. Затем «раз-три» – прогиб диагональный вперед-влево, «четыре» – мягко через волну снизу вернуться в О.С., кисти к груди. Всю схему повторить в обратную сторону.

47. И.П. – О.С. неглубокий присед.

Т.И.: на «раз» – верхняя часть тела легко перебрасывается (прогибается) вправо. Движение начинается с нижних ребер и заканчивается шеей и головой. Прогиб осуществляется последовательно, как в волне, движения рук свободны, они следуют за телом. «Два» – такой же прогиб в левую сторону.

48. И.П. – как в упр. № 49.

Т.И.: на «раз» – последовательное перебрасывание тела вперед (движение начинается с живота, затем переходит на грудь, шею и завершается головой), «два» – это же движение назад. Принцип исполнения тот же, что и в упражнении № 49.

49. И.П. – то же.

Т.И.: на «раз-четыре» – схема упражнения № 49, выполняется непрерывно в одном темпоритме, «пять-восемь» также непрерывно исполняется схема упр. № 50.

50. И.П. – О.С., легкий присед.

Т.И.: на «раз» – мягко бросить верхнюю часть корпуса вперед, кисти опускаются с внутренней стороны стопы (правая кисть у правой стопы, левая – у левой), колени остаются в легком приседе. «Два» – выпрямить колени и локти одновременно, кисти при этом остаются на полу, «три» – И.П. Затем повторить всю схему, опуская кисти с внешней стороны стоп.

51. И.П. – то же.

Т.И.: на «раз» – мягкий бросок верхней части тела к правому колену, «два» – охватить колено руками, грудь прижата к колену, ноги выпрямляются в коленях, «три» – И.П., «четыре» – бросок к левому колену, «пять» – прижимаясь грудью к колену, выпрямить ноги, «шесть» – И.П.

52. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – слегка присесть и одновременно охватить пятки кистями, «два» – выпрямить колени, тело выходит тазом вверх, руки остаются в захвате. С каждым исполнением захват становится глубже. «Три» – И. П.

53. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – прогиб вперед, кисти рук на полу перед собой, «два» – прогиб назад, руки при этом опираются на внутреннюю часть коленей, «три» – прогиб вперед, руки согнуты в локтях, локти касаются пола, «четыре» – прогиб назад, кисти опускаются к пяткам и опираются на них в момент прогиба. Голова следует за телом, шея свободна.

54. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – слегка присесть, одновременно корпус делает наклон к правому бедру, грудь на бедро, «два» – прогиб также вправо, но колени выпрямлены, «три» – грудь в наклоне тянется к голени, «четыре» – И.П. Все повторить в левую сторону.

55. И.П. – ноги на ширине трех О.С., вес тела перенести вперед, руки на полу на одной линии со стопами.

Т.И.: на «раз» – подняться на высокие полупальцы (локти и колени выпрямлены, руки кистями касаются пола), «два» – подняться на пятки.

56. И.П. – сесть на правую ногу, левую вытянуть в сторону, корпус параллельно линии пола, руки вытянуты прямо перед собой.

Т.И.: на «раз» – переместиться на левую ногу таким образом, чтобы движение начиналось с таза, а корпус и руки немного «запаздывали», т. е. перемещение идет в полутолне, «два» – таким же образом перенести вес тела и центр тяжести влево.

Таз

57. И.П. – О.С., высокий присед, руки перед грудью, локти согнуты, кисти сцеплены.

Т.И.: вращение тазом вправо («раз-восемь»), влево. Амплитуда исполнения небольшая.

58. И.П. – О.С., таз максимально выведен вправо.

Т.И.: на «раз» – быстрое, но мягкое движение справа налево, как будто описываете траекторию дуги перед собой, «два» – вернуться в И.П. в этом же рисунке.

59. И.П. – то же, что и в упражнении № 21.

Т.И.: на «раз» – большое движение тазом по полукругу справа налево позади себя. При этом активны ноги. Плечевой пояс остается по возможности неподвижным.

60. И.П. – то же, что и в упражнении № 21.

Т.И.: вращение тазом в плоскости пола, сначала вправо, затем влево. Амплитуда вращения большая. В этом упражнении активны спина, живот, ноги.

61. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-четыре» – круговые движения правым бедром вперед (в плоскости, перпендикулярной плоскости пола), «пять-восемь» – круговые движения правым бедром назад. То же самое повторить левым бедром.

62. И.П. – О.С., высокий присед.

Т.И.: на «раз-восемь» – вращение тазом вправо, постепенно увеличивая амплитуду. Затем все повторить влево.

63. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – смещение таза максимально вправо, «два» – смещение таза максимально влево также по прямой. При этом плечевой пояс остается неподвижным.

64. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-восемь» – вращение тазом в плоскости, параллельной плоскости тела.

65. И.П. – О.С.

Т.И.: описать тазом контур восьмерки в плоскости пола – «раз-четыре», движение начинается справа налево, затем слева направо.

66. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-два» – описать контур восьмерки, «развернув» ее мысленно слева направо, то есть одна часть будет слева от позиции таза, а другая – справа.

67. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – развернуть таз вправо перпендикулярно линии груди, «два» – то же движение влево.

Колени

68. И.П. – О.С.

Т.И.: вращение коленями внутрь – на «раз-восемь», затем вращение изнутри.

69. И.П. – О.С., шестая позиция (стопы вместе).

Т.И.: круговые движения коленями вправо – «раз-восемь», затем влево.

70. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – правая нога, согнутая в колене, резко поднимается коленом к груди, корпус при этом неподвижен, центр тяжести находится в районе солнечного сплетения, «два» – это же движение повторить левой ногой.

71. И.П. – О.С., руки на коленях.

Т.И.: на «раз-восемь» – вращение коленями внутрь, затем на этот же счет – вращение коленями изнутри.

72. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-два» – описать коленями восьмерку в плоскости пола. Одна часть восьмерки будет расположена перед Вами, а другая за Вами.

73. И.П. – О.С., стопы вместе.

Т.И.: на «раз-два» – описать контур восьмерки обоими коленями.

74. И.П. – О.С., стопы вместе.

Т.И.: на «раз-два» – описать коленями восьмерку, но расположить ее справа и слева от уровней коленей.

75. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – приподняв правую ногу, правое бедро развернуть коленом внутрь, «два» – правое бедро раскрыть вправо (колено согнуто, стопа в воздухе). Все повторить влево.

76. И.П. – О.С., стоя на правой ноге, левая поднята. Колено и голень составляют угол 90°.

Т.И.: на «раз-восемь» – вращение от колена внутрь, затем изнутри. Вращение повторить правой ногой. Одновременно с вращением голени кисти вращаются сначала вовнутрь, затем изнутри.

77. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-два» – вращение правой стопой наружу, «три-четыре» – вращение от колена в ту же сторону, «пять-шесть» – вращение бедром

(нога при этом выпрямлена в колене, пятка оттянута), «семь-восемь» – вращение тазом. Далее, на «раз-два» – вращение тазом внутрь, «три-четыре» – вращение также внутрь бедром, «пять-шесть» – от колена, «семь-восемь» – вращение стопой внутрь. Все повторить левой ногой

Стопы

78. И.П. – О.С., правая нога согнута в колене, поднята вверх так, чтобы линия бедра составляла линию, параллельную линии пола.

Т.И.: на «раз» – оттянуть носок правой ноги таким образом, чтобы стопа стала продолжением голени. «Два» – снимаем напряжение со стопы, «три» – с усилием тянем пятку, стопа занимает положение перпендикуляра по отношению к голени, «четыре» – снимаем напряжение, стопа свободна. Затем все повторить с левой ноги.

79. И.П. – О.С., то же, что и в упражнении № 80.

Т.И.: на «раз-четыре» – вращение правой стопой внутрь, «пять-восемь» – вращение правой стопой в обратную сторону. То же повторить левой ногой.

80. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – пятки приподнимаются от пола, стопа в положении «низкие полупальцы», «два» – стопа поднимается выше, приходит в положение «средние полупальцы», «три» – «высокие полупальцы», «четыре» – О.С.

81. И.П. – О.С., высокие полупальцы, опора – большие пальцы ног.

Т.И.: на «раз» – с больших пальцев ног переместиться на мизинцы, «два» – с мизинцев вернуться на большие пальцы ног, при этом пятки не касаются пола, колени выпрямлены.

82. И.П. – О.С., высокие полупальцы.

Т.И.: на «раз» – переместиться из положения высокие полупальцы сразу на пятки, «два» – перекатиться с пяток на высокие полупальцы.

83. И.П. – то же, что и в упражнении № 80.

Т.И.: на «раз» – стопу «сжать» в кулак, «два» – раскрыть стопу и пальцы как можно шире.

84. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-два» – правая и левая стопы поднимаются на боковой свод, а затем соединяются по плоскости подошвы. «Три-шесть» – пауза, «семь-восемь» – И. П.

85. И.П. – О.С., ноги в шестой позиции (стопы вместе), высокие полупальцы.

Т.И.: на «раз-четыре» – вращение по точкам: «раз» – высокие полупальцы, «два» – боковой свод правой стопы (левая стопа на внутреннем своде), «три» – пятки (носки высоко подняты), «четыре» – боковой свод левой стопы (правая на внутреннем своде).

86. И.П. – сесть на правую ногу, левую открыть в сторону.

Т.И.: на «раз» – переместиться с правой ноги на левую, «два» – вернуться в И.П. Движение таза – параллельно линии пола, руки вытянуты вперед, корпус перпендикулярен линии пола.

87. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – носки ног поднимаются вверх, стопа остается на пятке, «два» – О.С.

88. И.П. – О.С., высокие полупальцы.

Т.И.: на «раз-два» – опустить пятки на пол и сразу же поднять их вверх, оставаясь на полупальцах.

89. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – подъем на высокие полупальцы, «два» – стоя на высоких полупальцах, развести пятки максимально в стороны, «три» – не меняя позиции, пятки сводим вместе, «четыре» – О.С.

90. И.П. – О.С., высокие полупальцы.

Т.И.: на «раз» – правая стопа с высокого полупальца перекачивается на мизинец, левая – на крайнюю точку большого пальца (одновременно), «два» – перекачка правой стопы с мизинца на большой палец, левая – с большого пальца на мизинец.

91. И.П. – О.С., правая нога согнута в колене и приподнята, бедро правой ноги – под прямым углом к телу.

Т.И.: на «раз-четыре» – вращение пальцами правой ноги внутрь, «пять-восемь» – вращение пальцами правой ноги изнутри. Затем все повторить левой ногой. Далее увеличиваем амплитуду исполнения: теперь на «раз-четыре» – вращение всей стопой внутрь, «пять-восемь» – вращение полностью всей стопой изнутри. Повторить левой ногой.

92. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – правая стопа мягко, подъемом вперед (пальцы правой ноги как бы «отстают») выходит вперед. Стопа движется над полом, «два» – движение правой же стопой назад – в И.П., пяткой вперед. Движение стопой напоминает движение мягкой кисточки. Всю схему повторить левой ногой.

93. И.П. – О.С., высокие полупальцы.

Т.И.: на «раз-четыре» – шаг на месте с высоко поднятыми коленями, носок при этом максимально оттянут, «пять-восемь» – тот же шаг, но с оттянутой пяткой.

94. И.П. – О.С., высокие полупальцы.

Т.И.: на «раз» – пережат с высоких полупальцев на пятки, «два» – стоя на пятках, подтянуть носки ног как можно выше, «три» – пережат на пальцы, «четыре» – пятки подтягиваются как можно выше.

95. И.П. – О.С.

Т.И.: представьте, что Ваши стопы – мягкие кисти, которыми можно красить плоскость пола, стены. На «раз-восемь» – «красим» плоскость перед собой правой стопой, затем – левой.

96. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – мягко, как в предыдущем упражнении, вынести вперед правую стопу, на «два» – в движение включается колено, «три» – волна переходит в бедро, то есть вся нога последовательно включается в волнообразное движение, «четыре» – движение в обратном направлении начинается с бедра, «пять» – колено подхватывает импульс и движется за бедром в положение И.П., «шесть» – завершается партия стопой – пяткой вперед (при высоко поднятых и напряженных пальцах) – она возвращается в И.П. Всю партию повторить левой ногой. Общая схема всего движения напоминает по рисунку волну ногой вперед.

Упражнения на полу

97. И.П. – сидя на полу, ноги вместе, вытянуты вперед.

Т.И.: на «раз» – согнуть ноги в коленях, «два» – вытянуть их вперед под углом в 45° (от пола), «три» – ноги вновь согнуть в коленях, «четыре» – ноги опускаются на пол в И.П.

98. И.П. – сидя на полу, ноги согнуть в коленях и развести в стороны. Колени при этом на полу, стопы соединены и подтянуты к тазу.

Т.И.: на «раз» – наклон грудью вперед к соединенным стопам, «два» – наклон в той же позиции, но более глубокий, «три» – максимальная амплитуда наклона вперед к стопам.

99. И.П. – сидя на полу, левая нога, прямая в колене, открыта в сторону, правая согнута в колене, внутренней частью стопы прижата к внутренней позиции левого бедра. Между бедрами правой и левой ноги – прямой угол.

Т.И.: на «раз-четыре» – мягкие наклоны к вытянутой левой ноге, «пять-восемь» – наклоны грудью в угол между бедрами.

100. И.П. – сидя на полу, ноги вместе, вытянуты вперед.

Т.И.: на «раз-четыре» – мягкие наклоны вперед, руки дотягиваются до пальцев ног. Спина прямая, колени внутренней частью прижаты к полу.

101. И.П. то же, что и в упражнении № 102.

Т.И.: на «раз-два» – наклоны вперед к прямым ногам, «три» – прижаться грудью к коленям, «четыре» – И.П. Необходимо следить за тем, чтобы колени во время исполнения были прижаты к полу и максимально выпрямлены.

102. И.П. – сидя на полу, ноги раскрыты в стороны, колени выпрямлены.

Т.И.: на «раз-два» – прогибы грудью в сторону правой ноги (к колену) «три-четыре» – прогибы в сторону левой ноги.

103. И.П. – то же, что и в упражнении № 4.

Т.И.: на «раз» – глубокий наклон верхней частью корпуса вперед, руки захватывают стопу, «два» – корпус переворачивается на спину, ноги над головой, затем прямые в коленях касаются пола за головой.

104. И. П. – сидя на полу, ноги чуть согнуты в коленях (стопы и колени вместе). Кисти на затылке, локти согнуты и разведены в стороны.

Т.И.: на «раз» – прогиб вперед, грудь на коленях, «два» – еще один прогиб вперед (стопы при этом отодвигаются, колени почти выпрямлены, грудь в прогибе – на коленях), «три-четыре» – откинуть корпус назад, слегка прогнувшись.

105. И. П. – сидя на полу, ноги согнуты в коленях и широко расставлены, стопы стоят на полу. Кисти соединены на уровне груди, локти – в стороны.

Т.И.: на «раз» – прогиб вперед, грудь стремится к полу, «два» – то же движение, «три» – корпус грудью разворачивается к правой ноге, наклон к правой ноге, колено при этом выпрямляется, «четыре» – фиксируется положение «грудь на колене». Затем все повторить к левой ноге.

106. И. П. – то же, что и в упражнении № 107.

Т.И.: на «раз-два» – прогибы грудью вперед, ноги согнуты в коленях, «три-четыре» – прогибы вперед, одновременно с этим движением ноги выпрямляются и плотно прижимаются внутренней частью колена к полу, ноги выпрямлены.

107. И. П. – сидя на полу, правая нога вытянута прямо перед собой, левая согнута в колене и открыта в сторону. Бедро и голень на полу под прямым углом к правой ноге.

Т. И.: «раз-два» – глубокие прогибы вперед, к правой ноге, грудь, как обычно, стремится к колену, «три-четыре» – прогибы в угол, образовавшийся между бедрами правой и левой ноги. Весь комплекс движений повторить, сменив положение (правая нога согнута в колене и всей плоскостью на полу, левая – прямо перед собой).

108. И. П. – лежа на спине, руки вдоль тела.

Т. И.: «раз» – согнуть ноги в коленях, «два» – выпрямить ноги вверх почти под углом 90° (таз при этом остается на полу), «три» – вновь согнуть ноги в коленях, «четыре» – выпрямить их и одновременно вытянуть их над грудью и головой, таз слегка отрывается от пола, ноги пальцами касаются пола за головой, колени выпрямлены.

109. И.П. – стойка на лопатках.

Т.И.: на «раз» – согнуть ноги в коленях, «два» – поставить колени на один уровень с головой (правое колено окажется рядом с правым ухом, левое соответственно рядом с левым), «три» – вытянуть ноги за головой, касаясь пола стопой, «четыре» – мягко оттолкнувшись стопами, вернуться в И.П.

110. И.П. – стойка на лопатках.

Т.И.: на «раз» – максимально развести ноги в стороны (колени выпрямлены), «два» – опустить ноги за голову, стопы на полу (колени также выпрямлены), «три» – вернуться в стойку с разведенными ногами, «четыре» – соединить ноги, оставаясь в стойке на лопатках.

111. И.П. – лежа на животе.

Т.И.: на «раз» – правой рукой захватить правую стопу, «два» – подтянуть ногу так, чтобы не только голень, но и бедро было бы в воздухе, «три» – развернуться на левый бок и подтянуть ногу еще выше, «четыре» – вернуться на живот, опустить ногу и руку, вернуться в И.П. Весь цикл повторить, захватив левой рукой левую ногу.

112. И.П. – лежа на животе.

Т.И.: на «раз» – обеими руками захватить обе стопы, «два» – подтянуть ноги так, чтобы бедра были в воздухе, «три» – подтянуть ноги еще выше, выпрямляя спину. Руки и ноги старайтесь держать в этом положении в воздухе максимально выпрямленными. Тело исполнителя фиксирует эту позицию, оставаясь лежать на животе.

113. И.П. – встать на колени, затем немного их развести и сесть. Ноги, согнутые в коленях, всей плоскостью находятся на полу. Руки на уровне груди, кисти соединены, локти разведены в стороны.

Т.И.: на «раз» – наклон вправо, локтем достать пола, «два» – наклон влево, локоть также на полу.

114. И.П. – ноги в той же позиции, что и в упражнении № 115, руки вытянуты прямо перед собой на полу.

Т.И.: на «раз-восемь» – вращение верхней частью корпуса и руками влево (руки все время касаются пола). Затем все повторить в правую сторону. Это круговое движение похоже на элемент цыганского танца. Главное, что необходимо соблюдать, – это непременно касание пола телом и руками.

115. И.П. – сидя на полу, ноги согнуты в коленях, стопы соединены подошвами и подтянуты к телу.

Т.И.: на «раз-два» – развернуться вправо (ноги и таз остаются на месте), правая рука за правым бедром, левая – перед правым бедром, прогиб вправо два раза. «Три-четыре» – то же движение влево, «пять-шесть» – прогиб вперед грудью к стопам, кисти на коленях.

116. И.П. – сидя на полу, правая нога вытянута в сторону, прямая колена. Левая – согнута в колена, стопой упирается во внутреннюю часть бедра правой ноги, левое колено – на полу.

Т.И.: на «раз-два» – прогиб к правой ноге грудью, «три-четыре» – глубокий наклон в угол между бедер, при этом правая кисть на колена правой ноги, а левая – на колена левой ноги. Повторить все в левую сторону.

117. И.П. – сидя на полу, ноги, согнутые в коленях, раскрыты в стороны, стопы стоят на полу.

Т.И.: на «раз» – захват кистями стоп изнутри, «два» – прогиб вперед грудью, таз при этом остается на полу, «три» – ноги выпрямляются, кисти остаются в захвате, грудь прижата к полу.

118. И.П. – сидя на полу, ноги вместе, вытянуты вперед.

Т.И.: на «раз» – глубокий наклон вперед к ногам, кисти захватывают стопы, «два» – пауза, «три» – толкаясь тазом, перевернуться на спину, ноги забрасываются за голову. Колени согнуты, стопы на полу за головой.

119. И.П. – сидя на полу, ноги максимально раскрыты в стороны.

Т.И.: на «раз» – наклон к правой ноге грудью, «два» – такой же наклон к левой ноге, «три» – прогиб к правой ноге правым боком, правая рука на носке правой ноги, «четыре» – прогиб к левой ноге левым боком.

Упражнения в шаге и беге

1. Ходьба на высоких полупальцах, затем на пятках.
2. Ходьба на больших пальцах ног.
3. Шаг на высоких полупальцах с высоко поднятым бедром.
4. Шаг на пятках, голень забрасывается назад, пятки касаются ягодиц.
5. Шаг и одновременный мах от колена противоположной ногой в сторону, нога выбрасывается от колена,
6. Переход на легкий бег.
7. Бег «удлиненный», «укороченный» (увеличенный, укороченный шаг).
8. Подскоки; подскоки с поворотом вокруг себя.

9. Галоп; галоп в глубоком приседе.
10. Переход на легкий бег, затем на шаг.
11. Шаг по кругу со сменой темпоритма исполнения.
12. Шаг на высоких полупальцах, ноги прямые в коленях, выносятся через стороны.
13. Шаг на пятках, колени выпрямлены, ноги выносятся через стороны.
14. Шаг со сменой позиции: высокие полупальцы – пятки.
15. Шаг с высоко поднятым бедром, колени касаются груди.
16. Шаг, при котором голень забрасывается назад, носки ног при этом касаются ягодиц.
17. Шаг на внешнем боковом своде стоп, выпрямив до предела колени.
18. Шаг на внешнем боковом своде стоп – в полуприседе.
19. Шаг на пятку с перекатом на высокие полупальцы.
20. Тот же шаг, но исполняется в обратном порядке, т. е. с высоких полупальцев на пятки, исполнители перемещаются назад.
21. Легкий бег со сменой темпоритма.
22. «Летящий» бег (удлиняя шаг) на высоких полупальцах, тело при этом «аккомпанирует» ногам.
23. Бег, ноги, прямые в коленях, выносятся вперед, затем назад, в стороны.
24. Подскоки, вновь возвращаемся в легкий бег, переходим на шаг и восстанавливаем дыхание.

Эти упражнения составляют комплексы для первого этапа занятий по сценическому движению. Каждое упражнение развивается и на более поздних этапах меняется его форма, нагрузка, сложность, происходит наполнение актерской задачей.

Упражнения для выразительности рук

Невозможно переоценить значение выразительных рук для актера. Подготовка, воспитание и совершенствование техники профессионально точного жеста также начинается с тренинга. Руки человека – наиболее подвижная и свободная часть его тела, именно они теснее всего связаны с чувствами. «Ритм дыхания и биение сердца в груди (в сфере чувства) непосредственно вливаются в руки, делая их выразителями тончайших настроений и чувств» (109). Именно эта часть тела нуждается в тщательной ежедневной работе. Почему именно руки – одна из самых, если действительно не самая выразительная «деталь» нашего тела? К. С. Станиславский говорил: «Кисти рук – глаза тела. Глаза – это зеркало души, руки – это зеркало тела» (110). Действительно, наши кисти, пожалуй, самая

«говорящая» часть тела, и это связано прежде всего с историей. Руки человека представляют собой не просто историю развития цивилизации на земле, но и результат этого развития, в котором сосредоточились все изменения, физические и интеллектуальные достижения. Поэтому достаточно несложно, глядя на руки человека, дать его почти полную характеристику. Ведь в форме ладони, пальцев, специфике жестикуляции и участия рук в общих движениях тела проявляются главные черты человеческого характера, его сиюминутное настроение, привычки, отношение к окружающим, иногда даже принадлежность к профессии.

Владение техникой наполнения движений рук определенным содержанием, то есть техникой говорящего жеста, безусловно, одна из важнейших задач для исполнителя, как и для режиссера. Причем наработать определенную технику несложно. Гораздо важнее и сложнее ее поддерживать. «Иметь навык ощущения внешней линии и формы своего тела в пространстве, уметь как бы посмотреть на себя со стороны зрительного зала, увидеть себя в мизансцене, найти верный ракурс тела и ритм движения – важно и актуально в течение всей творческой жизни актера» (111).

Большое значение в воспитании выразительности движений рук и тонкого ощущения природы пластических характеристик имеют работы М. Чехова. Он считал, что точно исполненный жест вызывает адекватное состояние. Чехов был уверен, что связь воли и движения рук имеет «обратный» вариант: «Если вы сделаете сильный, выразительный, хорошо сформированный жест – в вас может вспыхнуть соответствующее ему желание» (112). Вы не можете захотеть по приказу. Ваша воля не подчиняется вам. Но Вы можете сделать жест, и ваша воля будет реагировать на него. Огромное значение Чехов придавал психологическому жесту, так называемому «ПЖ», – не просто жесту, а первоимпульсу к созданию роли.

Михаил Чехов был уверен, что «найти ПЖ всей роли – значит, в сущности, найти роль...» (113). При всем осознании важности воспитания техники движения и пластичности рук возникает вопрос, какими средствами можно достичь результатов, а затем совершенствовать и улучшать достигнутое.

Современные исследователи невербализованного языка, анализируя его структурные особенности, представляют любой жест как единицу, состоящую из трех частей. Компонентами жеста являются экскурсия, воспроизведение самого жеста и рекурсия. Эти знания, полученные при изучении телесных проявлений, имеют колоссальное значение в процессе воспитания четкости, точности, выразительности и внутренней наполненности театрального жеста. Знания о внутренней структуре те-

лесного языка дают возможность создавать новые варианты упражнений и тренингов, которые помогают сделать язык тела еще более выразительным и ярким.

В общем тренинге важное место занимают упражнения, тренирующие пластику рук, точнее, отрабатывающие их технические возможности. В комплексной подготовке это первый этап. Не менее важными являются упражнения, тренирующие обратную связь в сложной системе аппарата воплощения актера. Это упражнения второго этапа.

Здесь предлагаются упражнения, которые можно включать в общий тренинг и на первом, и на втором этапах. Следует обратить внимание, что дается лишь перечень упражнений, но не готовый тренинг.

1. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-восемь» – вращение обеими кистями вправо, затем влево. Упражнение можно развивать, меняя режим вращения: правая – в одном темпоритме, левая – в другом; обе внутрь, но в разных темпах и ритмах; обе наружу и так далее.

2. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – кисти вскидываются вверх таким образом, чтобы плоскости кистей и предплечья были под углом в 90°, «два» – тянем кисть основанием вперед, пытаюсь уменьшить угол, «три» – бросаем кисти теперь уже ладонями вниз к предплечьям с тем же углом в 90°, «четыре» – тянем кисти ладонями к предплечьям.

3. И.П. – О.С., руки вытянуты вперед с открытыми и опущенными вниз ладонями.

Т.И.: на «раз-два» кисти, напрягаясь, поднимаются вверх, как бы захватывая что-то и удерживая. «Три-четыре» – бросить кисти вниз.

4. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-восемь» – правой рукой (только пальцами) открыть, точнее,

раскрутить воображаемый кран в горизонтальной плоскости. Затем то же самое повторить левой рукой. Затем на «раз-восемь» опять раскрутить воображаемый кран, но уже не пальцами, а кистью, сначала правой рукой, а потом левой (кистями). Упражнение можно развивать, сменив горизонтальную плоскость на вертикальную.

5. И.П. – О.С., руки согнуты в локтях, кисти ладонями вниз, параллельно линии пола.

Т.И.: на «раз» – кисти раскрываются до максимального уровня, пальцы при этом напряжены и выпрямлены, «два» – пальцы собираются, напряжение снимается.

6. И.П. – О.С., руки прямо перед собой, кисти свободны, ладонями вниз.

Т.И.: «раз» – кисть ныряет и раскрывается полностью, немного напрягаясь, «два» – движение в обратном порядке, напряжение с кисти снимается.

7. И.П. – О.С., руки согнуты в локтях, кисти ладонями вниз, как будто вы удерживаете в каждой руке по теннисному мячу.

Т.И.: на «раз-два» – кисти опускаются вниз, начиная с мизинца, и, разворачиваясь ладонями вверх, приходит в положение «теннисный мяч на ладони». «Три-четыре» – кисти занимают И.П.

8. И.П. – О.С., руки согнуты в локтях, кисти свободны, ладонями вниз.

Т.И.: на «раз-восемь» – последовательно, один за другим, начиная с мизинца, пальцы опускаются вниз по дуге. Достигнув точки минимума, они также последовательно поднимаются вверх, также при этом описывая дугу. Во время исполнения этого упражнения пальцы и кисти напряжены, кисти расходятся в стороны, а затем двигаются навстречу.

9. И.П. то же, что и в предыдущем упражнении, ладони направлены навстречу друг другу, как будто вы удерживаете в руках какой-либо воображаемый предмет.

Т.И.: на «раз-два» – пальцы так же, как и в упражнении № 8, начиная с мизинцев, опускаются вниз, а затем мизинец, разворачивая кисти тыльной стороной навстречу друг другу, также веерообразно выводит пальцы вверх. Таким образом, вы описываете воображаемую восьмерку в плоскости, перпендикулярной плоскости пола.

10. И.П. – О.С., кисти перед собой, пальцами вперед, слегка расслаблены.

Т.И.: на «раз» – резко напрягаются все фаланги пальцев и кисть от лучезапястного сустава. Кисти в этом положении похожи на лапки хищных птиц, «два» – напряжение полностью снимается со всей кисти.

11. И.П. – О.С., кисти сцеплены пальцами, ладони направлены от себя, локти согнуты.

Т.И.: на «раз» – выпрямляя руки в локтях, сцепленные кисти вытянуть вперед. Ладони и предплечья составляют угол в 90° по отношению друг к другу. Кисти при этом максимально напряжены, пальцы вытянуты. «Два» – кисти движутся к груди тыльной стороной. Перед грудью развернуть их так, чтобы ладони были направлены вверх (при этом кисти по-прежнему сцеплены). «Три» – в этом положении локти делают мягкое движение навстречу друг к другу, пытаясь соединиться. «Четыре» – из предыдущего положения кисти разворачиваются перед грудью ладонями вниз и дальше исполняют весь рисунок заново.

12. И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз-два-три» – руки начинают открываться в стороны последовательно и непрерывно (плечо-локоть-кисть). Кисти находятся в 45–50 см от тела. Затем на следующие «раз-два-три» – движение в обратном порядке. Напряжение уходит с кисти, затем отключается локоть и последним – плечо.

13. И.П. – О.С., руки открыты в стороны.

Т.И.: на «раз» – правое плечо поднять вверх, одновременно левое опустить, «два» – за правым плечом вверх уходит локоть, соответственно левый локоть опускается вниз, продолжая движение плеча, «три» – правая кисть движется вверх за локтем и завершает движение правой руки, левая кисть уходит вниз и завершает движение левой руки. В этом упражнении необходимо следить за одновременным исполнением движений правой и левой рук. Характер движения плавный, волнообразный, непрерывный, мягкий.

14. И.П. – О.С., руки напряжены, вытянуты вперед, кисти сцеплены пальцами.

Т.И.: на «раз» – за счет плечевого сустава сцепленные руки делают движение вперед (локти выпрямлены), «два» – руки возвращаются в исходное положение (локти также выпрямлены).

15. И.П. – О.С.

Т.И.: «раз-восемь» – вращение правой рукой от плеча в плоскости тела (сначала вправо, затем влево). Весь цикл движений повторить левой рукой.

16. И.П. – О.С.

Т.И.: правая рука открывается вперед, последовательно включая в движение на «раз» – плечо, «два» – локоть и предплечье, «три» – кисть, «четыре» – пальцы. Затем в том же порядке – плечо, локоть, кисть, пальцы – рука приходит в И.П. Попробуйте это упражнение наполнить определенной актерской задачей. Например, просить, отдавать, отказывать, звать и т. д. Весь цикл повторяется левой рукой.

17. И.П. – О.С., характер упражнения такой же, как в упражнении № 16, но движения выполняются с более широкой амплитудой.

Т.И.: на «раз» – импульс в грудь, «два» – вперед выходят оба плеча, «три» плечо «выводит» локоть и предплечье, «четыре» – кисти и пальцы завершают рисунок и ставят точку в пластической партитуре рук. Посмотрите и проанализируйте, как меняется характер движений рук и эмоциональная окраска с увеличением амплитуды движения. Научившись точно последовательно включать все позиции руки (плечо, предплечье, кисть, пальцы), попытайтесь поискать варианты завершения этого уп-

ражнения. Например, вы начинаете движение с плеча и «уводите» весь рисунок также с точки плеча. Попробуйте освоить такой рисунок «возврата» в И.П.: начинаем движение с пальцев, затем кисть, локоть, плечо. Найдите оправдание этой схеме.

18. И.П. – О.С.

Т.И.: представьте себе, что ваши кисти – крылья мотылька. Кисти собраны в плоские «крылышки». Движения мелкие, равномерные. Придумайте «схему» полета мотылька.

19. И.П. – О.С.

Т.И.: представьте себе, что ваши руки – металлические планки, которые могут смещаться во всех направлениях: вверх, вниз, вперед, назад, в стороны. Амплитуда движений, направления, темп исполнения могут меняться по ходу упражнения.

20. И.П. – О.С.

Т.И.: представьте себе, что ваши руки – два каната. Попробуйте завязать в узел эти «канаты», затем их забросить, раскатать, растянуть.

21. И.П. – О.С.

Т.И.: полностью раскройте руки. На «раз» – вверх поднимаются оба плеча, «два» – локти, «три» – кисти, «четыре» – пальцы. Движение получится немного ломаным, т.к. включение происходит по «точкам». Попробуйте включать позиции плеча, локтя, кисти и пальцев мягко, не спеша, без акцентов и главное – последовательно. Характер упражнения меняется. Посмотрите, каково будет исполнение при увеличении (замедлении) темпа.

22. И.П. – О.С.

Т.И.: схема исполнения та же, что в упражнении № 21, но руки открываются вперед: на «раз» – плечо, «два» – локоть, «три» – кисть, «четыре» – пальцы, а затем вверх по тому же рисунку. Увести упражнение в О.С. с точки плеча: плечо, локоть, кисть, пальцы. Затем попробуйте завершить упражнение по обратной схеме, начав движение с пальцев.

23. И.П. – О.С.

Т.И.: характер упражнения такой же, как в упражнениях № 21, 22. На «раз-четыре» – раскрыть руки по схеме: правая вперед, а левая – вверх. Таким образом, на «четыре» правая рука открыта в сторону, а левая вверх. Затем уведите упражнение в И.П., но правая рука начнет двигаться с плеча, а левая с пальцев. Поменяйте направления.

24. И.П. – О.С., руки раскрыты в стороны до точки локтя, таким образом, угол между плечом и предплечьем составляет 90°.

Т.И.: на «раз-восемь» – вращение обоими предплечьями от точки локтя наружу, затем внутрь. После этого вращение в правую сторону

(левую). Попробуйте исполнять вращение в одну сторону, но в разных скоростях. Очень важно соблюдать полную неподвижность в локте.

25. И.П. – О.С., правая рука полностью открыта в сторону.

Т.И.: на «раз» – правая кисть, начиная с пальцев, подныривает под воображаемую плоскость, «два» – за кистью делает «нырок» локоть, «три» – плечо. Затем вывести руку в И.П. по схеме: «раз» – плечо, «два» – локоть, «три» – кисть и пальцы.

26.И.П. – О.С., обе руки открыты в стороны.

Т.И.: характер исполнения такой же, что и в упражнении № 25. «Раз» – нырок правой кистью, «два» – локоть, «три» – правое плечо. (Каждый раз при исполнении движения «нырка» позиция руки – плечо, локоть и кисть – опускается вниз, а затем мягко, как бы всплывая, поднимается в И.П. Когда цикл движения доходит до плеча, воображаемый импульс перебрасывается через грудь в левое плечо, которое не «нырнет», а, наоборот, под воздействием импульса поднимется вверх, следом поднимется локоть, кисть и пальцы левой руки. Получается «перекат» по всей линии рук плечевого пояса и груди.

§ 2. Частные пластические навыки

Трюковая пластика

Практические навыки и умения в организации трюка и трюковой сцены, теоретическая подготовка в постановке трюкового фрагмента являются частью общей профессиональной пластической культуры актера и режиссера. В предмете «Сценическое движение» – это значительный раздел, посвященный, в большей степени, наработке и приобретению частных навыков в виде различных сценических трюков.

Пластический трюк – это «специальный двигательный навык частного характера, способ выполнения на сцене действия, сопряженного с опасностью травмирования» (114). К пластическим сценическим трюкам относятся падения, сценические переноски тяжести (в том числе и партнера), преодоление препятствий в разных ритмических рисунках, приемы физической борьбы. Представляя собой имитацию настоящего физически сложного действия, сценический трюк должен быть правдоподобным, с одной стороны, и полностью безопасным – с другой. Сущность сценического трюка состоит в «замещении реального двигательного действия его внешним подобием, менее затруднительным и менее

опасным для исполнителя, то есть – в создании зрительной иллюзии выполнения предполагаемого действия» (115) .

То есть в пластических трюках, используемых на театральной сцене, создается лишь внешняя форма реального действия, а такие характеристики реального действия, как сила и скорость, изменяются, они подменяются, не разрушая художественности и сценичности трюка. Учитывая особенности зрительского восприятия трюковых сцен, происходит имитация физически затратных действий, а их характеристики принимают сценический вид. Например, замахи перед ударами в физической борьбе на сцене имеют несколько большую амплитуду, чем в жизни; так называемый «отыгрыш» – имитация получения сценического «удара» – выглядит намного ярче, при этом скорость исполнения самого трюка отличается от подобного действия в жизни. В одном случае скорость замедляется соответственно условиям сценического существования (все детали борьбы должны быть увидены и отмечены), в других – имитация действия происходит быстрее для того, чтобы скрыть сами имитирующие приемы. Кроме этого, поскольку любой сценический трюк в разной степени связан с опасностью для жизни исполнителя, то необходимо время и пространственная возможность для организации страховки (вспомогательные движения, контроль за инерциями тела).

Существенным является еще и то, что (как любое движение человека, как любой телесный навык) сценический трюк вариативен. Один и тот же «удар» в разных спектаклях, у разных исполнителей может выглядеть иначе. В каждой новой постановке автор трюковой сцены должен суметь приспособить может быть уже хорошо известные трюки к изменившимся сценическим условиям. Иногда другие условия, необходимость соединения новых элементов создают новые варианты сценических трюков и интересные интерпретации старых.

Яркие сценические образы, обладающие интересным пластическим рисунком, незабываемые сценические бои, виртуозно исполненные акробатические номера и фехтовальные сцены – все это результат не только одаренности и опыта режиссера, но чаще всего, и практически всегда, результат воспитания пластической культуры исполнителей. Идти за мыслью постановщика, предлагать свои находки в процессе создания «тела» роли, его внешних характеристик способны исполнители, получившие хорошую школу сценического движения и актерского мастерства, поддерживающие профессиональную физическую форму и обладающие хорошо развитым пластическим воображением. Как уже отмечалось выше и как показывает практика, пластичность внешняя – телесная – непосредственно связана с пластичностью внутренней – духовной.

Увлеченность постижением внутреннего духовного мира персонажа, попытка вчувствования и вживания в суть воображаемого героя и в настоящее время, к сожалению, чаще всего происходит без полного включения пластических возможностей исполнителей. Авторы сценических композиций стремятся донести смысл литературного материала в основном посредством текста, а так называемая «пластика» «обеспечивает» тексту удобные мизансцены. Между тем, в театр, как известно, приходят ЗРИТЕЛИ – от слова «зреть», то есть видеть, воспринимать глазами. Это обстоятельство позволяет заключить, что, если актер не реализовал мысль режиссера в своей пластической партитуре, зритель, в лучшем случае, услышит текст, но действие – основное средство, выражающее и реализующее идею режиссера, так и останется нерешенным. Любой режиссерский замысел должен быть материализован, для этого в процессе работы над пьесой постановщик ищет необходимые выразительные средства для создания будущего «тела» спектакля. Ведь и о богатстве внутреннего мира героя, о его мыслях и чувствах мы, зрители, узнаем из событий, реализуемых в действии пьесы через «материализованные» поступки героя.

Одним из таких выразительных средств, очень емкое, эмоциональное и содержательное, но непросто организуемое, и является трюковая пластика. Пластическое воображение – необходимый профессиональный «инструмент» режиссера – играет значительную роль в деле организации пластических, в том числе и трюковых сцен. Стимулирует воображение и позволяет реализовывать придуманное практический опыт. По мнению московского режиссера, профессора, потрясающего преподавателя сценического движения и автора многих книг по проблемам сценической пластики – Галины Викторовны Морозовой – «чтобы *увидеть* нечто в своем воображении, нужно об этом хоть что-то *знать*, а еще лучше – *уметь делать*» (116).

Постановка трюковой сцены непосредственно связана с образом спектакля, в котором она существует, с режиссерским решением драматургического материала. Даже виртуозно поставленная сцена боя, погони и т. д. не будет иметь успеха, если она выглядит как отдельный номер, без исполнения которого спектакль совершенно не пострадает, а смысл происходящего не изменится. Трюковая сцена должна стать органической частью спектакля; действие не прерывается, а принимает более «концентрированный» вид, оно предельно материализовано. Хорошо построенная трюковая сцена является логическим продолжением предыдущих событий, а финал трюкового фрагмента – также логически должен вплестаться в дальнейшее действие. Зритель не должен ощущать «подготовительного» периода трюковой сцены; для него нить событий

спектакля непрерывна, но не равномерна. Ритмическая структура сценического произведения определяется драматургией, режиссерским решением литературного материала, а также жанром спектакля.

Таким образом, для постановки трюка или трюковой сцены необходимы навыки и практические умения не только в организации трюка, но и в постановочной работе и режиссуре. Можно сказать, что искусство существования на сценической площадке, искусство создания пластической партитуры роли, то есть искусство движения, как внутреннего, так и внешнего, складывается из различного рода практических знаний, навыков и умений. В процессе создания художественного образа роли важным становится все. Выделять работу над психофизикой роли или делать акцент на создании телесно-пластического рисунка бессмысленно. В процессе создания телесно-пластической партитуры значимо все – и общие пластические навыки, и навыки частного порядка. К таким навыкам относится трюковая пластика.

В общей структуре дисциплины «Сценическое движение» трюковая пластика занимает особое место. Освоение материала по сценическим трюкам требует большой предварительной работы: к этому времени должны быть пройдены основные этапы пластического тренинга, включая координационные и ритмические упражнения, освоены элементы акробатики, получены практические навыки в работе с партнером. Формируются такие важные качества актерского аппарата воплощения, как сила, выносливость, пластичность, мобильность, реактивность, способность хорошо ориентироваться и распределяться в пространстве, регулировать и изменять положения тела согласно задаче, поставленной режиссером или педагогом.

Исполнение сценических трюков требуют от актера серьезной физической подготовки, которая в начале закладывается в обще развивающих упражнениях пластического тренинга, акробатических упражнениях, а затем, в специальных тренингах, подготавливающих студентов к работе с элементами трюковой пластики. Такие специальные упражнения «разогревают» не только внешнюю пластичность исполнителей, но и внутреннюю. Как правило, подобные упражнения вплотную подводят к самим трюкам, психофизическое «содержание» которых требует выносливости, отличной координации, способности слышать ритм телом и воплощать ритмические изменения телесно и, безусловно, физической формы.

Кроме физической подготовки исполнители и организаторы трюковой сцены должны иметь хорошие знания в области психологии. Важными представляются знания особенностей психологии человека, вступающего в драку, моменты, определяющие и влияющие на ход событий,

и способы выяснения отношений. Кроме этого, следует хорошо представлять психологию воспринимающего трюковую сцену. Знания законов восприятия, особенностей зрительского восприятия дает возможность автору трюковой композиции выстроить свою работу таким образом, чтобы физические затраты для достижения необходимого результата были оптимальны, при этом сцена с присутствием трюков выглядела бы правдиво и соответствовала жанровым особенностям спектакля.

Все эти знания, практические умения, навыки закладываются на занятиях по предмету «Сценическое движение». Процесс же познания своего собственного тела, как материала для творчества, бесконечен, также как бесконечно само тело в непрерывном континууме своего существования.

Таким образом, для создания условий в работе с трюковой пластикой требуются наличие определенных навыков и знаний.

А. Специфика тренинга в трюковой пластике

Специфика занятий, на которых отрабатываются элементы трюковой пластики, требует определенного подготовительного периода. Во-первых, работа с трюками предполагает общий пластический тренинг: студенты должны быть в хорошей физической форме, провести физическую разогревающую разминку. Это первый этап. Во-вторых, как уже было отмечено, необходимы специальные упражнения, тренирующие координацию, освоение ритма телом, подводящие к пластическому рисунку того трюка, который предположительно будет изучаться и отрабатываться, акробатические упражнения.

Общий пластический тренинг готовит тело исполнителя как материал; в результате такого комплекса упражнений он имеет разогретое, мобильное, профессионально восприимчивое тело.

Организация общего пластического тренинга, его структура, форма целиком и полностью зависят от школы, в которой воспитываются студенты, от задач и целей, которые ставит перед участниками педагог. Пластический тренинг представляет собой комплекс упражнений, выстроенных в определенном порядке и соответствующих художественным целям текущей постановки. В результате проделанной работы в тренинге исполнители обретают способность к осуществлению различных телесных функций, таких как распределение себя в пространстве, ритмическая организация действия, проявление чувства баланса, податливость и профессиональное чувство формы. Комплексы упражнений, трени-

рующие и воспитывающие все эти навыки, подготавливают телесный аппарат исполнителя к возможности воображать, сочинять и творить собственным телом.

Следующий этап в подготовке к работе в трюковой пластике содержит комплекс специальных упражнений, непосредственно вводящих и в содержание, и в форму трюка. Такой специальный фрагмент тренинга может содержать акробатические упражнения, упражнения, тренирующие чувство баланса, способность телесного воплощения ритма, упражнения, тренирующие формальную сторону трюкового элемента. Значение этих упражнений в общей подготовке к освоению или тренировки трюка вполне понятно.

Поскольку любой сценический трюк имеет вариативный характер, упражнения тренинга должны охватывать максимально большее количество «подводящих» и «выводящих» элементов. В этой главе представлены несколько видов упражнений, которые могут быть включены в подготовительные тренинги: акробатические упражнения, упражнения для подготовки к сценическим падениям, упражнения для адаптации к сценическому бою, упражнения, тренирующие телесную реализацию ритма, а также координацию движений.

Б. Подготовительные упражнения к сценическим падениям

Упражнение № 1

И.П. – О.С. (основная стойка: расстояние между стопами равно длине двух стоп, корпус раскрыт, руки вдоль тела).

Т.И.: на «раз... восемь» медленно и спокойно снимать напряжение, начиная с шеи (она опускается на грудь), вниз по спине (спина скручивается вперед и оседает на таз), сгибаются колени и тело мягко опускается, оставаясь на стопах; на следующие «Раз..-восемь» выпрямляются колени и таз «вынимает» корпус в И.П.

Упражнение № 2

И.П. – О.С., руки подняты вверх, ладони открыты, тело немного напряжено.

Т.И.: так же как и в предыдущем упражнении последовательно снимать напряжение, но уже начиная с пальцев рук. Схема снятия мышечного напряжения выглядит следующим образом: пальцы, кисти, локти, плечи, шея и дальше как в упр. № 1. Затем вернуться в И.П.

Упражнение № 3

И.П. – О.С.

Т.И.: С высокого прыжка выполнить схему упр. № 1. Схема всего упражнения выглядит так: прыжок – приземление – мгновенное, последовательное снятие зажима сверху – вниз.

Упражнение № 4

И.П. – ноги немного шире О.С., колени чуть ослаблены, руки вдоль тела, тело не напряжено.

Т.И.: на «раз-два-три-четыре», не отрывая стоп от пола, тело начинает закручиваться вправо, затем влево; следующий этап – закручивание происходит с разворотом тела на 180° , стопы при этом приходят в движение; на следующем этапе разворачиваясь на 180° , тело как бы приподнимается вверх с руками, а затем начинает «опадать».

Упражнение № 5

И.П. – лежа на спине на полу, руки вытянуты в одну линию с телом.

Т.И.: на «раз-два-три-четыре» сделать полный перекат вправо и оказаться снова на спине, при этом тело чуть напряжено и одновременно касается пола грудью, животом и бедрами, переворачиваясь на живот, и спиной, ягодицами и голениями, переворачиваясь на спину.

Упражнение № 6

И.П. – то же, что и в предыдущем упражнении.

Т.И.: на «раз-два-три-четыре» – совершить последовательный перекал со спины на живот, начиная движение переката с рук; схема перемещения в перекале такова: руки разворачиваются ладонями к полу, вытягивая за собой голову и шею, затем перекалывается плечо и грудь постепенно укладывается на пол, таз при этом максимально развернут от линии груди; затем к полу прижимается живот и таз и в последнюю очередь ноги. Следует обратить внимание на то, что движение переката *спокойно, равномерно, непрерывно и непременно последовательно.*

Упражнение № 7

И.П. – лежа на спине на полу.

Т.И.: на «раз-два» – тело исполнителя «наполняется» напряжением, при этом руки, ноги и голова приподнимаются вверх и отрываются от пола; «три-четыре» – напряжение также последовательно и спокойно снимается и тело полностью мягко опускается на пол.

Упражнение № 8

И.П. – то же, что и в предыдущем упражнении.

Т.И.: выполняется та же схема, что в упражнении № 7, но в более быстром темпе: «раз» – напряжение; «два» – напряжение полностью снимается.

Упражнение № 9

И.П. – стоя на коленях, руки вдоль тела.

Т.И.: на «раз» тело наклоняется вперед и опускается на руки, «два» – руки медленно двигаются по полу вперед и тело как бы «выезжает» вперед в положение «лежа на животе», «три» – оттолкнуться руками и выйти в И.П.

Упражнение № 10

И.П. – стоя на коленях, руки вдоль тела.

Т.И.: на «раз» – руки перенести и поставить справа, то есть у правого бедра; на «два» – тело опускается на пол, начиная с голени, затем бедро, грудь, плечо; «три» – корпус перенести налево – руки у левого бедра; «четыре» – тело опускается на пол в том же порядке – голень, бедро, грудь, плечо.

Упражнение № 11

И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» подать тело вниз (как бы присаживаясь) и назад; «два» выбросив назад же правую руку, перенести на нее вес тела; «три» – опустить тело на пол, по схеме: голень, бедро, спина, плечо; руки освободить в последнюю очередь (когда корпус полностью будет на полу) и так же последовательно в логике общего движения уложить на пол; «четыре» – вернуться в И.П. Затем всю схему повторить в левую сторону. Упражнение выполняется в достаточно быстром темпе.

Упражнение № 12

И.П. – тело сгруппировано, оставаясь на стопах, руки охватывают голени, голова прижата к коленям.

Т.И.: на «раз» – перекат назад на ягодицы; «два» – вернуться в И.П. Необходимо следить за тем, чтобы группировка не рассыпалась, подбородок прижат к коленям.

Упражнение № 13

И.П. – то же, что и в предыдущем упражнении.

Т.И.: на «раз» – пережат на правый бок, бедро и спину (локти при этом подтянуты к груди и не касаются пола); «два» – вернуться в О.С.; «три» – пережат на левый бок; «четыре» – вернуться в О.С.

Упражнение № 14

И.П. – лежа на спине

Т.И.: на «раз» – верхняя часть тела приподнимается; «два» – руки перенести назад и опереться ими на пол; «три» – не отрывая и не смещая стопы и кисти от пола, поднять тело вверх; «четыре» – вернуться в И.П. Ту же схему движений повторить в левую сторону.

Упражнение № 15

И.П. – лежа на полу.

Т.И.: на «раз» согнув правую ногу в колене, подняться до положения «сидя на полу»; «два» – опираясь на согнутую ногу, встать в полный рост, не опираясь на руки; «три-четыре» – выполнить всю схему движений в обратном порядке. Затем все повторить с опорой на левую ногу.

Упражнение № 16

И.П. – лежа на спине.

Т.И.: на «раз» – рывком подняться на ноги, выбирая самый оптимальный вариант, не опираясь при этом на руки.

Упражнение № 17

И.П. лежа на спине.

Т.И.: на «раз» – группируясь, перевернуться животом к полу и опереться на кисти и стопы; «два» – встать в полный рост.

В. Удары руками. «Прямой в лицо»

Этот удар может наноситься и правой, и левой рукой. «Чтобы нанести прямой удар левой рукой в лицо партнера из боевой стойки, надо резко разогнуть руку в локте по направлению к цели, слегка поворачивая тело левым плечом вперед. Остановив якобы попавший в цель кулак перед лицом партнера, руку тотчас же сгибают в локте, оттягивая ее назад в положение боевой стойки» (117). Следует более подробно остановиться на пластическом рисунке замаха: левое (правое) плечо отводится назад, плечо и предплечье при этом находятся в одной плоскости (параллельно линии пола), кулак сжимается.

Задание № 1

Придумайте и воплотите небольшую (состоящую не более чем из трех «ударов») схему трюковой сцены, в которой «прямой в лицо» был бы центральным ударом. Здесь могут присутствовать толчки в грудь и плечи, захваты и отбрасывания, то есть своеобразные подготовительные «движения». Например, А – толчок в правое плечо, следом толчок в левое плечо партнера; Б – принимает оба толчка, сразу же замах правой для удара «слева в челюсть» партнера; А – заслон левой от удара «слева в челюсть», и сразу же – «прямой в лицо»; Б – отыгрыш полученного удара, остается на ногах. Пауза. А – разворачивается к партнеру Б спиной. Б – догоняет А, захватом за правое плечо разворачивает лицом к себе, сразу же наносит правой удар «слева в челюсть» партнера. А – полный отыгрыш удара, падение.

Задание № 2

Связав в одну схему все удары и движения предыдущего задания, выполните ее: а) темпо-ритм исполнения спокойный и равномерный (при этом полностью оправданный); б) темпо-ритм ускоренный; в) первая часть схемы исполняется стремительно (до удара «прямой в лицо»), вторая исполняется спокойно; г) первая часть схемы исполняется в «рапиде», вторая – стремительно.

Задание № 3

Отработанную схему представьте в виде драматического боя, оправдайте его конкретной ситуацией.

Задание № 4

Схему сценического боя наполните комедийными моментами и представьте фрагментом комедийного спектакля.

Г. Удары руками. Удар справа (слева) в челюсть

Этот «удар» представляет собой один из самых популярных трюков при составлении схемы сценического боя. Во-первых, партитура исполнения данного приема объемна и сценически «красива», во-вторых, этот трюк несложен в исполнении. Представляет он собой следующее: «Рука начинает движение снизу (кисть ладонью вполоборота вниз). Кулак описывает дугообразную траекторию – снизу-вверх наклонно по направле-

нию к нижней челюсти противника сбоку: справа-налево-вверх при ударе левой. К моменту нанесения удара кулак оказывается опрокинутым ладонью вниз» (118). Партнер, получивший «удар», отбрасывает голову в сторону по направлению удара. То есть, если «удар» исполнитель получил по правой челюсти, то двигаться головой он продолжает за «ударом» влево, следом за головой разворачивается корпус. При «получении» «удара справа в челюсть» актер, исполняющий роль избиваемого, отыгрывает этот прием в соответствии с силой нанесенного «удара». Если «удар» не очень силен, то отыгрыш может происходить только разворотом корпуса, более «сильный» «удар» разворотом корпуса с большим шагом в сторону, иногда с падением.

Задание № 1

Работа в парах. Отработайте физическую схему исполнения «удара справа в челюсть», если «удар»: а) почти не достигает цели (нанесен слабо), б) «удар» – средний по силе, в) «удар» – сильный. Естественно, что отыгрыш организуется по-разному. Следите за тем, чтобы отыгрыш полностью соответствовал нанесенному «удару».

Задание № 2

Работа в парах. Отработайте цикл, состоящий из двух «ударов» подряд: сначала «справа в челюсть» и тут же «слева в челюсть». Атакуют при этом только один партнер. Второй, таким образом, только отыгрывает «удары». Затем исполнители меняются ролями.

Задание № 3

Работа в парах. Выполните пластическую партитуру повторного «удара справа в челюсть». «Атакующий» партнер наносит «удар справа в челюсть» и через небольшую паузу, в которой второй партнер отыгрывает полученный удар, наносит повторный более сильный удар «справа в челюсть».

Задание № 4

Работа в парах. Отработайте схему небольшой «схватки»: А – замах на удар справа в челюсть, выход в «удар»; В – защита выходом под атакующую руку влево; А – замах на удар «слева в челюсть» с выходом в удар; В – вновь уходит от удара, но теперь под руку партнера вправо и сразу же проводит «прямой в лицо»; А – полный отыгрыш (с падением) «прямого в лицо».

Задание № 5

Работа в парах. Отработайте и представьте схему следующего «боя»: А – большой замах на «удар справа в челюсть» с выходом на удар; В – берет защиту, резко приседая. Поскольку партнер А по инерции прокручивается за атакующей рукой и поворачивается к «противнику» почти спиной, то В имеет возможность толкнуть его руками в спину.

Д. Удары руками. Сценическая «пощечина»

Сценическая «пощечина» представляет собой достаточно сложный трюк в исполнении, требующий от актера максимального внимания, профессиональной телесной реакции, физической мобильности, позволяющий создавать точный пластический рисунок человека, наносящего пощечину, и человека, ее получающего. Морозова Г. В. так дает описание этому сценическому действию. «Руку поднимают так, что плечо принимает почти горизонтальное положение, а предплечье – вертикальное, и отводят в сторону и немного назад. Можно сопровождать замах разворотом корпуса плечом назад. Затем бьют по лицу «противника» сбоку (по щеке) раскрытой ладонью, останавливая ее рядом со щекой. В этот момент «потерпевший» производит хлопок ладонями рук, опущенных вниз перед собой, и тотчас же подносит одну руку к щеке, по которой был нанесен удар. Это движение хорошо маскирует момент хлопка, ибо оправдывает движение рук» (119).

Необходимо отметить, что замах в пощечине (подготовительное движение) может быть коротким – описано выше и длинным – рука, наносящая пощечину, почти прямая, отводится назад и немного в сторону, а затем чуть согнутая в локте снизу – справа уходит к щеке партнера. Вторым вариантом обычно имеет место в мужских драках.

Задание № 1

Работа в парах. Придумайте небольшой этюд, в которой короткая «пощечина» была бы началом всей зарисовки. Безусловно, появление «пощечины» должно быть полностью оправдано ситуацией.

Задание № 2

Разверните уже придуманную схему и оправдайте появление второй пощечины (исполняется тем же партнером), которая являлась бы своеобразной завершающей «точкой» в этюде.

Задание № 3

Работа в парах. Отработайте технику повторной пощечины – пощечину наносит сначала один партнер, а затем тут же другой. Схему повторной пощечины оформите в сценический этюд.

Задание № 4

Работа в парах. Продумайте схему сценической схватки, в которой «пощечина» была бы импульсом, развязывающим драку.

Задание № 5

Работа в парах. Придумайте и отработайте схему сценического боя, в которой «отправной точкой» будет замах на пощечину, которая будет «перехвачена» защитой, например, заслоном или отбивом с последующим «ответом»

Задание № 6

Работа в парах. Отработайте этюд, который завершится большой пощечиной. Появление пощечины в финале этюда должно быть полностью оправдано.

Е. Защиты телом, заслоны, отбивы

В настоящей, несценической схватке не все удары достигают цели. Для сценического варианта боя, чтобы «избежать» попадания можно использовать следующие защиты. **Защита телом** предполагает вывод тела из «зоны удара», то есть уклониться, отойти, отпрыгнуть или даже упасть с целью ухода от нападения. Следующий вариант защиты – **заслон**, предполагающий вынос правой или левой руки вперед навстречу удару. Защищающую руку, согнутую под прямым углом, выставляют навстречу атакующему движению. При этом плечо закрывающей руки направлено вперед и чуть вниз по горизонтали, предплечье поднято наклонно вверх, кисть при этом иногда собрана в кулак. **Отбивы** – защита в основном от прямых ударов. Отбивать удары можно внутрь и наружу. Защищаясь отбивом, «атакующую руку противника отбивают в сторону от линии ее движения к цели» (120). Можно сказать, что отбив – это заслон в движении. «При отбиве правой внутрь руку, согнутую в локте, с поднятым вертикально предплечьем, двигают справа налево и толкают ладонью в

предплечье противника, дополняя это движение поворотом тела правым плечом вперед» (121). Наружу отбив осуществляется «толчком предплечья в предплечье атакующей руки противника: правой рукой – по направлению вправо, левой – по направлению влево» (122). Отбивающая рука согнута в локте, который опущен вниз, предплечье при этом вертикально. Как правило, тело разворачивается вправо, если отбив происходит правой, влево, если отбив производят левой рукой.

Задание № 1

Работа в парах. Вернемся к «прямому удару в лицо». Отработайте несколько вариантов «защит телом» при угрозе нанесения «прямого в лицо».

Например, А – замах справа с выходом на «прямой удар в лицо»; В – берет защиту – резко уходит назад; А – по инерции уходит вперед за атакующей рукой; В – сразу уклоняется вправо и толкает «проходящего» А в плечо.

Посмотрите и отработайте защиты: «уход в сторону», «скачок в сторону (назад)», «нырок вперед под атакующую руку партнера», «быстрый присед на месте, пропуская атакующую руку партнера над головой» и т. д.

Задание № 2

А – замах на «удар» справа в челюсть; Б – уходит телом под руку нападающему (вниз и влево); А – замах на «удар» слева в челюсть; Б – уходит от «удара» также под руку партнера вниз и вправо. Эту схему можно повторить два-три раза.

Задание № 2

Работа в парах. Составьте несколько учебных схем с повторяющимися ударами (несколько «прямых в лицо», «справа в челюсть», «справа-слева в челюсть» подряд). Удары наносит один партнер. Второй – принимает защиты. Теперь к защита телом (прыжки, отходы, приседы, нырки) добавляются заслоны. Затем партнеры меняются ролями.

Задание № 3

Работа в парах. В уже составленных учебных схемах «боя» защиты принимаются только в виде отбивов. Также как и в предыдущем упражнении, сначала удары отрабатывает один партнер, второй при этом отрабатывает варианты защиты отбивом. Затем партнеры меняются ролями.

Задание № 4

Работа в парах. Составьте схему сценической схватки (4–5 ударов) с присутствием только «ударов» руками. В этом «бою» только один «удар» – финальный попадет в цель, остальным же будут противостоять различные варианты защит руками (отбивы, заслоны) и всем телом (отходы, прыжки, приседы, нырки).

Задание № 5

Работа в парах. Составьте схему «боя», в которой партнер, берущий защиту, сразу же наносит ответный удар из положения защиты. Например: А – замах на «удар справа в челюсть»; В – заслон от «удара» левой рукой и сразу же правой – «прямой в лицо»; А – отыгрывает полуценный удар.

Ж. Удары ногами

Этот вид «ударов» представляет собой очень яркие, зрелищные приемы, но, вместе с тем, – достаточно сложные в исполнении и организации на сценической площадке. Сложность их еще и в том, что они опасны для здоровья исполнителей и поэтому нуждаются в дополнительной отработке и тренировке. Однако зрелищность и выразительность этих приемов позволяет не только украсить трюковую сцену, но «сделать» ее более правдивой. Поскольку современный театр стремится к зрелищности, к подбору выразительных средств, позволяющих точнее и ярче донести идеи автора, а трюковая пластика не только максимально приближает сцены боя к реальности, но и является подобным выразительным средством, то многие режиссеры вводят в спектакли сцены боя, «раскрашивая» их жесткими, объемными и эффектными приемами, в частности подобными ударами.

И в постановке сцены, и в исполнении важно представлять психологию дерущихся. Сам факт выхода из конфликтной ситуации при помощи «кулаков» для психически нормальных людей представляет собой непростой момент. Для того чтобы поднять руку на человека, необходима ситуация, не предполагающая возможности решить проблему мирно. Соответственно, если бой начинается, то повод должен быть более чем серьезным. Тем более, если Вы включаете в сцену боя «удары» ногами. Подобные удары являются «последним аргументом» в бою и, как правило, включаются в финал схватки либо в центральную часть. Нормальный человек способен защищать собственную жизнь ударами ногами.

А для отдельных социальных групп, например, уголовников, эти удары довольно популярны. Среди ударов ногами различают удары коленом, удары стопой. Наносятся эти удары в живот, в пах, в челюсть, а также сзади – пинки. К ударам ногами относятся толчки стопой – в грудь, в спину, в область таза сзади.

3. Удар коленом в живот

Как правило, этот удар наносят коленом, которое в данный момент находится ближе к зрителю. При этом замах должен быть широким и объемным. Объем этой части удара придает движение всего тела, то есть в работе принимает участие не только нога, а весь корпус – тело исполнителя как бы аккомпанирует ноге, наносящей «удар». Вторая часть трюка, правильнее будет сказать, центральная, исполняется, как и в остальных ударах, быстро и жестко – колено быстро подносят к корпусу партнера и фиксируют «удар», озвучивание происходит одновременно с фиксацией колена (чаще при помощи удара открытой ладонью по бедру, закрытому от зрителя; при этом отыгрывающая рука должна вести себя в логике движения всего тела). Заключительная часть «удара» – отыгрыш отрабатывается партнером не вместе с фиксацией, а следом через минимально возможную паузу. Исполнитель, «получивший удар», резким движением подносит руки к животу и сгибается вперед. Возможен выход на колено или на оба колена, после чего (если удар был достаточно сильным) медленное падение – сползание на бок.

Надо отметить, что даже перед самостоятельными занятиями необходим тренинг, акцентом в котором будут упражнения на ноги (махи, растяжка, прыжки, упражнения, разогревающие стопы и колени).

Здесь, как и в предыдущих блоках, предполагается работа в парах.

Задание № 1

Отработать с партнером следующую схему сценического боя: А – замах на «удар» сверху по голове, корпус при этом полностью открывается; В – стремительным движением выходит на «удар» коленом в живот.

Задание № 2

А – толчок руками в грудь и плечи партнера В; В – отлетает назад и через минимальную паузу начинает стремительно двигаться на А, вытянув руки вперед к партнеру (как перед захватом за шею); А – остается на месте и при приближении партнера В с большого замаха наносит ему «удар» коленом в живот и отбрасывает партнера в сторону.

Задание № 3

А – удар справа в челюсть; В – получает удар, отыгрыш в сторону с падением на руки, затем возвращается к А с замахом на «удар» справа в челюсть; А – резким выпадом к В наносит ему «удар» коленом в живот.

Задание № 4

А – расположен спиной к В; В – похлопывает А по плечу; А – поворот лицом к В; В – «удар» коленом в живот.

Задание № 5

А – замах на «удар» справа в челюсть, выходит на удар; В – уклоняется от нападения (вниз и вправо) и стремительно наносит «удар» коленом в живот.

Задание № 6

А – обеими руками толкает В в плечи; В – от толчка отходит назад и через минимальную паузу наносит «удар» справа в челюсть; А – отыгрывает атаку и выходит на замах к «удару» слева в челюсть; В – опережая «удар», выходит вперед и атакует коленом в живот.

II. Удар подъемом ноги в челюсть

Специфика этого «удара» заключается в том, что он очень опасен, так как контакт происходит у головы партнера. Как правило, этот удар наносят противнику, уже стоящему на коленях, либо стоящему согнувшись вперед, то есть удар имеет место не в начале схватки, а ближе к завершению. Обеспечивает необходимое положение серия ударов, совершенных перед этим. Это могут быть «удары» в живот, снизу в солнечное сплетение и т. д. Замах очень большой, носок ноги максимально оттянут, нога нападающего фиксирует свое положение у лица противника снизу либо сбоку. В этом случае при пространственном решении сцены необходимо учитывать сложность и опасность исполняемого трюка. Самым безопасным вариантом является позиция, при которой «жертва» расположена спиной к зрителю, либо немного по диагонали. В момент контакта стопа выносится вперед и вверх в сложенные ладони партнера, которые находятся у подбородка. Поднятые вверх руки оправданы ситуацией; человек видит движение ноги в его сторону и инстинктивно выбрасывает вперед руки. Отыгрывается этот «удар» большим движением вверх, а затем падением назад.

Задание № 1

А – замах на «удар» вправо в челюсть; Б – уходит от атаки вправо, затем сразу же выходит на «удар» кулаком в живот; А – принимает «удар» и отыгрывает его падением на колени; Б – «удар» подъемом ноги в челюсть снизу; А – отыгрывает полученный «удар» падением назад на руки с последующим перекатом.

Задание № 2

А – захват руками Б за плечи; Б – избавляется от захвата и наносит прямой в лицо; А – получает и отыгрывает «удар», закрывает лицо руками и опускается на колени; Б – наносит «удар» сбоку в челюсть партнеру; А – отыгрывает атаку падением в сторону зрителя.

К. Удары ногой сзади

Замах для ударов ногой сзади должен быть большим, то есть амплитуда движения в замахе – очень широкая. Поскольку все сценические «удары» достаточно небезопасны, второй элемент трюка – пространственная организация контакта – нуждается в особом внимании. В процессе мизансценирования необходимо учитывать не только зрелищность сцены, но и безопасность исполнителей, поэтому актеров необходимо располагать таким образом, чтобы скрыть исполнение контакта. Чаще всего эту часть трюка «прикрывают» телом актера, которого «избивают». Как правило, исполняющий жертву располагается спиной к зрительному залу, а нападающий, соответственно, лицом к партнеру и зрителю, либо наоборот. Кроме этого, вполне возможны диагональные мизансцены, в которых точку контакта можно закрыть рукой, предметом и т. д.

Удары ногой сзади в сценическом движении представлены ударом коленом в область таза (пинок), ударом стопой в область таза, толчком ногой сзади и ударами ногами по лежащему «противнику».

Л. Удар коленом в область таза (пинок)

Первая часть этого «удара» требует большого замаха, причем, располагать тело в замахе надо так, чтобы широкое движение, предвосхищающее «удар», было хорошо видно зрителю. Безусловно, как и в предыдущих случаях, во всех трех составляющих данного трюка участвует все тело исполнителя. В случае «удара» ногой предполагается широкое

движение ногой назад, тело актера должно быть свободно, оно «помогает» исполнять трюк. В этом случае «удар» «наносится со всей силы». Во время контакта нога атакующего вплотную подходит к телу партнера, звуковое сопровождение – хлопок по бедру. Успех этого трюка также во многом зависит от расположения исполнителей на сценической площадке. При отыгрыше этого удара тело «получившего» «удар» движется вперед, иногда вперед и вниз.

Задание № 1

А – нападает на Б, толкая его в грудь и сразу разворачивается спиной к нему спиной; Б – отыгрывает толчок в грудь и наносит удар коленом сзади в область таза.

Задание № 2

А – замах на «удар» коленом в живот, выходит на трюк; В – получает и отыгрывает удар, группируясь и разворачиваясь почти спиной к А; А – за плечи завершает поворот партнера к себе спиной и наносит «удар» ногой сзади в область таза (пинок).

Задание № 3

Отработайте схему небольшой «дуэли» на ударах ногой сзади. Оправдайте ее и наполните жанровым содержанием.

«Удар» подъемом ноги сзади

Удар подъемом ноги сзади под ягодицы по технике исполнения почти не отличается от предыдущего трюка. Увеличивается дистанция, на которой работают актеры. Стопа в момент нанесения «удара» максимально выпрямляется в подъеме, а носок ноги вытягивается. Контакт происходит подъемом ноги по правой или левой ягодице снизу. Отыгрывается этот «удар» движением тела вверх и вперед.

Задание № 1

А – расположен спиной к Б; Б – наносит «удар»; А – отыгрывает падением вперед на руки.

Задание № 2

А – замах на «удар» прямой в лицо; Б – уклоняется от «удара» вправо и выходит на партнера с «ударом» коленом в живот; А – отыгрывает

«удар» коленом в живот, согнувшись телом вперед, но оставаясь при этом на ногах; Б – хватает партнера за плечи и разворачивает от себя, таким образом, А оказывается к Б спиной; Б – сразу же «бьет» стопой ноги снизу вверх под ягодицы.

Задание № 3

А – замах на «удар» справа в челюсть; Б – получает удар и отыгрывает его с последующим перекатом (кувырок через плечо), останавливается на коленях спиной к А; А – наносит удар подъемом ноги сзади; Б – отыгрывает его еще одним перекатом.

М. Толчок сзади

Этот трюк очень похож на удар подъемом ноги сзади. Нога быстро сгибается в колене и толкает партнера от себя. Отличие от удара состоит в том, что стопа при толчке не вытянута, а наоборот; она быстро, но спокойно (без резких движений) накладывается партнеру на область ниже почек, а далее тот, кто «толкает», действует за партнером, который, ощутив стопу на спине, сам стремительным движением уходит вперед (чаще до падения на пол). При этом, отыгрывая толчок ногой в спину, исполнитель вначале раскрывает тело, немного прогибаясь назад и выбрасывая вверх руки, а затем двигается вперед.

Задание № 1

А – замах на «удар» прямо в лицо; Б – уходит от удара вперед под руку партнера, затем быстро разворачивается (А теперь находится спиной к Б) и наносит толчок в спину противника.

Задание № 2

А – замах на «удар» справа в челюсть, выход на трюк; Б – уклоняясь от удара, ловит атакующую руку противника за основание кисти и резким движением вниз и вправо разворачивает его от себя; А – оказывается к Б спиной; Б – толкает А ногой в спину. Вся зарисовка исполняется в профильной мизансцене.

Задание № 3

Работа в парах. Выполните схему предыдущего задания, меняя мизансцены.

Н. Удары ногами по лежащему противнику

«Удары» ногами по лежащему противнику обычно застраиваются в финале сценического боя. Перед ними следует серия атак, которые выводят одного из исполнителей в положение «лежа на земле». «Удары» ногами в лежащего противника наносят в лицо, в живот. Нога исполняющего трюк делает широкий замах и направляется в сторону живота либо лица партнера, ногу нападающего на самом деле встречает блок из сложенных ладоней лежащего. Озвучивание происходит хлопком полуоткрытой ладони по бедру от зрителя. Замах, то есть первая часть трюка, и движение ноги сходны с этими же элементами в «ударе» ногой снизу в челюсть. Отыгрывается этот «удар» движением головы назад, при этом тело группируется плотнее – к точке полученного «удара», а затем, в случае потери сознания «жертвы», тело получившего удар полностью расслабляется и разворачивается на спину. Ударов может быть несколько, они могут быть разной силы и от этого напрямую зависит отыгрыш.

Задание № 1

А – проводит «удар» кулаком в живот; Б – отыгрывает полученный «удар», постепенно опускаясь на колени, а затем сползая на бок; А – наносит один «удар» стопой в живот по лежащему партнеру Б.

Задание № 2

А – замах на «прямой в лицо»; Б – уходит от удара под руку партнера и выходит коротким ударом «снизу в челюсть»; А – отыгрывает удар падением на колени, затем сползает на пол и располагается на боку; Б – наносит «удар» стопой в лицо лежащему партнеру; А – отыгрывает «удар» полным перекатом на полу с последующим переворотом на спину.

Задание № 3

А – расположен спиной к Б; Б – толчок ногой сзади в область таза; А – отыгрывает толчок падением вперед на руки и располагается на полу спиной к воображаемому зрителю, собираясь подняться; Б – наносит «удар» стопой в живот поднимающемуся А; А – отыгрывает, группируясь к точке нанесения «удара».

Задание № 4

А – толкает Б в грудь; Б – отыгрывает толчок и выходит вперед с «ударом» справа в челюсть; А – уходит от удара под руку партнера и толкает его руками в спину; Б – отыгрывает толчок в спину падением на

руки и поднимается на колени; А – сразу же проводит «удар» подъемом ноги сбоку в челюсть; Б – отыгрывает удар падением и остается на полу; А – наносит «удар» стопой в живот лежащему партнеру; Б – отыгрывает «удар» перекатом через себя и переворотом на спину.

Этот комплекс упражнений может проводиться на занятиях, а также стать материалом для самостоятельной работы студентов.

Сценическая осанка и походка

Основная часть работы по исправлению осанки и походки будущих актеров и режиссеров проходит на занятиях по сценическому движению. Происходит это потому, что для фиксации проблем, связанных с осанкой, и их исправления требуется внимание и опыт педагога. Именно он вначале «диагностирует» основные положения тела в статике и динамике, затем дает советы по устранению проблемных моментов, подсказывает, на что следует обратить внимание и, по возможности, исправляет их в упражнениях тренинга. Поэтому материал, связанный с исправлением осанки и походки учащихся, не может входить в самостоятельную работу студентов по понятным причинам.

Осанка представляет собой «привычное положение тела при стоянии, ходьбе, сидении, формирующееся в процессе роста и развития человека...» (123). По мнению ведущих преподавателей сценического движения и сценической пластики, для того, чтобы исполнитель сделал для себя «привычной» осанку исполняемого персонажа, то есть смог «носить» тело воображаемого сценического героя на себе, ему необходимо не только быть пластичным, но и обладать навыком принимать нейтральную осанку. Нейтральная осанка является материалом, из которого создается внешняя составляющая художественного образа роли.

Походка представляет собой «способ ходьбы, сложившийся в жизненном опыте человека и в силу этого обладающий индивидуальными особенностями» (124). Для того чтобы точно определить внешние характеристики своего героя, исполнитель должен точно представлять и его «жизненный опыт», и его «индивидуальные особенности», то есть уметь моделировать осанку и походку роли. Моделирование осанки и походки воображаемого персонажа является разделом программы по сценическому движению, который может быть представлен для самостоятельной работы студентов.

Для моделирования основных черт осанки и походки роли необходимо знать основные позиции схемы ее построения, то есть принципиальные опорные моменты в составлении внешних телесных характеристик. Такими опорными точками являются: шея, «оформление» спины, живот, колени и стопы. Для моделирования «тела» конкретного героя, таким образом, необходимо определить положение этих точек. А для этого требуется определенность в возрасте исполняемого персонажа, его статусе, роде занятий и многом другом. Также следует придумать его прошлое и, значит, «выяснить», что могло повлиять на формирование его осанки и походки.

Как мы видим, работа по разделу «Осанка и походка» происходит в два этапа. На первом – формируется навыки обретения нейтрального тела, то есть определяется идеальная осанка и идеальные позиции принципиальных ее моментов. Идеальная осанка требует, чтобы шея исполнителя была максимально выпрямлена; она должна располагаться перпендикулярно плечевому поясу. Спина прямая, грудь при этом полностью раскрыта, лопатки собраны, плечи опущены. Живот подтянут, но не вжат. Колени в статике выпрямлены либо оба, либо одно (в зависимости от позы стоящего); в ходьбе (по завершению шага колено обязательно полностью раскрывается, то есть выпрямляется). Стопы в движении располагаются на одной прямой линии (перемещение по двум параллельным ведет к раскачиванию корпуса, фигура становится тяжелой). Второй вариант расположения стопы в шаге больше подходит для походки дамы – пятки на одной прямой, а носки ног немного раскрыты.

На втором этапе, научившись работать и управлять основными положениями, формирующими сценическую осанку и походку, мы можем приступить к работе по моделированию внешней представленности различных сценических образов.

А. Отношения внешних и внутренних характеристик. Их взаимозависимость

Самостоятельная работа в этом блоке начинается с выявления и отработки телесных позиций, формирующих определенные характеристики личности. Необходимо также очень подробно исследовать связи, возникающие между отдельными телесными поясами. Идеальный вариант работы с заданиями по формированию навыков моделирования осанки и походки – перед зеркалом. В таких условиях мы имеем возможность фиксировать малейшие изменения, происходящие в теле.

Задание № 1

Займите положение лицом к зеркалу, осанка – нейтральная. Медленно опускайте голову вперед, при этом фиксируя, как изменяется осанка, каким новым смыслом она наполняется. В том же режиме изменяйте положение головы, наклоняя ее вправо, влево, сдвигая назад, одновременно анализируя, какие характеристики рождают различные ракурсы шеи и головы.

Задание № 2

Выполните то же задание, отрабатывая вторую принципиальную позицию осанки – спину. Обратите внимание на то, как меняется «возраст» с изменением положения спины: небольшой прогиб вперед плечевым поясом, затем в движение включается верх спины, и постепенно сутулость доходит до сгорбленности. Опустите и приподнимите плечи; все движения выполняйте медленно и спокойно, проверяя через зеркало, как меняются телесные характеристики, какое они имеют значение для определения характера персонажа.

Задание № 3

Стоя перед зеркалом (фронтальная мизансцена), меняйте положения рук следующим образом: опустите их и «дорисуйте» верхней частью тела (шея, спина) так, чтобы поза была полностью оправдана. Попробуйте несколько вариантов «дорисовки», но с оправданием «нового» тела. Выполните те же действия, изменив движение рук: руки медленно поднимаются на уровень груди и обращаются вперед, к воображаемому партнеру; руки подняты вверх, ладони раскрыты. Анализируйте изменения, происходящие в теле и зависимость появления новых черт, новых характеристик, одним словом, новой информации от изменений физического внешнего рисунка.

Задание № 4

Также стоя перед зеркалом (фронтальная мизансцена), меняйте позиции стоп и коленей: а) стопы параллельно, колени чуть ослаблены; б) носки ног немного развернуты внутрь; в) одна стопа – носком внутрь, другая в шестой позиции, то есть прямо вперед. Так же, как и в предыдущем случае, «дорисовывайте» телом различные положения ног и фиксируйте изменения, происходящие с внутренними характеристиками вашего придуманного персонажа. Как правило, возникает огромное количество вариантов «тела».

Задание № 5

Изменяйте точку, с которой начинается движение тела. Движение вперед может начинаться с носа, подбородка, груди, диафрагмы (точка солнечного сплетения), живота, бедер, коленей, стоп. Анализируйте, как при этом меняется характер тела. Упражнение выполняется перед зеркалом в движении вперед. Старайтесь телом запомнить позиции, вызывающие изменения в формирующемся характере.

Задание № 6

Развернитесь к зеркалу боком (профильная мизансцена). Меняя положение точки начала движения тела, оставайтесь на месте и постоянно фиксируйте, что происходит с осанкой, какие смещения от нормы дают новые пластические краски.

Б. Моделирование осанки и походки

Задания этого блока непосредственно связаны с лепкой и формированием полной внешней характеристики одного персонажа. Здесь используются навыки, полученные в работе над заданиями первого блока.

Задание № 1

Перед зеркалом попробуйте трансформировать свою собственную осанку в «совершенно юный вариант» (на возраст 13–14 лет). Отыщите пластические краски, соответствующие подростковому периоду. «Найдите» и отработайте свою походку в этом возрасте.

Задание № 2

Измените свою осанку, фиксируя основные точки формирования на положениях, соответствующих пожилому возрасту (60–70 лет). Найдите оптимальный рисунок движения ног в шаге. Определите походку, постоянно проверяя свою работу через зеркало.

Задание № 3

Отойдите от зеркала. «Примеряйте» на себя осанку и походку подростка, а затем последовательно, не пропуская ни одной позиции, меняйте «возраст», постепенно «старея». Затем можно выполнить задание по обратной схеме.

Задание № 4

Определите пять принципиальных позиций осанки и походки для молодого успешного человека, уверенного в себе, способного справиться с любыми проблемами.

Задание № 5

Определите основные позиции в осанке и движениях на месте (смена позировок) для молодой девицы-модели, находящейся в кафе.

§ 3. Пластическое воображение и импровизация

Стремление современного театра в той или иной мере стать художественной моделью существующей действительности, воплотить в сценических формах различные мировоззрения и мироощущения ставит определенные задачи и перед театральной педагогикой. Театр нынешнего дня – это яркие, наполненные живой образностью спектакли, неординарные режиссерские решения драматургического материала. В связи с этим театральная педагогика не может не уделять серьезного внимания развитию способностей актеров в решении художественных образов.

Основным средством реализации театрального образа всегда был, есть и будет актер, с его врожденным талантом и приобретенными навыками и умениями. Работа актера над ролью имеет конкретную цель – сценическое перевоплощение. Этот процесс представляет собой сложный психофизический акт, содержание которого составляют поиск и нахождение телесных и духовных характеристик создаваемого образа.

Огромное значение в его реализации имеет импровизация (от лат. *improvisus* – непредвиденный, внезапный). Художник любого уровня, любого направления не сможет обойтись без импровизации. Она представляет собой неотъемлемую характеристику жизненного процесса и является органической частью всего творчества. Специфика импровизации состоит в том, что организация чего-либо (поиск), а также реализация (воспроизведение найденного) происходят одновременно.

Импровизацию можно определить, как «первичный и самый древний, [вид творчества], и возник он тогда, когда главной формой познания человеком мира и самого себя было чувственное восприятие единичных фактов, а соответствующей формой реакции на возникающие в сознании конкретные образы – непосредственный сиюминутный отклик» (125). Вся история искусства берет свое начало от импровизации, можно сказать от жизни и пронизана ею. Игра античных актеров представля-

ет вполне определенный интерес в связи с импровизацией, впрочем, так же как и творчество средневековых исполнителей, ставшее фундаментом для создания известной *commedia del arte*. Драматургия представлений греческих мимов и актеров средневековья являлась достаточно общей схемой с поверхностным описанием как действия, так самих персонажей. Заполнялась эта схема конкретным художественным содержанием, которое возникало лишь по ходу представления. Такое положение вещей было нормой для труппы.

Огромное значение импровизации в сценическом искусстве придавали В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров и многие другие. Чем выше уровень импровизации исполнителей, тем ближе к жизни становится их существование, тем больше веры в происходящее у зрителей. Эту связь между импровизацией на сцене и сопереживанием в зрительном зале подмечал в свое время В. Э. Мейерхольд. Он считал, что сценическое бытие – это «импровизационный способ существования при точном режиссерском рисунке» (126). Современный классик театра Г. А. Товстоногов был убежден, что «импровизация – именно то, что вызывает пронзительное чувство радости и правды у художника и у зрителя» (127).

Как мы видим, существовавшие и ныне существующие театральные школы, несмотря на свои особенности и специфику, все без исключения, придают большое значение импровизации как составляющей актерской игры и сценической жизни вообще. К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» говорил о необходимости и важности «быть не только актером, но и автором все новых и новых экспромтов».

Импровизация составляет основную часть работы актера над ролью. Это явление достаточно сложное по структуре. Современные исследователи-психологи определяют четыре этапа становления импровизации. Первый связывается с внезапным озарением, или возникновением идеи, варианта, выхода. Благоприятным фоном для появления новой оригинальной мысли является эмоциональная приподнятость, некоторое напряжение, что характерно для состояния актера на сцене. Второй этап представляет собой мгновенное осмысление выбранного варианта и определение пути его реализации. Третьим этапом является непосредственная реализация появившейся идеи, четвертый – это анализ результата импровизации.

Выступая одним из важнейших компонентов актерского искусства, именно импровизация определяет специфику театра, поскольку даже при многократном исполнении одной и той же роли или одного и того же куска роли возможен лишь общий повтор схемы (сюжета), но не отдельных нюансов и оттенков исполнения.

Театр – отражение реальности. Как и сама жизнь, театральное искусство предполагает постоянное введение новых элементов, обеспечивающих живое дыхание сцены. Вместе с тем, это же обстоятельство требует отработки, тренировки и совершенствования способностей, создающих условия для появления импровизации.

Импровизационные моменты имеют многоуровневую систему. Импровизация может состояться на *уровне физической схемы*, и если она удачна, то может повлечь за собой изменения в рисунке роли, уточняя его и делая более интересным. Внутри уже определенной пластической партитуры тоже возможно *появление новых деталей*, а в отдельных элементах этой партитуры (жестах, ракурсах, оттенках движения) – *новых нюансов*. Можно сказать, что актерской волей и способностями к импровизации движется весь процесс работы над ролью и поиск новых приспособлений. Этот поиск сопутствует всей работе над образом, то есть до тех пор, пока спектакль жив. Чем точнее определен внешний рисунок роли, чем тоньше выверены нюансы, возникающие в нем (то есть чем меньше возможностей для импровизации), тем выше уровень импровизационного искусства: «Чем уже границы, в пределах которых актеру приходится импровизировать, тем больше требуется талант, тем более богатая и творчески изощренная нужна фантазия, тем более развитой должна быть внутренняя техника актера» (128). Наличие именно этой способности и этого умения во многом определяет профпригодность и уровень исполнительского мастерства.

Основной целью упражнений «Пластические импровизации» является создание условий, стимулирующих пластическое воображение и способствующих его совершенствованию. Творческое воображение не только признак одаренности, но и показатель высокого профессионального уровня, отчасти и залог успешной работы актерского ансамбля.

Как и всякий дар, пластическое воображение можно развивать. В театральной школе это осуществляется систематической и целенаправленной тренировкой, так как, каким бы развитым ни было воображение от природы, только тренинг дает актеру возможность освоить законы сцены и сценического творчества. Лишь тренируясь, врожденные качества могут трансформироваться в профессиональное мастерство. Вместе с упражнениями, оттачивающими эти способности к воображению, решается задача синтеза пластических навыков и развития внутренней техники посредством применения комплексных упражнений.

Цель импровизации определяется тем, что она «вновь и вновь подводит актера к его собственным барьерам, к тому моменту, где заново найденную правду он понимает ложью» (129). Находясь в достаточно

жесткой схеме, исполнитель, наполняя эту схему своим образным существованием и каждый раз находя все новые и новые оттенки этого существования, развивает схему, делая ее присутствие незаметным для зрителя. Михаил Чехов говорил, что «импровизирующий актер пользуется темой, текстом, характером действующего лица, данными ему автором, как предлогом для свободного проявления своей творческой индивидуальности» (130). С другой стороны, «...чем бережливее относится актер к общей концепции спектакля, тем свободнее он чувствует себя как импровизатор» (131).

Каждое из описанных здесь упражнений имеет точку начала, развитие и финал. Пластическая партитура импровизации исполнителей становится рисунком тела, субъективно организованным в движении. Результатом будет пластическая зарисовка либо этюд. Эти и другие подобные упражнения не просто стимулируют пластическое воображение, но и являются хорошей базой для формирования физической способности реализовывать элементарные сценические образы в пластике. А каждый сценический «художественный образ является единым, неповторяемым созданием, как и все в природе» (132).

Упражнение «Волна» (телом)

Это упражнение относится к комплексу, тренирующему технику классической пантомимы. «Волна» не только выявляет наличие способности к тонкому освоению пространства и целостному представлению своей телесности, но и демонстрирует «уровень развития ведущих пластико-когнитивных функций» (133). Кроме этого исполнение данного упражнения дает возможность определить уровень пластической «несвободы» – мышечных зажимов различного происхождения.

И.П. – О.С., колени чуть ослаблены.

Т.И.: на «раз» – немного согнуть ноги в коленях, «два» – выпрямляя колени, толкните бедра и таз вверх так, чтобы колени, бедра, таз, а затем живот, грудь, шея, подбородок выходили вперед последовательно. При таком исполнении все точки на передней поверхности тела как бы касаются воображаемой плоскости, расположенной перед Вами.

Этот вариант «Волны» (снизу вверх) начинается с движения ног (импульс начальный – от колен), а завершается движением шеи и головы. Возможны волны телом сверху вниз (соответственно начальный импульс упражнения – движение головой вперед, а завершающим моментом здесь будет движение ноги). Интересны в исполнении боковые и диагональные волны телом. Главное в этом упражнении – соблюдение принципа строгой последовательности в освоении пространства телом, что позволяет

актеру более точно изучить свою телесность и пространственную организацию любого движения. Кроме этого, упражнение «Волна» является своеобразным фундаментом для следующих, более сложных упражнений, например, таких, как упражнение «Импульс» (в нескольких вариантах).

«Импульс телом» – это практически та же «Волна». Но при исполнении «Волны» мускульное напряжение равномерно переходит от одной точки тела к другой и пластическая партитура выглядит как ритмичное и равномерное распространение импульса, а в упражнении «Импульс» появляется акцент на первой части исполнения (точке рождения движения), звучащей более ярко и мощно. Далее движение, так же как и в «Волне», последовательно распределяется от точки начала к периферии. Важно отметить, что каждый участок тела, исполнив свою партитуру, передает движение, несколько уменьшив тот заряд, который он принял от предыдущей точки, и к концу упражнения импульс угасает полностью.

Упражнение «Импульс в спину»

И.П. – О.С., колени чуть ослаблены.

Т.И.: на «раз» – сильным движением выдвинуть грудь вперед (как при ударе в спину), «два-три-четыре» – последовательно распределить движение в шею, руки и ноги. Силу импульса и скорость распространения можно менять. Самый сильный импульс (в спину, в грудь, в живот и т. д.) ведет к падению. Интересна работа с этим упражнением в разных направлениях.

Основная цель такой подготовки заключается в том, чтобы исполнители почувствовали свое тело единой системой, достаточно мобильной, легко реагирующей на любые сигналы извне.

Тема импровизаций может быть задана преподавателем, а может определяться музыкальным материалом (в случае музыкально-пластических импровизаций). Если это упражнение дается преподавателем, то музыкальный материал подбирается заранее в соответствии с темой упражнения, с учетом характера предполагаемой пластики. В музыкально-пластических импровизациях тема и ее развитие полностью зависят от самого исполнителя, его способности слушать телом и создавать художественный образ исключительно только им. Фактически в этом случае мы имеем дело с субъективной пластической реализацией заданного музыкального материала.

Упражнение «Огонь»

И.П. – исполнителям предлагается представить, что их пальцы, кисти, плечи, тело – языки пламени, которые а) разгораятся, б) еле тлеют и затухают, в) согревают, дают жизнь, г) безжалостные, пожирающие,

д) огонь борьбы, е) вспышка чувств и т. д. Затем исполнители занимают удобное для работы положение – определяют точку начала импровизации (начальную мизансцену), которая более точно соответствует выбранной схеме развития импровизации.

Т.И.: выбрав направление работы, исполнители секунд тридцать обдумывают основные позиции и приступают к упражнению. Музыкальный материал может вводиться с самого начала упражнения.

Упражнение «Дерево»

И.П. – представьте себе, что ваш корпус – ствол дерева, руки – ветви, пальцы – листья. Каждый выбирает и представляет свой образ дерева, которое может быть молодым, очень старым, деревом, в которое попала молния, это может быть цветущее дерево и т. д. Определившись с характеристиками сценического образа, исполнители занимают исходное положение, готовясь к реализации именно этого варианта. Упражнение должно развиваться. Чем подробнее участники тренинга отработывают все этапы упражнения, тем полнее и выразительнее сценический образ.

Т.И.: в этом упражнении так же, как и в предыдущем, возможно присутствие музыкального материала. Если исполнители впервые столкнулись с подобным упражнением и не имеют достаточного опыта работы в импровизациях, то понадобится развернутая подробная установка, которая может представлять собой набросок схемы самого упражнения. Например, легкое дуновение ветра вызывает трепет листвы и общее движение кроны. Если представить ситуацию начала бури, то вслед за листьями под усиливающимся ветром оживают ветви – руки, а затем и ствол – тело. Буря может успокоиться, но возможно еще большее усиление ветра, что приведет к мощному раскачиванию ствола и его деформации. Листья при таких порывах облетают, и ветви (те, которые не сломались под натиском бури) остаются голыми. Возможны варианты подробного изложения образа дерева весной, осенью и т. д.

Упражнение «Полет»

И.П. – перед выполнением этого упражнения необходимо полностью расслабиться в положении лежа на спине.

Т.И.: здесь также возможно использование музыкального материала. Участникам предлагается сконцентрировать внимание на положении центра тяжести (район солнечного сплетения). Движение вверх начинается с этой точки. Последовательно через мощные, но медленно распространяющиеся импульсы все тело спокойно поднимается в положение, примерное О.С. Затем новый импульс, источником для которого будет все

тот же центр тяжести. Этот импульс раскроет плечи; предплечья и кисти завершат создание рисунка «крыла». Сильные махи (последовательный подъем всех частей руки) чередуются с «парением». Руки раскрываются, и, как бы поддаваясь воздушным потокам, тело перемещается либо вперед и вверх, либо вперед и вниз. Возможны и другие варианты исполнения. Большое значение имеет опыт ведущего. Начинаящим исполнителям необходима словесная установка на протяжении всего «полета». Тем, кто имеет представление об упражнении, достаточно нескольких опорных фраз. Завершается упражнение в обратном порядке – выход в О.С., а затем следует полная релаксация. Упражнение следует вести медленно и ровно, но без больших пауз. Упражнение «Полет», как это видно, отличается от упражнения «Дерево» более подробным изложением схемы. Уровень импровизации в этом случае выше.

Упражнение «Цветок»

И. П. – исполнителям предлагается представить, что они семена чудесных цветов. Актеры ищут пластическую точку начала или исходную мизансцену.

Т.И.: следует задание к упражнению – прожить жизнью цветка от семени, пробивающегося сквозь толщу земли, до ростка, раскрывающего листья, потом к рождению бутона и, наконец, завершить жизнь цветка полным его увяданием. Характер цветов определяют сами исполнители. Несколько секунд дается на обдумывание схемы, а затем вводится музыкальный материал и исполнители пытаются представить пластическую форму жизни цветка.

Упражнение «Море»

И.П. – О.С., центр тяжести опущен в таз. Верхняя часть тела выглядит «осевшей» – голова на груди, шея расслаблена. Плечи и руки также полностью расслаблены.

Т.И.: на «раз-четыре» – тело исполнителя выдвигается вперед (в основном верхняя часть), «пять-восемь» – с той же амплитудой корпус уходит назад. Тело как бы раскачивается. Движения при этом равномерны. Исполняется 3-4 раза. Затем включаются кисти, оживая в волне. Корпус продолжает раскачиваться. От кисти последовательно в работу включается вся рука, плечевой пояс, шея и голова, грудь, спина – все тело. Исполняющие представляют себя рождающейся морской волной. Возможны следующие варианты: последовательное рождение волны с увеличением амплитуды, волна телом, уходящая в кисть (затухающая волна), а затем возрождающаяся из кисти большая волна всем телом.

Упражнение «Воск»

И.П. – О.С., центр тяжести поднят в грудь. Рисунок исходной мизансцены – произвольный.

Т.И.: начиная с пальцев рук (кисти, предплечья, плечи, шея, грудь, спина, живот), весь корпус начинает расслабляться, как бы «тая» и, мягко закручиваясь, опускается на пол. Из состояния полной релаксации исполнители плавно вырастают в определенную фигуру. Они лепят из себя «нечто». Вылепленная фигурка «оживает». Таким образом оправдывается и уточняется ее поза и она сама. После этого восковой образ «тает», вновь начиная с пальцев рук и шеи. Через секундную паузу вновь возникает еще один восковой образ и т. д.

Упражнение «Водоросли»

И.П. – выбирают сами исполнители.

Т.И.: из И.П. исполнители начинают двигаться сразу всем телом, как будто бы они находятся под водой. Кисти передают все мелкие импульсы, возникающие в водной среде, а руки, корпус, шея, чуть запаздывая, уходят за кистями. Техника исполнения похожа на технику исполнения в упражнении

«Дерево». Ведущий может делать пасы рукой, вызывая «рябь» на поверхности, на присутствие ряби реагируют все «водоросли». Можно ввести в упражнение «рыб», которые также вызывают определенное оживление в мире воды, что приводит к изменению направления движений других «обитателей». В этом упражнении важно ощущать воду, т. е. более плотную среду, и возможные способы существования в ней.

Упражнение «Цвет»

И.П. – исполнители сами определяют И.П., исходя из определения того цвета, который они собираются воплощать.

Т.И.: обдумывая цвет и погружаясь в цветовое пространство, актеры настраивают свой психофизический аппарат на рождение пластического образа цвета. Практический опыт дает возможность вести работу в двух направлениях: первое – реализация цвета в чистом виде, когда пластический рисунок тела представляет собой абстрактный эквивалент субъективному представлению о конкретном цвете; второй вариант связан с воплощением цвета, но в конкретном образе. Например, зеленый цвет может быть представлен пластическими вариантами растений, леса, травы и т. д.

Упражнения «Ансамбль»

Безусловно, для актерской школы очень важны упражнения, воспитывающие тело на уровне «говорения» им. Но не менее значимы комплексы, помогающие научиться умению «слушать» телом и отвечать им. Этот навык, достаточно сложно и медленно воспитывающийся в группе, можно назвать «чувством ансамбля». Речь идет не о том, что актеры в многофигурной композиции просто двигаются вместе, выполняя задачу режиссера, а о том, что пространство начинает «двигаться» вместе с ними. Подобные моменты, как правило, передающие атмосферу происходящего, – очень сложны и по организации и по технологическим моментам. Умение ощущать ансамбль, себя как необходимую и значимую часть ансамбля, а также работать ансамблем как одним телом или одной кистью – результат тонкого технологического процесса. Как любая сложноорганизованная система, это умение имеет несколько составляющих, обеспечивающих в синтезе исполнительскую деятельность в ансамбле.

Первая составляющая – мягкое, пластичное, профессионально подготовленное тело, вторая – определенный уровень координации и отличная телесная реакция. В синтезе они дают новый элемент, который можно назвать повышенной восприимчивостью к изменениям во внешней среде и отзывчивостью к этим изменениям. Это – эмпатия. Третий важный компонент – внимание, важнейший профессиональный момент в актерской технике. Четвертый – ощущение и способность к передаче определенного темпоритма действия, умение воспринимать его телом и реализовывать. Питер Брук в книге «Пустое пространство», говоря о важности воспитания этого навыка, утверждает, что необходимо «...довести актеров до такого состояния, при котором, если один делает что-то непредвиденное, но достоверное, остальные подхватывают это и отвечают на том же уровне. Это и есть ансамблевое исполнение, или... ансамблевое творчество» (134). Представленные здесь упражнения – опыт работы со студентами и профессиональными актерами – имеют достаточно интересные результаты. Упражнения даются в порядке возрастания уровня сложности.

Упражнение № 1

И.П. – вся группа сидит на полу в свободных позах.

Т.И.: исполнителям предлагается выполнить несложный пластический-ритмический рисунок. Например, из положения сидя на полу медленно, спокойно подняться и продолжить рост движением рук вверх.

Первая задача, которую необходимо решить в работе с ансамблевыми упражнениями, – это добиться исполнения «тутти» (музыкальный термин, означающий «вместе»). Следующая задача – исполняя общую

схему, постарайтесь ощущать и реагировать на малейшие нюансы внутри ансамбля: появление звуков и телесная реакция на них, возможные сбои в ритмической структуре, увеличение амплитуды движения.

Упражнение № 2

И.П. – исходными могут быть любые позиции.

Т.И.: это упражнение можно назвать «Морское дно», ансамблю исполнителей предлагается представить себя обитателями морского дна. Спокойно трансформируясь, группа пытается передать атмосферу дна моря: подводные течения, появление рыб и других морских обитателей, иные возможные движения в воде. Реакция на возможные изменения должна распространяться от источника «новой информации» к периферии. Безусловно, надо учитывать, что реакция будет ярче у того, кто ближе к точке нового движения, затем реакция становится слабее, менее выраженной. Адаптируясь в новой среде, необходимо слиться с ней.

Упражнение № 3

И.П. – свободное положение.

Т.И.: один участник ансамбля начинает движение снизу вверх и, достигнув точки максимального подъема, начинает «сникать». Импульс «увядания» подхватывает рядом находящийся участник (для него это импульс подъема), и так далее. Движение распространения должно быть непрерывным, в едином темпоритме. При этом пластический рисунок каждого является полной импровизацией.

Упражнение № 4

И.П. – исполнители делятся на четыре группы и выстраиваются в линии друг против друга.

Т.И.: две группы – это две противостоящие силы, но единый ансамбль. Упражнение можно выполнять в рапиде (очень медленно и размеренно). Техника рапиде не проста, но именно она позволяет быть более точным в движении, более «подробно» ощущать точку начала движения и процесс распространения импульсов движения к «периферийным» участкам. Упражнение отличается от предыдущих тем, что появляется новый элемент – общение группами. При этом свои ансамблевые действия каждая группа направляет на противостоящую сторону, в результате появляется момент активного воздействия. Исполнение тогда будет верно, когда движения обеих групп сольются в единую картину – пластическую, ритмическую. По сути, два ансамбля при удачном исполнении соединяются в третий – общий.

Упражнение № 5

И.П. – свободное положение тела заранее определяет солист (ведущий).

Т.И.: ведущий упражнения исполняет (возможно, под музыку) импровизацию в пластике. Обязательные требования к нему: темп исполнения спокойный, движения ритмичны, их амплитуда достаточно широка. Задача группы – моментально включиться в работу, подхватив движения ведущего, и постараться повторять всю схему за солистом, учитывая телом все нюансы исполнения.

Упражнение № 6

И.П. – исполнители разбиваются на пары, заранее определив, кто будет вести упражнение.

Т.И.: партнеры должны «охватить» руками пространство перед собой, то есть как будто бы они оба вместе держат один предмет. Первые полторы-две минуты исполнения необходимо через руки (они не соприкасаются) почувствовать партнера, а затем попытаться через этот воображаемый «энергетический коридор» управлять партнером. Схема движений ведущего – полная импровизация. Единственное требование – она должна быть доступной для повторения.

Упражнение № 7

И.П.– то же, что и в предыдущем упражнении.

Т.И.: принцип исполнения тот же (упражнение № 6). Только теперь воображаемый «энергетический коридор» проходит через все тело партнеров, то есть управление происходит всем телом. Пластический рисунок – полная импровизация.

Упражнение № 8

И.П. – ведущий (здесь ведущий – один из участников) и ансамбль. Построение в шахматном порядке.

Т.И.: ведущий исполняет пластическую импровизацию. Группа исполнителей подхватывает предлагаемый рисунок движений, но отставая. Период отставания определяется уровнем подготовки группы. Это может быть один такт или одно движение, а может быть смысловая связка из нескольких движений. В результате ансамбль эхом повторяет весь пластический рисунок, созданный солистом.

Упражнение № 9

И.П. – то же, что и в предыдущем упражнении.

Т.И.: от солиста через паузу «в одно движение» последовательно, один за другим, включается вся группа исполнителей. Движения, которые передаются волнообразно, создают эффект развития внутри самой пластической схемы. Телесный рисунок может создаваться медленно и спокойно, пока волна одного движения не дойдет до финального исполнителя. Но та же партитура может развиваться непрерывно – все члены ансамбля находятся в движении одновременно.

Упражнения «Солист и оркестр»

Основой упражнений «Солист и оркестр» также является импровизация. Как и предыдущие упражнения, они представляют синтез пластики и элементов актерского искусства. Как уже было отмечено, подобные тренинговые блоки совершенствуют воображение, творческую фантазию, внимание, реактивность и мобильность. Упражнения «Солист и оркестр» добавляют к перечисленным качествам умение распределять себя в пространстве. Основу этого блока составляет импровизация, целью которой, по мнению режиссера и театрального теоретика Питера Брука, является «отойти от Неживого театра... Задача упражнения состоит в том, чтобы вернуть актера назад, а потом, подробно проходя еще раз весь путь от упражнения до образа, обнаружить неточность, которая влечет за собой неправду» (135). Здесь технологические моменты играют большую роль не только в процессе воспитания тела, наработке определенных навыков, но и непосредственно уже в текущей работе исполнителя над тем, с чем он сталкивается каждый день. «Совершенно неправильно было бы думать, что упражнения – это школа, необходимая актеру только на определенном этапе его развития. Актер, как и любой художник, подобен саду, так что бесполезно было бы пытаться выполоть в нем сорняки раз и навсегда» (136).

В этом блоке упражнений рассматривается работа с тем же ансамблем, но здесь ансамблем (оркестром) выступает тело актера, в котором часть тела (например, кисть, стопа, руки, пояс таза и т. д.) является солистом. Цель подобных упражнений – попытка создания тренинга, воспитывающего на очень тонком уровне те связи, которые существуют между отдельными поясами тела актера, а также достижение более высокого уровня в пластической реализации художественного образа.

Упражнение № 1

И.П. – О.С.

Т.И.: представьте себе, что ваша кисть – удивительной красоты цветок (он распускается, живет своей жизнью, увядает); возможна другая схема исполнения, но следует не упускать из виду главное: кисть руки – это цветок, а все тело, та среда, которая его поддерживает, дает ему возможность существовать, она заботится о нем и т. д. Важным моментом при выполнении этого упражнения будет точное определение: ваша кисть – «солист», все тело – «оркестр», аккомпанирующий «солисту». Начинает упражнение «солист», «оркестр» его подхватывает и развивает.

Упражнение № 2

И.П. – свободное положение тела.

Т.И.: ваши кисти – рождающаяся звезда, которая рвется вверх. Тело, то есть «оркестр», в этой ситуации – та сила, которая не собирается расставаться со звездой, а наоборот, затягивает ее в себя, пытаясь поглотить. В этом упражнении тело не поддерживает руки, а борется с ними. Это упражнение интересно тем, что «солист» и «оркестр» как бы исполняют разные партии.

Упражнение № 3

И.П. – свободное положение тела.

Т.И.: плечевой пояс и руки одновременно начинают спокойное движение вправо (импульс начала движения – от лопаток), таз и ноги включаются последовательно за плечевым поясом и руками. В начале упражнения солируют руки, затем таз и ноги. Соло как бы переходит от одного пояса к другому. Соответственно солирующий пояс будет более ярким в исполнении, остальные пояса несут поддерживающую и подчеркивающую функцию. Попробуйте наполнить это упражнение конкретной актерской задачей и вылепить его образ.

Упражнение № 4

И.П. – свободное положение тела.

Т.И.: представьте себе, что ваши кисти дым или туман. Кисти рук медленно поднимаются, за кистями – предплечья, плечи и т. д., пока стремлением вверх не будет охвачено все тело.

Упражнение № 5

И.П. – свободное положение тела.

Т.И.: ваши стопы начинают исполнять определенный ритмический рисунок. Тело включается в качестве аккомпанемента. Упражнение можно начинать одной стопой, плечом, головой и т. д.

Упражнение № 6

И. П. – свободное положение тела.

Т.И.: вы – пластилиновая фигурка, которую начинают нагревать справа или слева. «Таяние» начнется с точки, находящейся ближе к «источнику тепла».

Упражнение № 7

И.П. – свободное положение тела.

Т.И.: упражнение начинается с локального движения грудью вперед и назад (грудь «дышит»). Это «видимое дыхание» ни в коем случае нельзя связывать с дыханием вообще. Затем «дыхание грудью» становится крупнее (амплитуда движения больше), при этом следует обратить внимание на то, что все остальные части и участки тела неподвижны. Затем тело исполнителя начинает постепенно включаться в движение «дыхания». Включение происходит также последовательно: от груди вверх – плечо, вниз – живот, некоторое время тело «дышит» грудью, плечом и животом. Затем движение распространяется соответственно в предплечье и таз и т. д.

Упражнение № 8

И.П. – О.С., правая стопа – на высоком полупальце.

Т.И.: движение начинается с большого пальца (правой ноги) – вращение. Затем в круговые движения включаются пальцы, стопа, колено, бедро. От правого бедра упражнение распространяется на левое бедро, левое колено, левую стопу, затем – на пальцы, и заканчивается оно в большом пальце левой ноги. Следует отметить, что движение правой ногой начинается вправо и заканчивается левой ногой тоже вправо. Интересным может быть развитие упражнения. Его можно продолжить, исполняя упражнение слева направо. Само вращение может не включать все последующие участки, а последовательно перемещаться с одной части тела на другую. Как видно на этом примере, упражнение может развиваться в зависимости от поставленных задач.

Причем перспектива в развитии есть и количественная (увеличение физической нагрузки – мышечная работа), и качественная (уп-

ражнение усложняется за счет введения новых элементов либо за счет изменения позиций в самом упражнении). Например, вращение начинается сразу с обоих пальцев в правую сторону либо правый палец влево, а левый – вправо. Возможно подключение одновременного вращения таза, кистей рук.

Упражнения «Импульсы телом» и «Поющее тело»

Не менее интересным является комплекс упражнений «Передача телом импульса состояния, настроения, явления, предмета». Эти упражнения могут прекрасно дополнять пластический тренинг либо завершать его. Кроме этого данный комплекс – хорошая вводная часть к упражнениям «Поющее тело».

Существует мнение, что наши эмоции, наше настроение и, соответственно, состояние могут фиксироваться не только в памяти, но и телесно, т. е. запоминается физика эмоционального состояния. Первым способом реализации настроения в пластике является восстановление физического состояния и пластической оболочки этого состояния. Другой способ – передача того же настроения абстрактным пластическим рисунком. Часто это способствует поиску и новым пластическим решениям внутри уже разработанной схемы. Какие именно эмоции, состояния и настроения можно брать в качестве основы упражнения? Это зависит от опыта, кругозора и гибкости мысли ведущего. Началом могли бы стать достаточно определенные четкие психологические краски: импульс страха, радости, жалости, угрозы (вам угрожают, вы угрожаете). Другого плана импульсы – жадность, трусость, коварство, хитрость и так далее. Пластические характеристики могут решаться в статике, а также могут иметь определенное развитие и организовываться в движении.

Совершенно другими будут пластические партитуры, например, ломающегося стекла, конфетти, мыльного пузыря, капля дождя на оконном стекле, парящей в воздухе пушинки, дорожного знака «Стоп», рождающейся капли смолы и так далее.

Список всех возможных вариантов может быть очень большим. Главное в этих упражнениях – не сбиться на передачу внешнего, на иллюстрацию предмета или процесса. Гораздо более важной будет попытка передачи сути и ее выражения. Эти упражнения требуют не просто умения импровизировать, но также достаточно развитого пластического воображения. Исполнителям предлагается представить в развитии состояние переливаемого меда, летящей стрелы, падающего снега.

Упражнения являются великолепной тренировкой творческого воображения, фантазии, внимания. Кроме этого, трудно представить возможность себе выполнения комплекса без элементарных навыков скульптурности и способности точно представлять тот пластический рисунок, который рождается в воображении.

Важно подчеркнуть, что интересным здесь будет не только создание развернутой схемы передачи телом именно этого состояния, но и поиск переходов от одной пластической «точки» к другой.

Упражнения «Поющее тело», как и упражнения предыдущего цикла, решают достаточно сложную задачу по воспитанию тонкой техники владения телом, которая предполагает непосредственную, можно сказать «профессиональную», связь внешнего и внутреннего мира. Упражнения «Поющее тело» связаны с упражнениями по передаче телом импульса состояния. Здесь речь идет о поиске пластического (телесного) эквивалента звучащему человеческому голосу. Другой вариант упражнений этого цикла – телесная партитура воображаемого пения. Данные упражнения представляют собой экспериментальный материал. Несмотря на то что они были опробованы и отработаны всего лишь на одной специализации (специализация «Актер музыкального театра»), полученные результаты дают основание для дальнейшего их подробного рассмотрения и изучения. Интересной представляется возможность включения и отработки разных позиций в качестве О.С., использования разных уровней телесной техники (участие в упражнении, оставаясь в И.П., то есть при минимуме движений, и введение в упражнение всего тела при максимальной амплитуде).

Связи голосообразовательного процесса и пластических (телесных) форм очевидны, об этом, например, говорит современный теоретик, режиссер и педагог по сценической речи Ю. А. Васильев. Имея огромный практический опыт в исследовании природы голосообразования и его связей с физиологией человека, его двигательными возможностями и, наконец, создаваемым пластическим рисунком роли, он приходит к заключению, что физические движения, жесты и пластические комбинации имеют неопределимое значение «для развития профессиональной мышечной активности дыхательной мускулатуры... для опосредованного влияния на профессиональное голосовое звучание, грудное и головное резонирование, полетность звука, насыщение его обертоновыми оттенками, развитие и укрепление звуковысотного и динамического диапазонов» (137). Пластическая же реализация воображаемого голоса и возможности такой реализации нуждаются в подробном исследовании.

Ведь полного молчания для человека не существует. Если речь не озвучена, то находится в состоянии внутреннего монолога. Современные исследователи невербальных форм общения относят молчание к «коммуникативному поведению» (138). По выражению М. М. Бахтина, молчание является «продолжением беседы».

В ситуации этих упражнений актуализируется возникающая обратная связь: от телесности – к голосообразованию, от движения – к слову и ему сопутствующим эмоциям, от конкретной пластической схемы – к мощному внутреннему существованию, к богатству эмоций, вызванных точной телесной формой.

Поскольку первую часть упражнений должна сопровождать фонограмма, то предполагается наличие хорошего музыкально-вокального репертуара (список рекомендуемых произведений помещен в конце параграфа). Вторая часть упражнений идет без музыкального сопровождения. Голос исполнителя звучит только в его воображении, а само «явление» звучания реализуется и определяется телесно – тело «поет».

Безусловно, существующая субъективность в восприятии музыкального материала влечет за собой пластическую импровизацию, не связанную определенными рамками и границами. Тем не менее, упражнение должно развиваться согласно данной в начале урока установке. Например, предлагается пластическое освоение музыкального материала (фонограмма) только кистями рук или другой вариант – освоение того же музыкального произведения плечевым поясом и руками. А может возникнуть следующая установка: «наполнить» тело конкретным вокальным произведением (фонограмма), оставаясь на одном месте. Либо динамика самого упражнения предполагает активные перемещения в пространстве, то есть решение более объемное, с большей амплитудой движений. Тело исполнителя в ситуации воображаемого голоса становится не только инструментом «извлечения звука», но и художественным материалом, что происходит у действительно поющего актера: тело становится частью художественного образа, и достаточно весомой.

Таким образом, если попытаться «развести» понятия «поющий исполнитель» и «исполнитель, поющий телом», то в первом случае сценический образ создается в большей степени голосом исполнителя, его вокальными возможностями и особенностями. Во втором случае голос необходим лишь как импульс к началу организации образной структуры. Основная же нагрузка в передаче информации и ее смысла лежит на пластической (телесной) партитуре.

Следует обратить внимание на то, что упражнения этой части, как и предыдущие, имеют комплексный характер, то есть не только позво-

ляют работать с внешней техникой актера, но и включают и тренируют внутреннюю технику. Таким образом, как нам кажется, ценность этих тренировочных блоков состоит в комплексном подходе к единому психофизическому аппарату исполнителя.

Упражнение № 1

И.П. – О.С.

Т.И.: внимательно прослушав все музыкальное произведение, попробуйте найти его пластический эквивалент в рамках музыкально-ритмической структуры содержательной стороны произведения. Пластический рисунок создается только руками. При этом необходимо учитывать, что движения различными частями рук: плечом, предплечьем, кистью, пальцами, а кроме этого, амплитуда движения, «настроение» рук – могут выражать суть музыкального произведения.

Упражнение № 2

И.П. – О.С.

Т.И.: попытайтесь найти телом визуальный вариант музыкального произведения. Опять же тело не должно иллюстрировать само произведение. Оно может по возможности наполняться голосом, идти за голосом, то есть «петь».

Упражнение № 3

И.П. – О.С.

Т.И.: сохраняется первый этап упражнения – прослушивание музыкального произведения. Затем при полной тишине попробуйте, восстановив весь фрагмент в памяти, «пропеть» его телом.

Упражнение № 4

И.П. – О.С.

Т.И.: попробуйте найти «середину» воображаемого голоса (она находится, как правило, в районе солнечного сплетения). Определив «среднюю точку», попытайтесь «пройти» воображаемым голосом до самой верхней (возможной для вас) ноты, затем до самой низкой. После того, как вы освоите воображаемое звучание, найдите пластический эквивалент, который помог бы «петь» телу, усиливая внутреннее воображаемое звучание.

Упражнение № 5

И.П. – О.С.

Т.И.: начните «звучать» пальцами ног. Вообразите голосовую партию, которая бы «помогла» зазвучать вслед за пальцами колену, бедру, поясу таза и животу.

Упражнение № 6

И.П. – О.С.

Т.И.: найдите середину голоса, как в упражнении № 4. Оттолкнувшись от «средней точки» воображаемого голоса, «направьте» его (голос) мощной струей вперед. Определите пластический эквивалент такого варианта «исполнения».

Упражнение № 7

И.П. – О.С.

Т.И.: вновь определите «середину» голоса. Максимально сконцентрируйте внимание на этой точке – воображаемый голос «завучит» еще ярче и мощнее. Направьте голос от центра к периферийным частям. Тело наполняется и звучит, оно само становится голосом.

Упражнение № 8

И.П. – О.С.

Т.И.: определите «середину» воображаемого голоса. Теперь представьте, что звучание вашего голоса – мяч. Попробуйте подбрасывать его вверх. При этом активно все тело. Следующий этап упражнения – перебрасывание «голоса-мяча» из одной кисти в другую.

Упражнение № 9

И.П. – О.С.

Т.И.: попробуйте найти пластический рисунок высокому голосу, затем низкому. Активно все тело, оно «звучит» и уточняет пластический рисунок, способствующий более полному ощущению голоса.

Упражнение № 10

И.П. – О.С.

Т.И.: воображаемый голос «звучит» в правой кисти, затем мягко, плавно перетекает в правое предплечье, плечо, через грудь в левое плечо, левое предплечье и кисть. Голос как бы перекачивается из правой кисти в левую.

Упражнение № 11

И.П. – О.С.

Т.И.: попробуйте вообразаемым голосом «скатиться с горки». Пластический вариант должен уточнить и усилить вообразаемую игру голосом.

Музыкально-вокальный материал к упражнениям «Поющее тело»

1. Мария Каллас

Д. Россини Каватина Розины из оперы «Севильский цирюльник»

Д. Верди Болеро Елены из оперы «Сицилийская вечерня»

2. Джоан Сазерленд

Г. Доницетти Сцена Лючии из оперы «Лючия ди Ламмермур» (3-е действ). Речитатив и ария Линды из оперы «Линда ди Шамуни».

3. Мариан Андерсон

Ж. Массне Элегия

С. Рахманинов «В молчаньи ночи тайной»

4. Ольга Басистюк

В. Беллини Каватина Нормы из оперы «Норма».

К. Сен-Санс «Лебедь»

5. Георг Отс

П. Чайковский Ария Онегина из оперы «Евгений Онегин»

6. Лучано Паваротти

Д. Пуччини Ария Каварадосси из оперы «Тоска».

Д. Верди Песенка Герцога из оперы «Риголетто»

7. Пласидо Доминго

Д. Пуччини Ария Рудольфа из оперы «Богема»

8. Николай Гяуров

Д. Верди

Ария короля Филиппа из оперы «Дон Карлос»

Упражнения «Животные»

Интересным и достаточно важным представляется появление в тренинге упражнений-этюдов, которые, по сути, есть продолжение импровизаций. Отличие состоит в том, что в этих упражнениях импровизацию включает не только тело, но и голосообразование с элементами актерской техники. Подобные упражнения разогревают весь психофизический аппарат актера и совершенствуют его.

К такому варианту тренинга можно отнести комплекс упражнений, который получил название «Животные». Заораживающие движения кошки, яркие импульсивные движения птиц, энергия и точность пластики собак – все это привлекало человека с самых древних времен. Как отдельные упражнения, смыслом которых отчасти является точная имитация животной пластики, они появились давно. Эти комплексы встречаются в педагогической практике К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, М. О. Кнебель и многих других известных деятелей театрального искусства. Упражнения «Животные» помогают найти верное творческое самочувствие. Станиславский, работавший с подобными упражнениями, говорил: «Такая гармония движений, такое развитие тела, как у животных, недостижимы для человека. Одна природа способна бессознательно достигнуть такой виртуозности, легкости, четкости, непринужденности движений, поз, такой пластики» (139).

Эти же упражнения встречаются в сборнике С. В. Гиппиуса. В них он предлагает превратиться в зверя, птицу, рыбу, насекомое и тут же призывает действовать, что «незаметно приведет к правильному самочувствию вашего животного» (140). Невероятно интересен опыт работы в этом направлении польской актерской школы. Известные тренинги Е. Гротовского явились великолепным воплощением и развитием всего накопленного материала по подобным упражнениям. Он попытался в них реализовать комплексный подход к воспитанию актера, когда в одном упражнении работают все средства воплощения, начиная от внешней и заканчивая внутренней техникой.

Известный театральный педагог и режиссер Б. Г. Голубовский считает, что «этюды на наблюдение за животным миром – один из вернейших способов разбудить фантазию, наблюдательность, раскрепостить тело, развивать импровизационность» (141). Действительно, умение наблюдать, импровизировать, а также работать на ассоциативном уровне

не, накапливая проявления характерности живой природы и превращая их в творческий потенциал, – несомненно, признак одаренности, а для актера – профессионализма.

Вместе с тем упражнение «Животные» показало, что работа над этой темой, даже в том аспекте, который касается исключительно внешней техники, таит в себе огромные возможности в раскрытии и совершенствовании актерского искусства. Это упражнение, если можно так выразиться, более технологично, чем может показаться с первого взгляда. Оно неиссякаемо, если отнестись к нему умело и творчески. Исследователь телесности Джорж Фаст указывает, что «лишь сейчас начинают разгадывать связь между способами общения животных и способами общения людей. Понимание людьми бессловесного языка в значительной степени объясняется наблюдениями за животными» (142).

Здесь мы хотим предложить один из вариантов упражнения «Животные», а именно упражнение «Волки», которое представляет собой целый комплекс, состоящий из пяти последовательно выстроенных тренировочных этапов. Каждый этап решает свою актерскую задачу в создании внешнего пластического рисунка животного, которая меняется по мере развития самого комплекса.

Первая и вводная задача первого этапа – подготовить тело актера к работе, размять его, начать тренировку телесной реакции, «настроить» дыхание. Одним из основных моментов актерской работы является навык и способность «слышать» и «слушать» тело. Примерное содержание этого этапа можно описать следующим образом (упражнения № 1–12).

Упражнение № 1

И.П. – группа выстраивается в круг. Каждый участник находится в О.С. Вес тела и центр движения – в районе солнечного сплетения, стопы параллельно, руки свободно опущены вниз.

Т.И.: шаг по кругу. После 10-15 секунд исполнения участникам предлагается найти общий ритм упражнения, чтобы в шаге по кругу группа «звучала» ансамблем. Далее меняется темпоритм: происходит его ускорение. При этом изменяется и характер шага: он становится более «мягким» и плавным. Тело актера адаптируется к новым условиям, приспособившись к новому темпоритму и характеру. Скорость упражнения может меняться два-три раза.

Упражнение № 2

И.П. – то же, что и в упражнении № 1.

Т.И.: на «раз» – удлиненный шаг на правую ногу, опорная (левая) согнута в колене, носок опорной ноги слегка развернут наружу;

«два» – удлиненный шаг на левую ногу. После 20-25 секунд исполнения студентам предлагается «включить» в упражнение руки и верхнюю часть тела. Импровизируя, исполнители «пристраивают» все тело к ногам, которые двигаются легко и плавно в горизонтальной плоскости. Затем, после закрепления пластического рисунка, исполнителям вновь предлагается найти общий ритм в упражнении.

Упражнение № 3

И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – шаг на правую ногу, левая, сгибаясь, подтягивается коленом к груди; «два» – шаг на левую, правая нога подтягивается коленом к груди.

Упражнение № 4

И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – шаг на правую ногу, левую при этом согнуть и через левую сторону отвести к левому плечу; «два» – повторить то же, но с левой ноги.

Упражнение № 5

И.П. – О.С.

Т.И.: на «раз» – шаг на правую ногу, левая одновременно, чуть согнутая в колене, открывается в левую сторону (бедро и голень должны быть параллельно линии пола); на «два» – то же движение с левой ноги. В этом упражнении необходимо следить за тем, чтобы во время подъема ноги корпус не «уходил» в противоположную сторону, а составлял бы с бедром прямой угол.

Упражнение № 6

И.П. – то же, что и в упражнении № 4.

Т.И.: на «раз – восемь» – равномерный шаг по кругу, далее на «один-восемь» мягкий равномерный бег по кругу. Шаг становится быстрее, бег шире и ниже. Тело в беге начинает группироваться.

Упражнение № 7

И.П. – то же, что и в упражнении № 6.

Т.И.: бег с высоко поднятыми коленями (почти касаются груди). Затем бег с забрасыванием голени назад. Стопы при этом касаются ягодиц.

Упражнение № 8

И.П. – то же, что и в упражнении № 6.

Т.И.: легкий бег, в котором согнутые в коленях ноги выбрасываются в стороны.

Упражнение № 9

И.П. – то же, что и в упражнении № 6.

Т.И.: подскоки (в длину и высоту).

Упражнение № 10

И.П. – то же, что и в упражнении № 6.

Т.И.: бег (10–15 секунд), подскоки, при этом неполная группировка телом.

Упражнение № 11

И.П. – то же, что и в упражнении № 6.

Т.И.: галоп (боковые подскоки) с переменной темпоритма.

Упражнение № 12

И.П. – то же, что и в предыдущем упражнении.

Т.И.: галоп, в котором тело исполнителя постепенно группируется (грудь опускается к коленям, руки перед грудью в свободном положении).

Следующие два-три упражнения представляют собой комбинации из предыдущих упражнений: они сочетают шаг, бег, галоп, подскоки и обязательно элементы группировки. Например, предлагается начать работу с шага, затем перейти в бег. Ускоряя бег, удлиняем шаг и выходим на подскоки.

Другой вариант: шаг, переходящий в бег, затем в галоп. Корпус начинает группироваться. Следующий момент – выход на перекаты (кувырки через плечо): два шага в галопе завершаются боковым перекатом в группировке. То есть первый шаг мы проходим как обычно, а второй – стойкой ниже, тело максимально приближается к полу правым плечом, затем перекат, и тело возвращается в И.П.

Вводная часть продолжается в течение семи-десяти минут.

Упражнения необходимо вести последовательно, постепенно включая и разогревая весь телесный аппарат актера. Ноги и таз, по нашему мнению, являются ведущими точками и верным пластическим толчком к рождению образа волка. Результатом первого этапа будет разогретое, готовое к работе тело.

Второй этап включает в себя более сложные пластические моменты, актерские задачи которых соответствуют развивающейся пластической партитуре. Основная задача этого этапа – завершение формирования образа волка, имеющего определенную характерность. Здесь активно включается важный элемент актерской техники – воображение. Исполнители уплотняют созданный «каркас» более точными деталями и характеристиками. Уточняется и придумывается внешняя форма конкретного волка (или собаки): животное может быть старое, молодое, больное, раненое и т. д. К этому моменту определяется и его характер: умное, ленивое, трусливое, хитрое. Актеры пытаются найти пластический (телесный) эквивалент вновь появившимся характеристикам. Этот этап может наполняться следующим образом (упражнения № 13–18).

Упражнение № 13

И.П. – ноги в О.С., чуть ослаблены колени, верхняя часть корпуса в группировке, руки, согнутые в локтях, находятся у груди, локти и кисти в свободной позиции, они не прижаты к телу, спина слегка расслаблена, вес тела и центр движения – в верхней части живота.

Т.И.: разбегаясь, исполнители совершают перекат через плечо с выходом в И.П. Упражнение выполняется каждым участником три-четыре раза в одном направлении. Затем оно усложняется. Первое, что может произойти, – смена темпоритма (упражнение выполняется быстрее и ритмичнее). Следующий момент усложнения требует максимального включения внимания. Студентам предлагается работа в двух направлениях (одна группа исполнителей начинает упражнение из правого дальнего угла, а другая – из левого дальнего, но двигаются обе группы к центру, где происходят сами перекаты). Участники разбегаются из разных углов класса, а перекаты отрабатываются в центральной части. Студенты должны быть предельно внимательны: во-первых, чтобы избежать столкновения, во-вторых, чтобы постоянно находиться в определенном темпоритме, не искажая его.

Упражнение № 14

И.П. – то же, что и в предыдущем упражнении.

Т.И.: на «раз» – кувырок вперед, «два» – кувырок назад с выходом на ноги.

Упражнение 15

И.П. – то же, что и в упражнении №2.

Т.И.: на «раз» – бросок вперед на руки, ноги поджаты, поднимаются вверх, «два» – вернуться в И.П.

Упражнение № 16

И.П. – то же, что и в упражнении № 2.

Т.И.: на «раз» – бросок вперед на руки, и сразу же кувырок вперед с выходом на ноги. Упражнение можно развивать, добавив к этой схеме кувырок назад или перекат назад.

Упражнение № 17

И.П. – О.С.

Т.И.: прыжки. Начинается упражнение с мягких невысоких прыжков, затем более короткие и напряженные, и, наконец, прыжки высокие.

Упражнение № 18

И.П. – О.С.

Т.И.: прыжки в группировке. Начинается упражнение также с мягких невысоких прыжков. Затем верхняя часть тела группируется, а прыжки становятся выше.

К этому моменту – броски телом, перекаты, прыжки – появляется голос. Звук рождается в области живота и распространяется по всему телу. Участники тренинга отмечают, что возникающие звуки помогают и способствуют более точному исполнению сложных движеческих моментов. Появляется ощущение, что «звучит» все тело. Здесь обнаруживается тесная взаимосвязь между местом голосообразования и движением тела. Чем свободнее актер владеет телом, тем естественнее, эффективнее оно у него «звучит». Далее, завершив формирование конкретного образа, мы предлагаем развить его в предлагаемых обстоятельствах. Таким образом, реализация придуманных характеристик через телесное, а затем дальнейшее развитие созданного образа в определенной ситуации – задача третьего этапа этого комплекса. Существует много вариантов ведения именно этой части. Выбор конкретной схемы будет зависеть от уровня общей подготовки исполнителей, от опыта работы в этих и подобных упражнениях, от уровня воображения ведущего.

Предлагаемый ниже вариант третьего этапа используется для группы, только начинающей работу с упражнением «Волки». После достаточно активной второй части группе исполнителей предлагается снять напряжение. Участники располагаются на полу и полностью расслабляются. Отдых длится 1,5–2 минуты. В следующий момент исполнители занимают более удобное положение: животное, пластику которого они осваивают, готовится ко сну: оно устраивается и затем засыпает. «Сон»

длится также около двух минут. Сигналом к пробуждению может быть чувство голода. Просыпаясь и потягиваясь, волк ощущает растущее чувство дискомфорта, поэтому после короткого «туалета» он сразу же отправляется на поиски пищи. Вначале необходимо внимательно послушать телом вокруг себя, затем, уловив пусть даже слабый след, начать поиск. Волк идет по следу и, приблизившись, готовится к атаке. Пластическая партитура всех этих действий полностью зависит от воображения исполнителя. Выбрав удобный момент, волк бросается на жертву – и охота завершается. После утоления голода следует отдых (участники тренинга снимают возникшее напряжение).

Четвертая часть упражнения, так же как и третья, может представлять развернутый этюд. Но четвертый этап отличается от третьего включением нового элемента – сценического общения. Ведущий определяет предлагаемые обстоятельства, в которых существует не один волк, а группа животных. Это может быть бег стаи от преследователей, совместная охота, отдых и т. д. Отношения внутри стаи складываются по-разному. Возможна следующая схема развития этой части. Осваивая пространство, волки осваивают и присутствие других животных. Исполнители начинают общаться, определяясь в отношениях друг к другу. Возможно возникновение интереса (обоюдного), возможно нежелание идти на контакт. Основу этого этапа составляет импровизация. Этот уровень интересен возникающими контактами: это и лирические дуэты, и явные соперники, и целые семьи со щенками, и противоборствующие группы. Здесь очень важно не только умение «слышать» свою форму и реализовывать свое внутреннее состояние, но также умение хорошо «слышать» партнера или партнеров, быть предельно внимательным, реагировать на все нюансы, возникающие в группе. К. Симонов, известный писатель и общественный деятель, говорил, что настоящий актер, как, например, Чарли Чаплин, «чувствует своего партнера всем своим телом» (143).

Последняя часть (пятый этап) – заключительная. Ее задача – дать возможность участникам постепенно освободиться от пластической формы волка, снять лишнее мышечное напряжение, возникшее на предыдущих этапах. Если вариант тренинга состоит из четырех частей, то первое, что предстоит сделать, – освободить группу от возникших связей. Исполнители прерывают общение, возникшее в четвертой части.

Ведущий выводит участников тренинга на более спокойную линию поведения (утренний туалет, отдых), а затем предлагает им полностью снять напряжение. Релаксация может длиться до десяти минут. Это зависит от интенсивности ведения тренинга, от того, насколько глубоко исполнители освоили пластическую форму волка (собаки).

Заключительная часть очень важна еще и потому, что постепенное введение и увеличение задач и нагрузок требует такого же постепенно-го и последовательного выхода. Отсутствие заключительного момента либо сокращение его по времени приводит не только к вялости в мышцах и ощущению усталости, но и к головной боли и чувству дискомфорта.

Чтобы приступить к работе над этим упражнением, необходимо помнить, что существует ряд условий, обеспечивающих более эффективное исполнение его этапов. Первое условие – хорошая физическая подготовка. К этому времени студенты должны освоить элементы акробатики, трюковой пластики, иметь навыки по разделу пластичности и скульптурности. Второе условие – упражнению «Волки» должен предшествовать легкий общий тренинг. Мы видим, что структура упражнения достаточно сложная, она состоит из пяти частей, или этапов. Первые три – основные. Не следует исключать какой-либо из этапов или менять их места-ми. Деление на части необходимо для более точного определения задач, которые решаются в этих этапах. Несмотря на четкую определенность, переходы от одного этапа к другому должны происходить незаметно для исполнителя. Ведущий постепенно вводит новые задачи, и упражнение, таким образом, длится непрерывно, без пауз и рывков. Четвертый этап упражнения может вовсе отсутствовать. Чтобы подойти к этому моменту в упражнении, необходим определенный опыт в исполнении первых трех. Начиная группа выполняет только три части, а затем сразу же заключительную (пятую). Важно сначала не только научиться поиску и организации определенной пластической формы, но и сделать эти навыки устойчивыми. Необходимо сразу точно представлять общую структуру упражнения: количество этапов, сколько по времени займет каждый этап, какие дополнительные задачи ведущий ставит перед исполнителя-ми. Определенность по структуре – третий важный момент. Этот вид упражнения достаточно подвижен по всем основным позициям. Его можно начинать с первого уровня, быстро перейти на второй, тщательно прора-ботать третий и на этом завершить работу.

Такой вариант возможен для группы, только входящей в систему по-добных упражнений. Уже через некоторое время в работе над первыми двумя уровнями быстрее достигается насыщенность, и это дает возмож-ность проходить более подробно третий и четвертый этапы. Фиксируе-мое время только у первых двух этапов, остальные могут длиться прак-тически весь урок.

Необходимо отдельно сказать о месте и роли ведущего этого мини-тренинга. В начале работы он в большей степени организатор, четко вы-страивающий упражнение за упражнением и предлагающий исполните-

лям темпо-ритмический рисунок. В первых двух частях ведущий может корректировать работу в отдельных эпизодах. Третья и четвертая части состоят из коротких, но четких и емких команд. Установки по предлагаемым обстоятельствам носят такой же характер. Как уже упоминалось, необходимо точно представлять весь план упражнения и стараться реализовать все задуманное. Хорошо спланированная схема упражнения избавит от многословия, и в пластике в том числе. Однако если по тем или иным причинам группа не в состоянии выполнить задание, то ведущий ставит другие, более легкие задачи, то есть изменяет план ведения занятия. Если же исполнители, справившись с поставленными задачами, великолепно реализуются в пластическом рисунке животного, то необходимо введение новых предлагаемых обстоятельств. Таким образом, ведущий должен быть готов к усложнению и развитию ситуации внутри этюда, к постановке более сложных задач. Большое значение имеет манера говорить, способность к вербальной импровизации. Команды подаются громко, но спокойно и твердо. Необходимо существование приоритета ведущего, что делает установки и команды непреложными и обязательными к исполнению.

Работая с этим тренингом, мы решаем ряд задач. Во-первых, упражнение «Волки» – хороший пластический комплекс, позволяющий тренировать всю телесную систему и совершенствовать ее. Во-вторых, трудно существовать в пластическом рисунке, не задаваясь конкретной задачей, вне предлагаемых обстоятельств. Разогревается и готовится к работе вся психофизика исполнителя, активны воображение, сценическое внимание, эмоциональная память, элементы общения. В-третьих, важно, что в тренинге участвует голос актера. Особенно очевиден процесс включения резонаторов в голосообразование. В-четвертых, именно комплексный подход позволяет обнаружить участие в работе индивидуальной психофизики актера. Таким образом, упражнение представляет собой результат поиска по созданию комплексного тренинга, охватывающего весь актерский аппарат воплощения.

Вместе с тем существует ряд вопросов и моментов, нуждающихся в уточнении и решении. Например, появление в упражнении голоса и «работа» голоса в паре с телом позволяют думать и вести исследование в направлении синтеза голоса, телесности и внутренней техники. Однако технология этого синтеза пока недостаточно изучена, хотя результаты работы в подобном комплексе очень интересны: исполнители «звучат» намного ярче и голосом, и в пластике, они более органичны в импровизациях. Интереснее развивается не только внешняя форма, но и содержание всего упражнения. Эти обстоятельства указывают на существование

обратной связи в технике исполнения – от внешней формы к внутренней логике. Наличие этой связи может дать возможность включать в тренинг более эффективные упражнения, которые позволяют воспитывать и развивать будущих исполнителей сразу по всем направлениям: голос, тело, внутренняя техника.

Кроме воспитания практических навыков в реализации конкретного образа конкретными средствами и формирования практических умений в работе по созданию сценического образа, упражнение «Животные» – отличный материал для исследования психофизических явлений творческого процесса и определения теоретических понятий о характерности и образности

§ 4. Пластический эквивалент сценического образа

Являясь выразителем мысли, слово представляет собой мощное средство воздействия на человека, пробуждая в нем желания к действию, рождая различные эмоции. Тело в этой ситуации – реализатор действия и эмоций, возникающих под влиянием слов. Вопрос о взаимосвязи слова и телесного движения восходит к вечной проблеме дуализма тела и души.

Двойственная природа человека существенным образом оказывает влияние и на образ его мышления. Если попытаться проанализировать связь телесного движения и слова, то очевидно, что и то и другое, по сути, являются трансформацией какой-либо идеи. В одной ситуации идея трансформируется в соматический вариант, в другой – в психический. Но поскольку тело – «объективная часть» личности, та часть, которая является не просто связующей между личностью и природой, но и самой природой, то человек «звучит» ярче в движениях, выражая себя более в пластике, нежели в словах. Слово, как продукт определенного умственного напряжения с достаточно сложной структурой, требует прежде всего наличия интеллекта, а затем его развития, установления внутренних связей между понятиями, языкового воспитания, умения не только оперировать словами, но и, наполняя их смыслом, выстраивать четко и логично свои мысли.

Отличия, существующие между видеорядом или изобразительным рядом и словом, не в том, что слова по своей условной природе легче воспринимаются, нежели непосредственные изображения. Слова выстраиваются в определенные смысловые ряды, в которых отображаются развитие и катаклизмы всей жизни человека. Однако это же развитие запечатлевается не только в словах, но и в сопутствующем изображе-

нии, внешней пластике. «Да и возникновение театра было, по существу, попыткой воплощения жизненных процессов в динамике изображения, пусть долгое время изобразительный ряд в театре лишь сопровождал словесному» (144).

История европейского театра начинается с театра Древней Греции. С этого времени вплоть до XIX века слово и видеоряд, сопутствующий ему, не были равноправны. Слово в течение долгого времени занимало главные позиции. Как говорит П. Карп, «...даже изобразительная сторона актерской игры долгое время уступала первенство звучанию голоса и прямо пению» (145).

Безусловно, что уже в греческом театре присутствовали выразительные движения, жесты у актеров, но лишь в XIX веке характер организации сценических образов существенно меняется. Именно рост средств внешней изобразительности приводит к необходимости сведения в некоторую систему всего изобразительного ряда, который существует параллельно звучащему слову и взаимодействует с ним. В это время режиссура рождается как самостоятельное искусство, не просто организующее сценическое пространство, но и рожающее художественный образ на сцене. Видный театральный педагог и теоретик Б. Е. Захава определял режиссуру как «искусство создания единого, гармонически целостного художественного произведения театрального искусства с помощью творческой организации всех элементов спектакля» (146).

В театральной педагогике дихотомия человека существует в виде внутренней и внешней техники актера. И та и другая являются неотъемлемыми частями одного психофизического аппарата – аппарата воплощения. Лишь теоретически допустимо отторжение одной части от другой. Практика показывает, что невозможно исследование и тренировка только одной составляющей. Глубинные связи, существующие между внутренним и внешним, позволяют развивать и совершенствовать методику воспитания и более эффективного обучения будущих актеров.

Сложившийся опыт деления всего комплекса мастерства актера на специальные дисциплины имеет определенный смысл: каждый предмет охватывает спектр необходимых знаний. Есть возможность, учитывая специфику занятий по речи или по движению, не только обучать навыкам и тренировать их, но и углубиться в отдельные моменты, работая над техникой. С другой стороны, та же практика показала что, успешно занимаясь речью и движением отдельно, студенты достаточно скромно выглядят на финальных показах, где требуется оправданное существование в условиях соединения речи с движением – вместо органического слияния слова и движения происходит механическое наложение текста на пластический рисунок.

Исследования в области взаимосвязи и взаимодействия голоса и тела стали возможны благодаря работам Ю. А. Васильева. Они не просто продемонстрировали интересный подход к воспитанию студентов и обучению их навыкам голосообразования, но и представили собой развитие методики преподавания речи, возникшей в театральной школе Санкт-Петербурга в 70-80-е годы XX столетия. Голосовой тренинг включает в себя большое количество пластических и движенческих упражнений. По сути, упражнения на занятиях по сценической речи построены пластически, движения не дополняют голос, а становятся его органической частью. Исследования продемонстрировали, что и голос, и движения выигрывают от одновременной тренировки и реализации в тренинге: студенты быстрее справляются с заданиями, лучше осваивают отдельные технологические моменты; ощущается перспектива в развитии определенных частей упражнения. Развиваясь, тренинг «Речь в движении» принимает форму коротких этюдов, зарисовок.

Практика освоения телом текста (третий этап освоения внешней исполнительской техники) начинается со стихотворений таких авторов, как О. Дриз, С. Маршак, К. Чуковский, Б. Заходер, Д. Хармс. Небольшие по объему, несложные по ритму и композиции, эти стихи представляют отличный материал для рассказа не только голосом, но и телом. Такие тексты дают возможность наполнять стихотворную структуру физически активным действием. Это действие не абстрактно, оно связано с текстом, с художественной организацией всего стихотворения.

Далее стихотворный материал усложняется: студенты обращаются к творчеству Н. Гумилева, О. Мандельштама, А. Белого, А. Ахматовой, М. Цветаевой, И. Северянина. Возникает несколько другой уровень организации стихотворного материала в пластике.

Работа в направлении синтеза двух предметов (сценическое движение и сценическая речь) привела к интересным результатам. Она не только убедила в правильности такого объединенного подхода в подаче учебного материала, но и явилась толчком к поискам нового тренинга, объединяющего искусственно разведенные части одного целого.

Внутренняя структура пластического образа

Начиная работу с текстом, мы должны себе четко представлять не только ее структуру, но и последовательность в решении тех или иных моментов. Вначале знакомимся с содержанием стихотворения и его ритмической организацией. Эти две позиции представлены автором и су-

ществуют объективно. Внимательно прочитав произведение данного автора и определившись с художественным образом, который содержится в тексте стихотворения, мы начинаем работу по поиску пластического эквивалента.

Тренинг и отдельные упражнения, имеющие целью отработку специальных речевых и движенческих навыков, показали, что при верном определении звука движением рождающийся действенный образ выглядит органичнее и ярче, природа исполнителя при этом раскрывается полнее и легче. Процесс работы в этих упражнениях становится более эффективным и для голосообразования, и для пластического выражения действия. Сразу же возникает вопрос о том, что может являться критерием верности или правильности пластического эквивалента, в котором представлен текст. Может ли этот критерий существовать вообще?

В некоторых случаях пластический рисунок всей работы не связан с текстом. Главным, определяющим моментом в создании пластического образа стихотворения является режиссерское решение данного текста, что, в конечном итоге, реализуется в художественном образе постановки. Именно режиссер определит ход работы, найдет верную интонацию в пластике, точно выстроит основные композиционные моменты и приемы. Все это реализуется в том сценическом варианте, который увидел и почувствовал режиссер. Таким образом, «правильность» определяется режиссерским решением произведения. Будет правильным то, что в большей степени соответствует образному видению режиссера. Обогащение и расширение сценических средств за счет актерской пластики «создают пласты иной художественной ткани, обладающей в системе спектакля своим смыслом, не всегда представленным текстом пьесы» (147). Материализовать же авторскую мысль, организовать ее в сценический вариант и наполнить живой энергией может только режиссер как автор и реализатор художественного образа. С одной стороны, поэтический текст и его сценическая «материализация» представляют собой явления чуть ли не одного порядка, так как являются средствами выразительности, а с другой стороны, эти понятия достаточно сложно совмещаются, так как имеют разную природу: слово – идеально, а телесная форма – материальна. Тем не менее, М. Цветаева утверждала, например, что «...Маяковского долго читать невыносимо от чисто физической растраты. После Маяковского нужно много и долго есть. Или спать. Или, кто постойче, – ходить» (148). Сравнивая и анализируя поэтические мировоззрения и мироощущения Б. Пастернака и В. Маяковского, Цветаева в своей статье постоянно обращается к материальным категориям, которые потрясающе точно определяют поэтический мир поэтов-гигантов: «Пастернак неисчерпаем.

Маяковский – исчерпывает. Неисчерпаема только его сила, с которой он так исчерпывает предмет. Сила готовая, как земля, каждый раз все заново, каждый раз – раз и навсегда» (149).

Еще один очень важный момент – это место и значение ритмической структуры стихотворного текста. Именно ритм дает полную и завершенную информацию для рождения пластического образа произведения. В связи с этим очень важно не просто сделать верный ритмический анализ текста, но текст необходимо воспринять, ответив на вопрос: почему этот текст организован ритмом, являющимся частью художественного образа, именно так? При этом вся сущность ритма сценического – антипод сущности действительной, повседневной жизни. К. С. Станиславский ввел термин «темпоритм сценического действия», который быстро вошел в практику и стал необходимым элементом в теоретическом анализе спектакля. Развивая мысль о ритме, И. Ильинский пишет, что «отражая существующий в природе ритм, формируется и ритмический строй художественных произведений» (150).

Жизнь вообще не существует и не может существовать вне ритма. Именно этот момент говорит о важности определения и всестороннего анализа ритма в искусстве. «Ритм начинается именно там, где есть процесс развития... ритм предполагает непрерывное развитие через противоположности, через препятствия: ритм есть выражение борьбы, чувство диалектического» (151). Например, в музыке ритмом называется «организованная последовательность звуков одинаковой или различной длительности, то есть одинаковых или различных отрезков времени звучания» (152). В поэзии же, по утверждению В. Жирмунского, «чистого ритма не существует, как не существует в живописи чистой симметрии. Существует ритм как взаимодействие естественных свойств речевого материала и композиционного закона чередования, осуществляющегося не в полной мере, благодаря сопротивлению материала» (153). Но в структуре сценического действия как психофизического процесса существуют свои особенности: «...в театральном искусстве, в отличие от музыкального и поэтического, художественный образ материализуется во времени и в пространстве, следовательно, имеет не только временное, но и пространственное измерение» (154).

Локальное движение оказывается одним из составляющих сценического действия. Естественно, что темпоритм отдельного движения будет подчинен темпоритму всего действия и зависит от него. Тем не менее если движение рассматривать отдельно, то оказывается, что оно само по себе обладает темпом и ритмом. При этом «темп оценивается по количеству движений в определенную единицу времени. Ритм движения

составляется как из количества входящих в ритмическую фигуру элементов, так и из временных и динамических соотношений их друг с другом. Организация движения, его размеренность во времени и пространстве определяет его ритм» (155). Возникает вопрос: может ли существовать какое-либо соотношение между темпоритмом стихотворного текста и его пластическим эквивалентом (что, в конечном итоге, является маленьким спектаклем в случае определенного оправданного баланса между мерой стиха и мерой действия). Если анализировать стихотворное произведение с целью его сценической реализации, то наблюдается некоторая закономерность в совпадении начала и финала ритмических единиц стихотворения и сценического действия. Ритм стихотворения не может и не должен быть ритмом сценического действия. Он (ритм) должен стать только частью сценического действия. Причем частью, чье место строго определено в системе, называемой сценическим образом. Вместе с тем, откуда появляется и чем определяется ритм действия? И появляется и отчасти определяется он ритмом стихотворения. Тем не менее, автор сценической реализации любого стихотворного текста может вносить некоторые изменения в темп произведения, но изменения должны быть в определенных пределах, которые создаются стихотворным ритмом.

Таким образом, ритм стихотворения отчасти определяет ритм пластического рисунка, ритм пластической организации пространства. «Иными словами, темпоритм сцены предопределяет в значительной мере ее пластическое решение» (156). Неверно понятый или поверхностно определенный ритмический рисунок разрушит режиссерскую работу. К. Бюхер утверждал, что «...поэзию породило энергичное ритмическое движение тела... в особенности же то движение, которое мы называем работой» (157). Более того, он предполагает, что «телодвижение само дало повод перенести свою соразмерность (ритм) на звуки или слова, сопровождающие его, причем словесное ударение всегда совпадало с моментом наивысшего напряжения мускула» (158). Исследуя таким образом различные ритмические структуры, К. Бюхер приходит к выводу, что ямб и хорей – размеры топтанья (одна нога бьет сильнее, другая слабее), дактиль и анапест – метры удара молотом: «...три эоические стопы можно услышать на всяком току или улице, где три работника трамбовками в такт ударяют по мостовой. В зависимости от сил каждого работника и от вышины поднятия железной трамбовки звучит то кретик, то бакхий, то антибакхий» (159).

Но ритм не просто само собой «разумеющаяся» конструктивная основа стиха, это еще и момент речевой «динамизации» (160). Маяковский утверждал, что «ритм – это основная сила, основная энергия стиха» (161).

Но, вместе с тем, он говорил, что «объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм и электричество – это виды энергии. Ритм может быть один во многих стихах, даже во всей работе поэта, и это не делает работу однообразной, так как ритм может быть до того сложен и трудно оформляем, что до него не доберешься и несколькими большими поэмами» (162). В начале работы, режиссеру необходимо произвести всесторонний анализ произведения, в том числе и ритмический. Это необходимо не только для того, чтобы глубже ощутить объем и атмосферу поэтического произведения, но и для того, чтобы точнее передать всю эту информацию актерам. Но чтобы иметь способность к такой передаче, режиссер должен обладать чувством ритма, то есть воспринимать ритмы, реагировать и воспроизводить их. Вся жизнь человека представляет собой ритмическое существование. Вне ритма не может быть жизни. В театральной педагогике воспитание ритмичности идет по трем направлениям: слуховое восприятие ритма, зрительное и мышечное. И во всех трех вариантах восприятие ритма и его воспроизведение идет телом. Для актера очень важно воспитание способности точно переносить ритмическую структуру стихотворения (слуховое восприятие) на пластику тела и, соответственно, на пластику мизансцены. Необходимо выработать навык «слышать» и «рассказывать» стихи телом. Верно услышанный и воспроизведенный телом ритм будет способствовать созданию более точной пластической картины всего стихотворного произведения.

Поиск пластической формы

Совместная работа с педагогом по сценической речи и исследования, проведенные во время репетиций, привели к возможности выявить определенные закономерности в пластической реализации стихотворных текстов. Анализируя представленные варианты, мы пришли к заключению, что пластический рисунок стихотворного текста всегда является иллюстрацией, но иллюстрацией разного качества. Все заявленные и выполненные работы можно разделить на пять групп. *В работах первой группы* пластический текст стал прямой иллюстрацией содержания стихотворения, описанного автором и организованного в сценический образ режиссером. *Вторая группа работ* представляла пластический рисунок как иллюстрацию подтекста стихотворения. *Следующий вариант* – иллюстрация эмоционального состояния, которое представлено в конк-

ретном сценическом рисунке. Пластическая партитура некоторых работ совершенно не была связана с содержанием стихотворения и с той информацией, которая подается автором. Возникающий параллельно тексту сценический вариант являлся как бы образом стихотворения, который родился в воображении режиссера. Поэтому иллюстрация параллельно рождающегося образа – *четвертый вариант* сценического воплощения текста. Пластический ход может реализовать эмоциональный и физический строй, (состояние) человека, наблюдающего за событиями и/или являющегося соучастником происходящего. И наконец, *последний вариант* пластической реализации текста – комбинированный, который может включать два или несколько иллюстративных моментов.

Основой же как режиссерского ремесла, так и понимания любого текста является действенный анализ. Именно режиссер выявит действительность событий, а затем организует единое действие, превратив последнее в материал актерской игры. Эта игра – воплощение в действие и мыслей, и чувств, и воображения, и внешних телесных характеристик образа.

Поскольку цель любого сценического действия состоит в изменении явления, на которое оно направлено, признаками действия будут волевая окраска и присутствие цели. Теоретически любое действие человека можно разделить на психическое и физическое. При этом важно отметить, что всякое психическое действие имеет физическую реализацию, а всякому физическому действию соответствует психическая сторона. Тем не менее физическое действие имеет целью «внести то или иное изменение в окружающую человека материальную среду» (163). Психическое действие оказывает влияние на психику человека (на его чувства, сознание, волю). По мнению К. С. Станиславского, физическое действие может быть средством для воплощения психического действия либо оба действия протекают параллельно.

Пластический эквивалент стихотворения

Теперь можно вновь обратиться к предлагаемым вариантам реализации стихотворного текста в движении и попытаться рассмотреть их через призму действия.

Первый вариант, то есть «прямая» иллюстрация текста, – это организованное параллельно психическое и физическое действие. Хорошим примером этому явились работы с детскими стихами. Например, произведение Б. Заходера.

Подарил мне папа льва.
Ох, и струсил я сперва!
Я два дня его боялся,
А на третий он сломался...

Исполнитель и автор сценического варианта этого стихотворения представил образ ребенка, изучающего игрушечного льва. Мальчик вначале искренне боится почти «настоящего» зверя, но вместе с тем ему ужасно интересно посмотреть, что может быть у льва внутри. И как результат его «исследований» – сломанная игрушка и полное при этом недоумение... Другой пример «прямой» или непосредственной иллюстрации – работа над текстом Н. Гернет и Д. Хармса «Очень-очень вкусный пирог».

Я захотел устроить бал,
И я гостей к себе позвал.
Купил муку, купил творог,
Испек рассыпчатый пирог,
Ножи и вилки тут –
Но что-то гости не идут...
Я ждал, пока хватило сил,
Потом кусочек откусил...
Потом подвинул стул и сел
И весь пирог в минуту съел...
Когда же гости подошли,
То даже крошек... не нашли.

В этом случае виртуозно исполненная пантомима рассказала во всех деталях, с потрясающим чувством юмора о приключениях «немного» рассеянного человека. Пластический рисунок точно соответствовал тексту. Получился маленький спектакль.

Второй вариант – (иллюстрация подтекста действием) – это воплощение психического действия, но посредством «физики». Например, в изображении содержания стихотворения Н. Гумилева «Принцесса» автор сценического варианта и не пытался показать, «как заблудилась юная принцесса».

В темных покрывалах летней ночи
Заблудилась юная принцесса.
Плачущей нашел ее рабочий,
Что работал в самой чаше леса.

Он отвел ее в свою избушку,
Угостил лепешкой с горьким салом,
Подложил под голову подушку
И закутал ноги одеялом.

Сам заснул в углу далеком сладко,
Стало тихо тишиной виденья.
Пламенем мелькающим лампадка
Освещала только часть строенья.

Неужели это только тряпки,
Жалкие, ненужные отбросы,
Кроличьи засушенные лапки,
Брошенные на пол папиросы?

Почему же ей ее томленье
Кажется мучительно знакомо?
Шепчут грязные поленья,
Что она теперь лишь вправду дома?

...Ранним утром заспанный рабочий
Провожал принцессу до опушки,
Но не раз потом в глухие ночи
Проливались слезы об избушке.

У автора сценической интерпретации возник образ мечты, вечного желания достичь недосягаемого, попытаться разобраться, что истинно и что ложно. Пластический образ строился как поиск дороги, но не из леса, а поиск Дороги к настоящему счастью. В этой ситуации автор сценического воплощения видит счастье как простое теплое человеческое общение, как стремление к взаимопониманию, наконец, обретение мира с самим собой. Пластическая партитура предлагала и предполагала человека запутавшегося, но ищущего, при этом проявляющего в своих поисках настойчивость и решительность. Непросто достичь желаемого, необходимо пройти путь от сложного к простому. От человека требуются жертвы, он лишается покоя, но желание достичь заветной цели заставляет его постоянно двигаться вперед, несмотря на трудности. После всех испытаний герой достигает желаемого. Он обретает свой Дом – самого себя, то есть мир и гармоничные отношения с природой. Именно так режиссер выстраивал пластическую форму и ее развитие в этом произведении.

Иллюстрация эмоционального состояния (третий вариант реализации) – также физическое воплощение психического состояния, но не-

сколько иного качества. В стихотворении Н. Гумилева «Ягуар» речь идет о сне, в котором автор превращен в ягуара. Почему именно в ягуара? Это один из вопросов, возникших сразу, в начале работы. Ягуар – животное не только большое и хищное, а потому страшное, но еще и стремительное, пластичное, яркое, красивое и страстное. В образе ягуара автор увидел сконцентрированную энергию в виде страсти, возникшей от подсознательного чувства любви, желания «расходовать» это чувство и эмоции, сопутствующие ему, «выплеснуть» и рассказать, что происходит в душе.

Странный сон увидел я сегодня:
Снилось мне, что я сверкал на небе,
Но что жизнь, чудовищная сводня,
Выкинула мне недобрый жребий.

Превращен внезапно в ягуара,
Я сгорал от бешеных желаний,
В сердце – пламя грозного пожара,
В мускулах – безумье содроганий.

И к людскому крался я жилищу
По пустому, сумрачному полю
Добывать полуночную пищу,
Богом мне назначенную долю.

Но неожиданно в темном перелеске
Я увидел нежный образ девы
И запомнил яркие подвески,
Поступь лани, взоры королевы.

«Призрак Счастья. Белая Невеста...»
Думал я, дрожащий и смущенный,
А она промолвила: «Ни с места!»
И смотрела тихо и влюбленно.

Я молчал, ее покорный кличу,
Я лежал, ее окован знаком,
И достался, как шакал, в добычу
Набежавшим яростным собакам.

А она прошла за перелеском
Тихими и легкими шагами,
Лунный луч кружился по подвескам,
Звезды говорили с жемчугами.

Сильные эмоции театрализируются и могут быть переведены на сценический язык (постановочный) сильными, яркими движениями. То есть более мощный эмоциональный фон предполагает более яркий пластический рисунок.

Рассуждая таким образом, автор сценического варианта предложил взять бег за пластическую основу текста всего стихотворения: от бегущего ягуара, медленно набирающего скорость и как бы раскрывающего своим бегом пространство, до бегущего человека, но бегущего не от самого себя, не от чувства, а к чувству, от сна к яви, от подсознательного к сознательному пониманию того, что происходит, от неопределенности к определенности и поэтому к радости. Именно бег в развитии, «рождающийся» бег, точно выражал и определял эмоциональную сторону произведения в решении режиссера.

Физическое действие также следует за психическим в ситуации возникновения параллельного образа в пластике (четвертый вариант) при чтении стихотворного текста. Например, стихотворение «Тебе бродить по солнечным лугам...» Н. Гумилева было представлено в образе танца.

Тебе бродить по солнечным лугам,
Зеленых трав, смеясь, раздвинуть стены!
Так любят лгнуть серебряные пены
К твоим нагим и маленьким ногам!

Весной в лесах звучит веселый гам,
Все чувствует дыханье перемены:
Больны луной, пронесятся гиены,
И пляски змей странны по вечерам.

Как белая восторженная птица,
В груди огонь желанья распаяя
Проходишь ты, и мысль твоя томится;
Ты ждешь греха, как воли кобылица:
Ты страсти ждешь, как осени земля!

Такое решение режиссера точно передавало внутреннюю скрытую энергию стихотворения. В этой скрытой энергии – радость, радость ожидания, предощущение перемен. Автор сценической композиции решил это стихотворение в танце, так как именно это состояние соответствует в большей степени светлым, жизнеутверждающим мотивам и ярким, эмоциональным краскам, наполняющим это произведение. Танец свободный, в большей степени пластический, чем хореографический, от просто свободных движений до широких полетов и объемных больших жестов.

В ситуации передачи эмоционального и физического состояния человека, наблюдающего за событиями, чаще всего переплетаются оба варианта пластической реализации действия. С одной стороны, психическая сторона будет превосходить физическую. С другой стороны, наблюдая за действием (психический аспект), рассказчик тут же передает увиденное, добавляя собственные эмоции и делая свои выводы (пластическая реализация).

И наконец, последний способ сценического воплощения стихотворного текста – комбинированный. Он представляет собой самый сложный, но и самый интересный вариант пластического эквивалента текста. Здесь также будет присутствовать синтез параллельно существующих физического и психического аспектов. Интересен этот способ тем, что в пластической организации пространства участвуют несколько (иногда все) вариантов иллюстрации предлагаемого стихотворного текста. Великолепным примером именно такого варианта сценического воплощения была работа с текстом Н. Гумилева «Гиена».

Над тростником медлительного Нила,
Где носятся лишь бабочки да птицы,
Скрывается забытая могила
Преступной, но пленительной царицы.

Ночная мгла несет свои обманы,
Встает луна, как грешная сирена,
Бегут белесоватые туманы,
И из пещеры крадется гиена.

Ее стенанья яростны и грубы,
Ее глаза зловещи и унылы,
И страшны угрожающие зубы
На розоватом мраморе могилы.

«Смотри, луна, влюбленная в безумных,
Смотрите, звезды, стройные виденья,
И темный Нил, владыка вод бесшумных,
И бабочки, и птицы, и растения.

Смотрите все, как шерсть вся дыбится,
Как блещут взоры злыми огоньками,
Не правда ль, я такая же царица,
Как та, что спит под этими камнями?

В ней билось сердце, полное изменой,
Носили смерть изогнутые брови,
Она была такою же гиеной,
Она, как я, любила запах крови».

По деревьям собаки воют в страхе,
В домах рыдают маленькие дети,
И хмурые хватаются феллахи
За длинные, безжалостные плети.

Надо сказать, что в этом произведении первая и последняя (из трех) части представляли собой этот способ реализации в чистом виде. Средняя (вторая) часть – комбинированный вариант воплощения.

Еще один момент, на наш взгляд, является важным при глубоком анализе текста в процессе поиска способа реализации. Это аспект герменевтики. Он имеет колоссальное значение, так как является импульсом к созданию пластических образов стихотворных произведений. Для более подробного анализа вновь вернемся к стихотворению Н. Гумилева «Гиена». Весь текст построен на конфликте природы и человека. «Забывшая могила» сталкивает природу как процесс забвения и культуру как память (могила здесь след похорон – мемориального обряда). Анонимность «царицы» тяготеет к первому природному полюсу. Однако культурно-историческая ассоциация (Нил – Египет – царица – Клеопатра) обращает к противоположному. Подобный анализ дал возможность автору сценического варианта вести поиск в области синтеза живой природы, с одной стороны, и интеллектуальной утонченности человека, с другой. В результате появился образ «царицы-женщины».

Пластическая партитура мощного животного трансформировалась в пластику молодой и утонченной женщины, потрясающе красивой, но вместе с тем коварной и даже жестокой. Существует целый ряд образов, связанных с «преступной, но пленительной царицей»: «обманы-туманы», «сердце, полное изменой», «изогнутые брови». Все это характеристики коварства двойственной природы: Силы и Красоты, несущих смерть, что прекрасно вписывается в культурно-исторический миф о Клеопатре. А в сценическом эквиваленте, на наш взгляд, точно определился образ Зверя – Женщины. Просыпаясь, она наслаждается своим молодым, сильным телом, готовится к охоте. Подготовка к прыжку, ожидание и резкий, но мягкий бросок к жертве создают атмосферу тревоги и напряжения: с одной стороны, непрерывно дующая пластическая партитура, с другой стороны, жесткий, стремительный выпад; с одной стороны, сильное тело, с другой – смерть, которую несет в себе это тело. Напряжение усиливается и самой атмосферой текста Н. Гумилева. Он воспринимается как отблеск далекого и экзотического мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современные исследования в области телесности человека пока лишь приближаются к возможности открытия тех глубинных процессов, которые определяют сложные связи в самой природе человека.

Несмотря на то что телесность исследуется на многих уровнях и тело человека можно представить как биологическое тело, социальное, культурное, следует отметить, что о теле мы знаем достаточно мало.

Современное состояние телесно-пластической культуры есть место реализации двух противоречивых тенденций.

С одной стороны, человек знает о своем теле много и всячески стремится «приблизиться» к нему. Он даже пытается вмешаться в жизнь собственного тела, моделируя и меняя его по собственному усмотрению. Трансформация внешности, изменение пола, контроль над рождаемостью, современные методики формирования тела согласно существующему современному телесному канону – все это процессы, прогрессивные на первый взгляд, могут оцениваться в ином свете. Тело уходит от своей истинной природы и становится продуктом цивилизации.

С другой стороны, все четче проявляется другая тенденция. Современный человек характеризуется обостренным восприятием собственного субъективного мира. Эта позиция, по нашему мнению, наоборот, уводит индивида от его телесного существования и тела. Эпоха так называемого «телоцентризма» обезличивает тело, лишает его смысла и сознания, превращая тело человека в покорный инструмент мысли. Тело не выносит подобного насилия, поэтому искреннее сопротивление телесного сознания проявляется в огромном количестве болезней и других проблем, приобретенных человеком за последнее время.

Таким образом, недооценивать жизнь тела (не автономного его существования, а органичного синтеза с сознанием и мыслительным процессом) нельзя! Как нельзя представить себе человека без внешних характеристик и их проявлений, ведь именно в них реализуются все богатство внутреннего мира личности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Чернокозов А. И. История мировой культуры. – Ростов н/Д: Феникс, 1997. – С. 7
2. Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 2004. – С. 229
3. Там же.
4. Григорьева С. А., Григорьев Н. В., Крейдлин Г. Е. Словарь языка русских жестов. – М.; Вена: Языки русской культуры, 2001. – С. 219.
5. Культурология / под ред. Ю. Н. Солонина и М. С. Кагана. – М.: ЮРАЙТ, 2005. – С. 110.
6. Цит. по: Басин Е. Я. Семантическая философия искусства. – М.: Мысль, 1973. – С. 148–149.
7. Моррис Ч. У. Основания теории знаков // Семиотика: Антология. – М.: Академический проект, 2001. – С. 45.
8. Там же.
9. Там же. – С. 37.
10. Там же. – С. 36.
11. Человек и общество: справочник. – Ростов н/Д: Феникс, 1966. – С. 544.
12. Вежбицка А. Из книги «Семантические примитивы» // Семиотика: Антология. – М.: Академический проект, 2001. – С. 242.
13. Лурия А. Р. Язык и сознание. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – С. 60.
14. Там же.
15. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1984. – С. 1224.
16. Семиотика: Антология. – М.: Академический проект, 2001. – С. 47.
17. Там же. – С. 48.
18. Там же.
19. Там же. – С. 132.
20. Культурология / под ред. Ю. Н. Солонина и М. С. Кагана. – М.: ЮРАЙТ, 2005. – С. 111.
21. Там же.

22. Там же. – С. 115.
23. Культурология / под ред. Солонина Ю. Н. и Кагана М. С. – М.: Юрайт, 2005. – С. 117.
24. Там же. – С. 120.
25. Рубинштейн С. Л. Принципы и пути развития психологии. – М., 1960. – С. 180.
26. Орфеев Ю. В., Тюхтин В. С. Мышление человека и искусственный интеллект. – М.: Мысль, 1978. – С. 30.
27. Штофф В. А. Моделирование и философия. – М.; Л., 1966. – С. 19.
28. Петрова Е. Знаки общения. – М.: «Издательство ГНОМ и Д», 2001. – С. 70.
29. Быховская И. М. Homo Somaticos: аксиология человеческого тела. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – С. 50.
30. Лосев А. Ф. История античной эстетики: (ранняя классика). – М.: Искусство, 1962. – С. 60.
31. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – С. 377.
32. Там же.
33. Потемня А. А. Язык и народность. – М., 1905. – С. 159.
34. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 58.
35. Комлев Н. Г. Слово, денотация и картина мира / Вопросы философии. – 1981. – № 11. – С. 25.
36. Григорьева С. А., Григорьев Н. В., Крейдлин Г. Е. Словарь языка русских жестов. – М.; Вена: Языки русской культуры, 2001. – С. 236.
37. Словарь литературных терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 427.
38. Там же. – С. 208.
39. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 218.
40. Свирепо О. А., Туманова О. С. Образ, символ, метафора в современной психотерапии. – М., 2004. – С. 17.
41. Леоненко Е. А., Тимошенко Г. В. Метафора и телесная метафора в психотерапии: опыт осмысления и систематизации // Психология телесности: Между душой и телом / ред. сост. В. П. Зинченко, Т. С. Леви. – М.: АСТ, 2005. – С. 618.

42. Там же.
43. Там же. – С. 624.
44. Там же.
45. Абрамов Т. К чему способно тело? // Искусство кино. – 2001. – № 2. – С. 54.
46. Там же.
47. Бодалев А. Л. Личность и общение: изб. тр. – М., 1983. – С. 41.
48. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – С. 301.
49. Там же.
50. Там же. – С. 302.
51. Там же.
52. Там же. – С. 303.
53. Там же.
54. Там же. – С. 305.
55. Волконский С. Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста (по Дельсартру). – СПб., 1913. – С. 21.
56. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 44.
57. См. Панферов В. Н. Внешность и личность // Социальная психология личности. – Л.: Знание, 1974. – С. 109.
58. Петрова Е. Знаки общения. – М.: «Издательство ГНОМ и Д», 2001. – С. 172.
59. Основы теории проектирования костюма. – М., 1988. – С. 21.
60. Арманд Т. Орнаментация тканей. – М., 1937. – С. 21.
61. Козлова Т. В. Художественное проектирование костюма. – М., 1982. – С. 11.
62. Петрова Е. Знаки общения. – М.: «Издательство ГНОМ и Д», 2001. – С. 177.
63. Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. – Л.: Искусство, 1972. – С. 359.
64. Ницше Ф. Воля к власти. – Киев, 1994. – С. 306.
65. Бергсон А. Материя и память. – СПб., 1914. – С. 146.

66. Подорога В. Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – С. 15.
67. Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве // Собр. соч. – М., 1967. – Т. 1. – С. 121–122.
68. Роден О. Искусство. – СПб., 1914. – С. 206.
69. Лукиан. О пляске / пер. А. И. Малейна.
70. Там же.
71. Там же.
72. Там же.
73. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. – М.: Искусство, 1953. – Т. 1. – С. 65.
74. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – С. 55.
75. Аверинцев С. С. Судьба европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью: Из истории культуры Средних веков и Возрождения. – М.: Наука, 1976. – С. 56.
76. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. – М., 1953. – Т. 1. – С. 51.
77. Маркова Е. М. Театра Марселя Марсо // Театр. – 1961. – № 11. – С. 177.
78. Там же. – С. 179.
79. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. – М.: ВТО, 1976. – С. 50.
80. Маркова Е. М. Современная зарубежная пантомима. – М.: Искусство, 1985. – С. 57.
81. Цит. по: Маркова Е. М. Современная зарубежная пантомима. – М.: Искусство, 1985. – С. 149.
82. Дьяконов И. М. Мифология древнего мира. – М., 1977. – С. 25–26.
83. Там же.
84. Часовников А. В. Пантомимические и пластические коллективы // Худ. твор-во в СССР: Очерки истории: конец 50-х – начало 90 гг. – СПб., 1994. – С. 248.
85. Там же.
86. Розовский М. А. Имитация или поэзия? // Театр. – 1963. – № 2. – С. 78, 81.

87. Маркова Е. М. Современная зарубежная пантомима. – М.: Искусство, 1985. – С. 145.
88. Словарь практического психолога. – Минск: Харвест, 1997. – С. 784–785.
89. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. – М.: Советская Россия, 1961. – С. 485.
90. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. – М., 1957. – Т. 4. – С. 230–231.
91. Словарь практического психолога. – Минск: Харвест, 1997. – С. 784–785.
92. Грот Н. Психология чувствований // Психология эмоций: тексты. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – С. 67.
93. Понамарев А. Я. Психология творчества. – М., 1976. – С. 16.
94. Роджерс К. Эмпатия // Психология эмоций. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – С. 237.
95. Подорога В. Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – С. 31.
96. Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. – Л.: Искусство, 1972. – С. 359э.
97. Валери П. Об искусстве. – Л., 1976. – С. 185–186.
98. Хализев В. Драма как явление искусства. – М., 1978. – С. 132.
99. Морозова Г. В. Пластическая культура актера: Толковый словарь терминов. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1999. – С. 53.
100. Сеченов И. М. Избранные произведения. – М.: АН СССР, 1952. – С. 522.
101. Там же. – С. 71.
102. Беседы К. С. Станиславского в студии большого театра в 1918–1922 гг.: Запись К. Е. Антаровой. – М.; Л., 1939. – С. 136.
103. Кох И. Э. Основы сценического движения. – Л.: Искусство, 1970. – С. 463.
104. Там же.
105. Там же.

106. Макарьев Л. Ф. О пластическом потенциале актера // Пластическое воспитание актера в театральном вузе. – Л., 1987. – С. 13–14.
107. Там же. – С. 17.
108. Кох И. Э. Основы сценического движения. – Л.: Искусство, 1970. – С. 485.
109. Чехов М. А. Путь актера: Жизнь и встречи. – М.: Олимп Астрель, 2001. – С. 332.
110. Цит. по: Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. – М.: Искусство, 1967. – С. 67.
111. Кудашева Т. Н. Руки актера. – М.: Просвещение, 1970. – С. 9.
112. Чехов М. А. Путь актера: Жизнь и встречи. – М.: Олимп Астрель, 2001. – С. 289.
113. Там же. – С. 295.
114. Морозова Г. В. Пластическая культура актера: толковый словарь терминов. – М.: ГИТИС, 1999. – С. 72.
115. Там же.
116. Морозова Г. В. Сценический бой. – М.: Искусство, 1970. – С. 8.
117. Там же. – С. 101.
118. Там же. – С. 102.
119. Там же. – С. 107.
120. Там же. – С. 105.
121. Там же.
122. Там же.
123. Морозова Г. В. Пластическая культура актера: толковый словарь терминов. – М.: ГИТИС, 1999. – С. 48.
124. Там же. – С. 57.
125. Бирюков С. Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: автореф. дис. ... канд. искусствовед. – М., 1980.
126. Товстоногов Г. А. Уроки БДТ // Клуб и худ. самодеятельность. – 1985. – С. 25.
127. Там же.

128. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. – М.: Просвещение, 1978. – С. 182.
129. Чехов М. А. Путь актера: Жизнь и встречи. – М.: Олимп Астрель, 2001. – С. 332.
130. Чехов М. А. Об искусстве актера. – М.: Искусство, 1999. – С. 74.
131. Там же. – С. 75.
132. Станиславский К. С. Работа актера над собой. – М.: Искусство, 1985. – С. 427.
133. Никитин В. Н. Энциклопедия тела: психология, психотерапия, педагогика, танец, спорт, менеджмент. – М.: Алетейя, 2000. – С. 50.
134. Брук П. Пустое пространство. – М.: Искусство, 1976. – С. 27.
135. Там же. – С. 60.
136. Там же.
137. Васильев Ю. А. Голосоречевой тренинг. – СПб., 1996. – С. 172.
138. Григорьева С.А. и др. Словарь языка русских жестов. – М.; Вена: 2001. – С. 180.
139. Станиславский К. С. Работа актера над собой. – М.: Искусство, 1985. – С. 159.
140. Гиппиус С. В. Гимнастика чувств. – Л.; М.: Искусство, 1967. – С. 211.
141. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. – М.: Искусство, 1986. – С. 35.
142. Фаст Дж. Язык тела. – М., 1997. – С. 33.
143. Цит. по: Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. – М.: Искусство, 1986. – С. 26.
144. Карп П. Н. Балет и драма. – М.: Искусство, 1980. – С. 77.
145. Там же. – С. 167.
146. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. – М.: Просвещение, 1978. – С. 10.
147. Карп П. Н. Балет и драма. – М.: Искусство, 1980. – С. 80.
148. Цветаева М. И. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. – С. 305.

149. Там же.
150. Ильинский И. В. Сам о себе. – М.: ВТО, 1964. – С. 364.
151. Михоэлс С. Статьи. Беседы. Речи. – М.: Искусство, 1960. – С. 74.
152. Морозова Г. В. Понятие темпоритма сценического действия. – М.: 1998. – С. 9.
153. Жирмунский В. В. Введение в метрику. – Л.: Academia, 1925. – С. 16–17.
154. Морозова Г. В. Понятие темпоритма сценического действия. – М.: 1998. – С. 21.
155. Там же. – С. 37.
156. Там же. – С. 32.
157. Бюхер К. Работа и ритм // Введение в литературоведение: хрестоматия. – М., 1988. – С. 352.
158. Там же. – С. 353.
159. Там же. – С. 344.
160. Тынянов Ю. Проблемы стихотворного языка (1924) // Введение в литературоведение: хрестоматия. – М., 1988. – С. 356.
161. Маяковский В. В. Как делать стихи? (1926) // Введение в литературоведение: хрестоматия. – М., 1988. – С. 364.
162. Там же.
163. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. – М.: Просвещение, 1978. – С. 157.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
Глава I. СЕМИОТИКА КУЛЬТУРЫ И СЕМИОТИКА ТЕЛА	
§ 1. Мир культуры как основание существования человека.....	5
§ 2. Язык тела в семиосфере культуры.....	21
Глава II. ОСНОВЫ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ	
§ 1. Феноменология пластической культуры: семиотический аспект.....	43
§ 2. Пластические искусства и художественная культура.....	55
§ 3. Эмпатия и телесная культура в театральной деятельности.....	77
Глава III. ПЛАСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА И ТЕАТР	
§ 1. Телесно-пластическая культура актера и режиссера.....	84
§ 2. Пластическая культура как предмет театральной школы.....	97
Глава IV. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ ВОСПИТАНИЯ ПРО- ФЕССИОНАЛЬНОЙ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ	
§ 1. Общий пластический тренинг.....	115
§ 2. Частные пластические навыки.....	138
§ 3. Пластическое воображение и импровизация.....	163
§ 4. Пластический эквивалент сценического образа.....	192
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	206
ПРИМЕЧАНИЯ.....	207

Научное издание

ГРИГОРЬЯНЦ Татьяна Александровна

СЕМИОТИКА ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Монография

Редактор *Шамарданов В. А.*

Технический редактор *Ултургашев Г. Г.*

Обложка *Сорокиной М. Б.*

Компьютерная верстка *Сорокиной М. Б.*

Подписано к печати 19.07.06. Бумага офсетная. Гарнитура “Таймс”.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 12,0. Тираж 1000 экз. Заказ № 138.

Издательство КемГУКИ:
650029, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 19.
Тел. 73-45-83