

**РЕФОРМУЛИРОВАНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ЯЗЫКА В КОНТЕКСТЕ
ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ЗАПАДНОГО И ВОСТОЧНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА**

REFORMULAREA LIMBAJULUI TEATRAL ÎN CONTEXTUL RELAȚIEI
TEATRUL OCCIDENTAL/TEATRUL ORIENTAL

REFORMULATION OF THE THEATRICAL LANGUAGE IN THE
CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN WESTERN AND EASTERN
PERFORMING ART

NINA ERMICIOI⁵³,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

SVETLANA TÂRȚĂU⁵⁴,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

CZU 792.028.3

792(4)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.19>

В этой статье авторами предпринимается попытка определения новых качеств языка европейского театра, реформулированию которого посодествовали заимствованные из

⁵³ E-mail: ninaermicioi83@gmail.com

⁵⁴ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

азиатского театра пластические средства актёрской выразительности. Благодаря теориям Арто и Крэга, драматургии Клоделя и Йейтса, практикам Станиславского, Брехта, а также Гротовского, Мнушкин, Барба, Васильева и Охлопкова, код современного западного театра обновился в аспекте, касающемся психологической пластики актёра. Текст в спектакле перестаёт быть инструментом передачи смысла. Вместо него через жест, движение, танец появляется возможность достичь высот авторской мысли.

Ключевые слова: реформулирование языка европейской сцены, восточный театр, язык тела, пластика, танец

În acest articol, autorii încearcă să definească noi calități ale limbajului teatrului european, a cărui reformulare a fost facilitată de mijloacele plastice de exprimare actoricească împrumutate din teatrul asiatic. Grație teoriilor lui Artaud și Craig, dramaturgiei lui Claudel și Yeats, precum și practicilor lui Stanislavski, Brecht, Grotowski, Mnouchkine, Barba, Vasiliev și Okhlopkov, codul teatrului occidental modern a fost reînnoit sub aspectul plasticității psihologice a actorului. Textul într-un spectacol încetează să mai fie un instrument de transmitere a sensului. În schimb, prin gesturi, mișcare și dans, există posibilitatea de a atinge culmile gândirii autorului.

Cuvinte-cheie: reformularea limbajului scenic european, teatru oriental, limbajul corpului, plasticitate, dans

In this article, the authors attempt to define new qualities of the language of the European theatre, whose reformulation has been facilitated by the plastic means of acting expression borrowed from the Asian theatre. Thanks to the theories of Artaud and Craig, the dramaturgy of Claudel and Yeats, and the practices of Stanislavski, Brecht, Grotowski, Mnouchkine, Barba, Vasiliev and Okhlopkov, the code of the modern Western theatre has been renewed in terms of the actor's psychological plasticity. The text in a performance ceases to be an instrument for conveying the meaning. Instead, through gestures, movement and dance, there is the possibility of reaching the heights of the author's thought.

Keywords: reformulation of the European stage language, oriental theatre, body language, plasticity, dance

Введение

В европейском театре XX века значительное внимание уделяется концепту театрализации, что равносильно, согласно высказыванию Ливиу Чулей, «передаче реальности образами специфичными искусству сцены» [1 с. 390]. Процесс театрализации происходит на базе активного ознакомления с культурой дальневосточного театра, ведь «на крайнем Западе (Франция, Италия, Испания, Англия) и на крайнем Востоке <...>, Театр звенит бубенцами чистой театральности» [2 с. 194]. Взглядом театральных деятелей, устремлённым поверх барьера географических традиций, исследуются возможности театра экстраполярной художественности.

Мнушкин, признавая в восточной сцене «происхождение театра, мои источники», отмечает, что «для тех артистов, которые хотят быть исследователями, азиатская традиция может стать трудовой базой» [1 с. 484]. Областью применения заимствований является физика актёра, поскольку «текст сам по себе не из сферы театра, но интегрируется в этот универсум через то, как эксплуатируется актёром...» посредством пластики и голоса [3 с. 69]. На данной почве происходит преобразование языка европейской сцены.

Западными исследователя вопроса синтеза восточных и европейских театральных

культур не раз был отмечен феномен в исканиях Арто, Клоделя, Йейтса, Крэга, который вызван «тоской по пластике» [4 с. 85].

На первый план выходит вопрос о невербальных средствах актёрской выразительности, что побуждает и драматургов, вдохновлённых исполнением азиатских артистов, включать танец и пантомиму в ткань своих произведений. Такие авторы первого поколения, как Клодель и Йейтс, принимали участие в создании обновлённой версии языка европейской сцены, в котором слову эквивалентно движение со смыслом и ритмом.

Восточные корни пластического языка в современном европейском театре

У Арто встречаем «язык тела», состоящий из «иероглифических обозначений», достигающих «величие знака». Например, в китайском народном театре артодианские «чёткие и непосредственно доступные символы» [5 с. 9], были бы подчинены ритму в такой мере, что «не только поворот корпуса актёра или взмах руки, но даже поворот глаз настолько связан с ритмом, что иногда кажется, что не музыкальные инструменты сопровождают игру актёров, а само актёрское движение звучит. Поворот глаз превращается в удар барабана, резкое повелительное движение руки – в такой же резкий и повелительный звук меди» [6 с. 78].

Мейерхольдом утверждал, что «актёр – танцор» [2 с. 219]. Брехтом отмечалась возможность использовать исполнителем лицо, по образцу своих азиатских коллег, «как чистую страницу, которую можно заполнить жестами тела» [7 с. 231]. Доказательства наличия восточных корней, питающих пластический язык европейского театра, встречаются в теориях Крэга и Арто. Одним предпринимаются попытки к художественному симбиозу вербального и невербального компонентов спектакля, другим отмечается, что «в восточном театре нет просто языка слов, есть язык жестов, поз, знаков, который с точки зрения приведённой в действие мысли обладает такой же выразительной и раскрывающей смысл значимостью, что и тот, первый» [5 с. 24].

Что касается драматургии, то и в этой области авторы задались целью подчинить словесную плоскость объёмам сценического движения. Клодель в *Атласном баимачке* обилием авторских ремарок создаёт каркас для возможных пантомимических этюдов с экзотическими персонажами.

В *Ястребином источнике* Йейтса история выражается танцем. В. Ряполова пишет о Йейтсе как о драматурге-режиссёре, выделяя появление синтетического подхода к режиссуре драмы с пластической функцией. «На первое место в сценическом мышлении Йейтса снова выходит актёр, человек, максимально приближённый к зрителю. Цель и

эффект этого приближения, собственно, и составляют самую суть его новой концепции. Йейтс объясняет её в статье *Некоторые благородные пьесы Японии*, отправляясь от впечатления, которое на него произвёл Митио Ито, показавший танец...» [8 с. 173].

Митио Ито можно считать одним из первых европейских актёров, танцующих драму. Будучи генетическим наследником эстетики японского театра Кабуки и обладателем приобретённых навыков в области современного западного пластического танца по Далькрозу, «он создал свой собственный язык тела» [9 с. 107]. При помощи пластического языка этим актёром решались следующие задачи: чередование тела физического с телом – символом, преобразование ритмом пластики животного, отрицание линейности времени за счёт существования в ритме музыки [9 с. 107-108], и другие связанные с пластикой объективы, кардинально повлиявшие на структуру спектакля.

Известно, что умение по-восточному управлять своей психофизикой увлекало и Станиславского, изучавшего возможности развивать пластичность на базе йога-упражнений.

Уделяя в своей монографии «Пластика в искусстве актёра» должное внимание театрам Японии и Китая в контексте заданной названием книги темы, Борис Г. Голубовский пишет об условности, «которая помогает воспринять реальную жизнь в её лучших, отобранных проявлениях, по одной детали нафантазировать объёмную картину, обобщить, за малым увидеть большое» [4 с. 143]. Допустимо полагать, что результатом подобных проб можно считать появление танца в драматическом спектакле. Танец – это гиперболизированное чувство, преодолевшее плоскость авторского текста и реализовавшееся в трёхмерном пространстве сцены, благодаря техникам пластического существования в образе, появившемся в европейском театре благодаря реформулированию сценического языка.

Комментатором и переводчиком монографии профессора Гундзи о Кабуки, Борисом В. Раскиным, составлено примечание, согласно которому «эдзура – но миэ» является позой, знаменующей кульминацию действия, либо чувства [10 с. 135]. Можно было бы предположить, что представление целиком является композицией из кульминаций малого и значительного порядка. Череда сменяющихся жестов составляют своего рода танец.

Это является сущностью восточной театральности, которую так бескомпромиссно желал привить Арто западной сцене посредством «визуальной и пластической материализации слова» [1 с. 300]. Мейерхольд утверждал, что актёр – это танцор и что «современный актёр мало-помалу начинает задумываться над значением жеста и

движения на сцене» [2 с. 219], то есть стремится к пребыванию в ритме, создавая таковой.

Смена ритма и секвенция жестов рожают историю. Сюжетность в танце, пусть даже и не то, что Брехтом было названо пантомимой в китайском представлении Мей Лань Фан, стали практической необходимостью во всех видах современного западного театра, например, физического театра (dance theatre). В конце XX века – начала XXI века можно наблюдать непрерывный рост интереса европейской сцены к психологической пластике, характерной для азиатского спектакля. В следующей главе данной статьи постараемся подтвердить данный тезис на примере творчества Э. Барба, А. Васильева, М. Мэлаймаре.

Психологическая пластика актёра в европейском спектакле второй половины XX века

Театральный педагог и режиссёр Борис Голубовский приводит многократные подтверждения тому, как в спектаклях второй половины XX века актёрами было протанцовано сквозное действие их роли. Например, в *Иркутской истории* А. Арбузова в Театре имени Вл. Маяковского (1960) «Охлопков предложил актёру пройти через весь зрительный зал по «цветочной тропе» <...>. Виктор может сказать многое, но невероятным усилием воли удерживает слова, говоря танцем и о безмерной любви, и о безмерной вине, и о невозможности что-либо изменить, о готовности всё простить (но кому?), начать всё сначала. Взрыв страсти тем сильнее, чем больше Виктор пытается сдержать себя, танец «расходится» не сразу, медленные шаги Виктора по тропе к костру только задерживают трагедию, но не снимают её. Слом: судорожные рыдания. И вновь – ожесточённые движения танца! Сколько же *рассказал* нам горького и жестокого этот страстный танец!» [4 с. 121-122].

В свою очередь, исследователь театра А. Карась называет производимые актёрами Васильева жесты «иероглифами страсти»: «Танец языка, пресуществлённый в телесности актёров, рождает причудливого кентавра «телоговорения», когда кисти рук с изысканностью театра Но выносят слово как бы кончиками пальцев...»⁵⁵.

Комбинацию стабильных пластических форм и гибкого духовного наполнения практиковал Гротовский, насыщая спектакль «немногим из индуизма, что-нибудь из Китая, здесь Христос, там Будда, или кто знает, что ещё из порядка Шива Кришна» [3 с. 146]. Гротовский апеллирует к азиатским техникам, но по собственному же признанию предпринимается это со значительной примесью творческой иронии, поскольку «хотели

⁵⁵ Карась Алёна, Иероглиф страсти в: «Московский наблюдатель», № 3-4, 1995, с.13. Доступно: МОСКОВСКИЙ НАБЛЮДАТЕЛЬ 1995 №3-4.pdf (librarystd.ru).

создать спектакль, который бы воссоздавал картину восточного театра, но не такого, каков он есть в действительности, но каким он представляется европейцам» [3 с. 151]. Несмотря на то, что спектакль оказывается в итоге набором клише, восточные ориентиры впоследствии будут способствовать укреплению идеи о стратификации образной ткани спектакля, один из слоёв которой (почему нет?) представляет собой репликацию восточного театра, по Гротовскому театра – алфавита, где единицей совокупности является «знак тела», или «комбинация знаков» [3 с. 164 - 165].

Подразумевая физические действия актёра, Барба пишет о рафинированной природы *bios(e)* актёра; и противопоставляет его «лишённому исторической памяти» *logos(y)* [11 с. 45]. Все тезисы этого режиссёра собираются в одну театральную теорему, посредством которой доказывается географически неоднородное происхождение идентичности современного театра из вековых сакральных культур, на азиатскую долю которой приходится весомый вклад в «проникновение и взаимообмен между безымённо-народным и профессиональным искусством» [6 с. 116]. При этом любопытной представляется способность Барба к внелогическим, оправданным эстетикой его творчества, построениям связей западный/восточный театр. Поскольку традиций как таковых не существует, но их создаёт для себя каждый артист неповторимо, перейти «от Ибсена к Дззами», от «пекинской оперы к Брехту» и «от Станиславского к Натьяшастре» [12 с. 381] считается вполне последовательным этапом в развитии современного актёра, заинтересованного в раскрытии внутренней жизни образа посредством синтеза танца, акробатики, пантомимы, то есть жанров по преимуществу пластического характера.

Для Барба спектакль – это живой организм [11 с. 36], или человеческий конгломерат «присутствий с индивидуальными кодами», выработанными в процессе *сроднения* с кодами разнообразных традиций, в числе которых пластическая метафора театра Но, присущее балийскому театру внешнее выражение духовного многоцветия, телесная механика Кабуки. Как следствие, активизирующие энергию спектакля техники Барба пикирует из азиатских театров. Таким образом, пластика актёрской игры является естественным каналом передачи витальной сущности действия от исполнителей к зрителям.

Вполне вероятно, что для Барба стержнем современного спектакля является психофизическая трёхмерность актёра, поэтому «нельзя не вспомнить японский и китайский <и индийский> театры, где пластика является главным средством создания сценического образа» [4 с. 143]. Его *Книга танцев* (1974) с обилием персонажей и их танцев, песен, музыкальных инструментов, костюмов, стягов и масок [12 с. 422]

представляется нам квинтэссенцией преобразования европейского языка на основе пластической зрелищности азиатского театра.

Когда речь заходит о театре, где практикуется исключительно жест, пантомима и телесная выразительность, без особого труда можно предположить наличие отсылок на культуру востока. Таким образом, основатель и режиссёр театра *Маска*, Михай Мэлаймаре, выбирает японский мотив и осуществляет в жанре *statue vivante* проект – перформанс *Чайный павильон* (2011). Соответственно, внимание уделяется телодвижению. Посредством техники *mouvement à vide* проигрывались «экзотические картины», где каждый жест был тождественен церемонии [13 с. 80].

Выводы

Возрождению западного театра посредством восточных пластических приёмов были посвящены идеи и реализации Арто, Крэгга, Брехта, Мейерхольда, Гротовского, Мнушкин, Барба и других театральных деятелей. Такими исследователями театра, как Ж. Бану, А. Карась, В. Ряполовой, К. Кодряну, С. Черкасским и многими другими, была зафиксирована составляющая азиатской танцевальной культуры в европейском спектакле на рубеже веков. Нам же привелось проработать практическую и аналитическую информацию с целью сведения разрозненных фактов в одну гипотезу о последовательности процесса реформирования языка европейской сцены под влиянием театральной традиции Азии.

*По Мнушкину, благодаря применению свойственных азиатскому театру некоторых рабочих моментов, возможно сконструировать *regretium mobile* воображения, бесконечно генерирующий метафоры – пластические формы игры. Гротовский пишет о классическом восточном театре, где существует алфавит знаков, то есть знаки тела; Барба упоминает об упражнениях из йоги, опыт же всей современной сцены обобщает режиссёр Борис Голубовский утверждением о теле артиста как о проводнике рождённого в мире режиссёрского замысла пластического образа в пространство сценической зрелищности.*

Библиографические ссылки

1. TONITZA-IORDACHE, M., BANU, G. *Arta teatrului*. Bucureşti: Nemira Publishing House, 2004. ISBN 973-569-629-0.
2. В. Е. МЕЙЕРХОЛЬД и его литературное наследие [online]. В: В. Е. МЕЙЕРХОЛЬД. *Статьи, письма, речи, беседы*. Ч. 1. Москва, 1968 [accesat 9 mar. 2023]. Disponibil: http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/articl_1/#_Toc127385860
3. GROTOWSKI, J. *Teatru și ritual: Scrieri esențiale*. Bucureşti: Nemira Publishing House, 2014. ISBN 978-606-579-813-7.
4. ГОЛУБОВСКИЙ, Б. *Пластика в искусстве актёра*. Москва: Искусство, 1986.

5. АРТО, А. *Театр и его двойник* [online]. Москва: Мартис, 1993 [accesat 9 mar. 2023]. Disponibil: Арто Антонен – Театр и его двойник, скачать бесплатно книгу в формате fb2, doc, rtf, html, txt (royallib.com)
6. ОБРАЗЦОВ, С. *Театр китайского народа*. Москва: Искусство, 1957.
7. БРЕХТ, Б. *О театре* [online]. Москва: Иностранная литература, 1960. [accesat 9 mar. 2023]. Disponibil: https://imwerden.de/pdf/brecht_o_teatre_1960_ocr.pdf
8. РЯПОЛОВА, В. У. Б. *Йейтс и ирландская художественная культура. 1890-е–1930-е годы*. Москва: Наука, 1985.
9. KLANKERT, T. Strange Relations: Cultural Translation of Noh Theatre in Erza Pound's Dance Poems and W. B. Yeats's at the Hawk's Well. In: *Word and Text A Journal of Literary Studies and Linguistics*. 2014, vol. 4, issue 2, pp. 98–111. ISSN-L 2247-9163.
10. ГУНДЗИ, М. *Японский театр Кабуки*. Москва: Прогресс, 1969.
11. BARBA, E. *Casa în flăcări: despre regie și dramaturgie*. București: Nemira Publishing House, 2012. ISBN 978-606-579-355-2.
12. BARBA, E. *Teatru: Singurătate, meșteșug, revoltă*. București: Nemira Publishing House, 2013. ISBN 978-606-579-703-1.
13. MĂLAIMARE, M. *Masca și Statuia Vivantă*. București: Tracus Arte, 2013. ISBN 978-606-664-089-3.