

8. Malygina I.V. Regional'noe izmerenie rossiyskoy identichnosti: mezhdru kul'turoy i ekonomikoy [Regional dimension of Russian identity: between culture and economy]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 110-117. (In Russ.).
9. Pravotorova A.A., Kondratyeva U.G. Teoreticheskie osnovaniya issledovaniya gorodskoy identichnosti [Theoretical Foundations for the Study of Urban Identity]. *Tvorchestvo i sovremennost' [Creativity and Modernity]*, 2018, no. 2(6), pp. 69-79. (In Russ.).
10. Savelyeva I.Y. Geniy mesta kak brend malogo goroda [The genius of the place as a brand of a small city]. *Brending kak kommunikatsionnaya tekhnologiya XXI veka. Materialy VII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Branding as a communication technology of the XXI century. Materials of the VII International Scientific and Practical Conference]*. St. Petersburg, 2021, pp. 176-179. (In Russ.).
11. Sennet R. *Padenie publichnogo cheloveka [The fall of a public person]*. Moscow, Logos Publ., 2002. 424 p. (In Russ.).
12. Fedotova N.G. Vizual'nye nositeli kul'turnoy pamyati goroda (na primere Velikogo Novgoroda) [Visual carriers of the cultural memory of the city (on the example of Veliky Novgorod)]. *Praksema. Problemy vizual'noy semiotiki [Praksema. Problems of visual semiotics]*, 2019, no. 2(20), pp. 42-62. (In Russ.).
13. Fedotova N.G. Formirovanie gorodskoy identichnosti: faktornyy i institutsional'nyy aspekty [Formation of Urban Identity: Factorial and Institutional Aspects]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii [Journal of Sociology and Social Anthropology]*, 2017, no. 20(3), pp. 32-49. (In Russ.).
14. Anholt S. Editorial Place branding: Is it marketing, or isn't it? *Place Branding and Public Diplomacy*, 2008, no. 4 (1), pp. 1-6. (In Engl.).
15. Assmann A. One land and three narratives: Palestinian sites of memory in Israel. *Memory Studies*, 2018, vol. 11, no. 3, pp. 287-300. (In Engl.).
16. Keating M. *The new regionalism in Western Europe: territorial restructuring and political change*. UK, USA, Edward Elgar Publ., 2003. 242 p. (In Engl.).
17. Norberg-Schulz Chr. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. New York, Rizzoli Publ., 1980. 216 p. (In Engl.).
18. Olick J. *The sins of the fathers. Germany, Memory, Method*. Chicago, The University of Chicago Press, 2016. 496 p. (In Engl.).
19. Soja E. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford, Blackwell Publishing, 2000. 462 p. (In Engl.).
20. Zukin S. Whose Culture? Whose City? The Paradoxical Growth of a Culture Capital. *Cultures of World Cities Conference*. Hong Kong, 2001. (In Engl.). Available at: http://www.cpu.gov.hk/en/events_conferences_seminars_conference_20010731.html (accessed 25.09.2022).

УДК 792

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-93-98

РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД ТЕОДОРОСА ТЕРЗОПУЛОСА: МЕХАНИЗМЫ РЕАЛИЗАЦИИ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В АКТЕРСКОЙ ПРАКТИКЕ

Акшенцев Тимур Фуркатович, аспирант кафедры пластического воспитания, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: akshentsev.tima@mail.ru

Статья посвящена работе с коллективным бессознательным и архетипами в методе греческого режиссера Теодороса Терзопулоса. Автор рассматривает данные понятия в контексте теории К. Г. Юнга и анализирует возможность использования в актерской практике погружения в бессознательные пласты психики.

Метод Терзопулоса основан на специфическом актерском тренинге, одна из функций которого выход за рамки сознательного. Режиссер создавал свой метод для интерпретации античных трагедий,

которые в свою очередь уходят корнями в мифологию. Герои и сюжеты мифов, по мнению многих исследователей, являются воплощением архетипов, кроющихся в коллективном бессознательном. Чтобы приблизиться к истокам трагедии, Терзопулос заставляет актера отдаться во власть этого пласта психики, а затем фиксирует «идеогаммы», родившиеся у исполнителя в этом состоянии. Кроме того, выход актера в бессознательное нужен Терзопулосу для воплощения конкретных режиссерских приемов, а также для создания определенного узнаваемого внешнего стиля спектакля. Автор выявляет механизмы, с помощью которых в дальнейшем достигается компромисс между бессознательным состоянием актера и необходимостью четкого соблюдения им закрепленной партитуры спектакля.

Ключевые слова: Теодорос Терзопулос, режиссерский метод, тренинг, бессознательное в актерской практике, архетип, античная трагедия, сознание актера, «идеогаммы».

THE DIRECTORIAL METHOD OF THEODOROS TERZOPOULOS: MECHANISMS OF REALIZATION OF THE UNCONSCIOUS IN ACTING PRACTICE

Akshentsev Timur Furkatovich, Postgraduate of Department of Plastic Education, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: akshentsev.tima@mail.ru

The article deals with the role of personal and collective unconscious in the actor's work according to the method of Greek director Theodoros Terzopoulos. The author analyses the practical application of these categories in the actor's existence in the context of Carl Gustav Jung's theory.

The relevance of the topic is due to the still undying interest of contemporary theatre practitioners in various kinds of altered states of consciousness, ritual practices and the possibility of their introduction into their performances. The experience of Theodoros Terzopoulos clearly demonstrates the construction of an entire theatrical system around a specific acting training aimed, among other things, at expanding the limits of human consciousness and going beyond them. The director created his method for the interpretation of ancient tragedies, which in turn are rooted in mythology, while the heroes and plots of myths, according to many researchers, are the embodiment of *archetypes* hidden in the collective unconscious. Terzopoulos forces the actor to surrender to the power of this layer of the psyche, and then fixes the *ideograms* born in the performer in this state. The author reveals the mechanisms by means of which a compromise between the unconscious state of the actor and necessity of his strict adherence to the fixed score of the performance is subsequently achieved.

The sources of the study were the works of researchers of Terzopoulos's theatre, transcripts of rehearsals, fragments of interviews with the director himself and actors of the Alexandrinsky Theatre who took part in his performances.

Keywords: Theodoros Terzopoulos, directed method, training, the unconscious in acting practice, archetype, ancient tragedy, the actor's consciousness, ideograms.

С момента основания своей театральной группы «Аттис» в 1985 году и выпуска первого спектакля «Вакханки» Теодорос Терзопулос вплоть до сегодняшнего дня во всех спектаклях ищет ответ на вопрос: что есть человек вообще? Что объединяет нас как вид? (см. [11]). В поиске ответа на этот вопрос он видит и задачу театра в целом. По словам режиссера, свой метод он изначально создавал как способ интерпретации античных трагедий (см. [2]), которые, по его мнению, через истории конкретных персонажей на

самом деле говорят о человеке как таковом, его глобальных страстях и страхах. На практике, воплощая эти истории на сцене, Терзопулос пытается добиться буквального абсолютного обобщения, то есть превращения актера на сцене в символ, универсальный тип героя.

Логика режиссера основана на том, что античная драматургия построена на корпусе мифов, которые, в свою очередь, имеют в основе небольшое количество сюжетов и типов персонажей, причем сюжеты и персонажи в мифах разных

культур зачастую повторяются. «Глубинная психология» Карла Густава Юнга объясняет такую общность сюжетов и персонажей в разных культурах сходством образов-символов, содержащихся в бессознательном каждого человека, вне зависимости от его национальности, воспитания или социального статуса. Согласно Юнгу, в психике человека есть некие врожденные конструкты, не зависящие от личного опыта и, более того, предшествующие ему. Такие конструкты существуют со времен, когда человечество еще было одной популяцией, не разделенной на этносы. «Подобно тому, как наше тело есть итог всей эволюции человека, его психика содержит в себе и общие всему живому инстинкты, и специфически человеческие бессознательные реакции на постоянно возобновляющиеся на протяжении жизни рода феномены внешнего и внутреннего миров» [6, с. 15]. Такие конструкты Юнг назвал архетипами, а их совокупность составляет «коллективное бессознательное», которое «является итогом жизни рода <...> и является тем основанием, на котором вырастает индивидуальная психика» [6, с. 15]. Следовательно, сюжеты и герои мифов, унаследованные античной трагедией, являются воплощением архетипов, содержащихся в «коллективном бессознательном» человека.

Рассматривая трагедию в рамках теории Юнга, Терзопулос логично приходит к необходимости обобщения. Чтобы образ мог воздействовать на любого зрителя, его следует избавить от всех возможных черт индивидуальности и принадлежности к конкретной культуре, оставив лишь знак, близкий к изначальному архетипу. Так как единственным средством репрезентации образов для режиссера было и остается тело актера, то именно его предстоит избавить от всех характеристик, накладываемых временем и средой, а лучшим способом приблизиться к архетипу будет являться погружение актера в глубины собственного бессознательного, в те пласты психики, которые достались ему от далеких предков и формировались без влияния каких-либо внешних факторов.

Кроме того, работа с бессознательным актера необходима и для конкретного художественного приема, так или иначе используемого Терзопулосом во всех постановках. Одним из центральных понятий его метода является «Другой» – нечто

или нечто, содержащееся внутри человека и берущее над ним контроль в определенные моменты времени. Актер Терзопулоса всегда выражает «Другого», то есть не актер и не его персонаж совершают действия и произносят текст, а нечто говорит через него и управляет его телом.

Подобная практика всегда существовала в ритуалах разных культур, шаманизме, а позднее в практике медиумов, когда жрец, медиум или шаман «впускал в себя» бога или духа, и те говорили и действовали через них (см. [6, с. 11; 9]). Имеет место и вера в то, что в человеке изначально есть некая отдельная от него сущность или несколько сущностей. «В ряде племен полагают, что человек имеет сразу несколько душ; такая вера отражает некоторые первобытные представления о том, что каждый человек состоит из нескольких связанных между собой, но различающихся отдельностей. Это означает, что человеческая психика далека от полного синтеза, напротив, она слишком легко готова распасться под напором неконтролируемых эмоций» [10, с. 29].

Именно такого распада в определенной степени добивается Терзопулос. За пределами сознания он и ищет то, что будет говорить устами актера и управлять его телом. Режиссер не заставляет артиста «играть» такую одержимость, он доводит до буквальной одержимости архетипическими конструктами бессознательного с помощью тренинга в процессе репетиций. Именно архетипы, согласно Юнгу, напоминают отдельные личности (см. [6, с. 12]), и именно они исполняют роль «Другого» в человеке у Терзопулоса.

По мнению режиссера, суть трагедии – это безумие, мания, расщепление личности. «Искусство давно сделало безумие одним из своих приемов» [6], а театральное искусство в определенной степени выросло из этого безумия. Античная театральная традиция родилась из ритуалов дионисийского культа, с которым связано появление феномена перевоплощения или отождествления. В дионисийских ритуалах жрец перевоплощался в самого бога, а каждый посвященный, постигая дионисийские таинства, «как бы утрачивал свою собственную сущность и принимал в себя сущность Диониса» [9, с. 47–48]. В действительности такое перевоплощение представляло собой переход посредством ритуальных действий в измененное состояние сознания, когда архети-

пические конструкты высвободились из бессознательного и воспринимались очевидцами как проявления бога. Этим же могла объясняться и одержимость оракулов. Такая практика породила впоследствии «образкультового безумия, развитый в античной литературе, в связи с вакханствующими женщинами» [9, с. 48].

Если раньше «безумие объяснялось “одержимостью бесами”, которые приходили в душу извне, то у Юнга оказывалось, что весь их легион уже содержится в душе, и при определенных обстоятельствах они могут одержать верх над “Я” – одним из элементов психики» [6, с. 12–13]. И если психологический театр исследует воздействие этих «бесов» на «Я» человека, то Терзопулоса интересует их самостоятельное существование, момент, когда они одерживают верх и оказываются на свободе.

Однако, когда дело касается выстраивания четкой партитуры спектакля, возникает проблема контроля измененного состояния сознания актера. Если в процессе тренинга и репетиций исполнитель не ограничен ни временными рамками, ни конкретной последовательностью мизансцен, то в момент спектакля от него требуется абсолютная осознанность собственных действий, для соблюдения закрепленного сценического рисунка. Очевидно, что такая осознанность невозможна, когда он находится в сфере бессознательного. На практике, для разрешения данного противоречия, у актера последовательно возникают два механизма: рефлексорность и самовнушение.

Говоря о рефлексорности, следует начать с того, что идеальные условия для театра Терзопулоса отличны от существующей сегодня схемы репертуарного театра. Они предполагают продолжительный период тренингов и репетиций, на протяжении которого актеры не играют других спектаклей и не задействованы ни в каких сторонних репетициях, затем следует небольшое количество показов, в завершении которых спектакль перестает играть, а труппа приступает к созданию следующей постановки.

При соблюдении таких условий каждодневный тренинг и последующие репетиции начинают способствовать формированию того, что Эудженио Барба называл «скрытым знанием», то есть доведению определенных цепочек действий до такой степени автоматизма, которая позволя-

ет «не задумываться о том, как применять их на практике» [1, с. 262]. Барба сравнивает это с освоением вождения автомобиля, рано или поздно наступает момент, когда «в конце концов можно вести машину, не контролируя каждое движение, реагировать на каждый сигнал точно и быстро и в то же время слушать музыку, разговаривать с пассажирами или погружаться в свои мысли» [1, с. 262]. Актер Терзопулоса в итоге приходит к идентичному состоянию. Его тело действует, повинаясь мышечной памяти, автоматически воспроизводит рисунок, усвоенный и неоднократно проделанный в процессе репетиций, сознание же в этот момент способно отслеживать все процессы, происходящие в организме и откликаться на внешние и внутренние раздражители.

Актер Александринского театра Андрей Матюков, участвовавший в первом спектакле режиссера на Александринской сцене – «Эдип-царь» (2006) рассказывает о проявлении такого автоматизма: «Изнурительными тренингами и репетициями Терзопулос добивался впечатывания партитуры в такие глубокие структуры мозга, что в какой-то момент начинало казаться, будто действительно не ты существуешь на сцене, а что-то другое действует через тебя» [3].

Иными словами, в процессе подготовки спектакля у актера формируется рефлекс к выполнению определенных действий в конкретный момент. Иногда, впрочем, такая рефлексорность доходит до крайности, когда в момент автоматического совершения действий сознание перестает отслеживать происходящее и реагировать на раздражители. Так, говоря о том же спектакле «Эдип-царь» в Александринском театре, Андрей Матюков упоминает: «Имел место случай, когда я буквально не осознал, что сыграл спектакль. Я будто отключился и очнулся только по окончании за кулисами. Промежутка времени, в котором длилось действие, для меня не существовало! Это, в конце концов, похоже на религиозный фанатизм, на протяжении бесконечных тренингов волей-неволей начинаешь верить в то, что с их помощью достигаешь того “дионисийского” состояния, о котором говорит Терзопулос, и тогда ты это уже не ты» [3].

Здесь актер Александринского театра описывает второй механизм – самовнушение. Чем дольше актер практикует тренинг, тем отчетливее

он представляет себе итоговое состояние, которого пытается добиться. Рано или поздно такое состояние действительно достигается. Физическое измождение заставляет сознание актера притупиться, и на некоторое время в самом деле отдать бразды правления архетипическим конструктам его бессознательного. Однако в дальнейшем исполнитель не достигает этого состояния при каждом выходе на сцену и не выпускает весь свой «легион бесов», так как в противном случае это не обошлось бы без последствий для его психического здоровья. Как только нужный эффект достигнут, актер, насколько это возможно, запоминает свои ощущения, а затем раз за разом воспроизводит их с помощью актерского воображения, убеждая себя в их подлинности.

Одним из инструментов самовнушения вновь является тренинг. Поскольку Терзопулос всегда совмещает постановочную деятельность с просветительской, проповедуя свой метод как жизненную философию, то рано или поздно, помимо всех практических функций, тренинг начинает приобретать и сакральный смысл. Как только актеру единожды удастся достичь выхода за пределы сознания, тренинг в метафизическом смысле становится тем, что Арнольд ван Геннеп и Виктор Тернер называли «обрядом перехода» [8]. С этого момента сам факт выполнения тренинга перед выходом на сцену начинает убеждать актера в его переходе из обыденного состояния в сакральное.

Тренинг перед спектаклем становится ритуалом в ритуале, такая практика известна в японском театре. Но, также имеющем ритуальные корни, где существует обряд «подготовки актера к выходу на сцену» [4, с. 22].

Таким образом, оба механизма дополняют друг друга. Рефлекторность позволяет исполнителю не задумываться о партитуре спектакля и выполнять ее автоматически, что создает у него иллюзию того, что его телом управляет «Другой». Пластический рисунок спектакля, за исключением моментов полной статики, составляется Терзопулосом из движений, родившихся у актера в момент действительного нахождения в бессознательном, и представляет собой набор того, что Гротовский назвал «идеограммами». «Идеограммы, по Гротовскому, – это определенные положения тела и движения, которые содержат в себе элементы памяти предков и собственного жизненного опыта, то есть личный опыт тела актера осуществляется как момент создания архетипического образа» [7, с. 126]. Самовнушение же заставляет актера каждый раз воспринимать повторное механическое воспроизведение таких «идеограмм» как подлинный момент «одержимости». В итоге, совокупность этих механизмов способствует визуальному воплощению эффекта отсутствия у исполнителя контроля над собственным телом, вследствие чего и зритель воспринимает эту иллюзию как подлинный факт.

Литература

1. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. – 320 с.: ил.
2. Геометрия трагедии: Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодороса Терзопулоса. – СПб.: Балтийские сезоны, 2009. – 272 с.
3. Материалы интервью с артистом Александринского театра А. Матюковым (архив автора).
4. Морозова Е. Б. Японский театр Но. Ритуал как первооснова сценического языка: автореф. дис. ... канд. искусств. – М., 2004. – 32 с.
5. Ольшанский Д. Субстанции тела [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2014. – № 3 (77). – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/77/telo-v-delo/substancii-tela> (дата обращения: 23.08.2023).
6. Руткевич А. М. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга // Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2018. – С. 5–24.
7. Степанова П. М. Антропологический театр в теории и практике Ежи Гротовского // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 4 (75). – С. 121–134.
8. Тернер В. Символ и ритуал. – М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1983. – 277 с.
9. Трубочкин Д. В. Древнегреческий театр. – М.: Памятники исторической мысли, 2016. – 448 с.: ил.
10. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2018. – 336 с.
11. Decreus F. The ritual theatre of Theodoros Terzopoulos. – London: Routledge, 2019. – 232 p.

References

1. Barba E., Savareze N. *Slovar' teatral'noy antropologii [The secret art of the performer: a dictionary of theatre anthropology]*. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2010. 320 p. (In Russ.).
2. *Geometriya tragedii: Aleksandrinskiy "Edip-Tsar'" v postanovke Teodorosa Terzopulosa [The geometry of tragedy: Alexandrinsky's "Oedipus Rex" staged by Theodoros Terzopoulos]*. St. Peterburg, Baltiyskie sezony Publ., 2009. 272 p. (In Russ.).
3. *Materialy interv'yu s artistom Aleksandrinskogo teatra A. Matukovym (arkhiv avtora) [Materials of an interview with the artist of the Alexandrinsky theater A. Mat'ukov (author's archive)]*. (In Russ.).
4. Morozova E.B. *Yaponskiy teatr No. Ritual kak pervoosnova stsenicheskogo yazyka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Japanese theatre No. Ritual as the basis of stage language. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2004. 32 p. (In Russ.).
5. Olshansky D. Substantsii tela [Substances of the body]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal [St. Petersburg theater magazine]*, 2014, no. 3 (77). (In Russ.). Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/77/telo-v-delo/substancii-tela> (accessed 23.08.2023).
6. Rutkevich A.M. Jizn' i vozreniya K.G. Junga [The life and views of C. G. Jung]. *Jung K.G. Arhetip i simvol [Archetyp and symbol]*. Moscow, Kanon+, ROOI Reabilitatsiya Publ., 2018, pp. 5-24. (In Russ.).
7. Stepanova P.M. Antropologicheskij teatr v teorii i praktike Ezhi Grotovskogo [Antropological theatre in theory and practice by Jerzy Grotowski]. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian ballet]*, 2021, no. 4 (75), pp. 121-134. (In Russ.).
8. Terner V. *Simvol i ritual [Symbol and ritual]*. Moscow, Nauka Publ., 1983. 277 p. (In Russ.).
9. Trubochkin D.V. *Drevnegrecheskiy teatr [Ancient greek theater]*. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli Publ., 2016. 448 p. (In Russ.).
10. Jung K.G. *Arketip i simvol [Archetyp and symbol]*. Moscow, Kanon+, ROOI Reabilitatsiya Publ., 2018. 366 p. (In Russ.).
11. Decreus F. *The ritual theatre of Theodoros Terzopoulos*. London, Routledge, 2019. 232 p. (In Engl.).

УДК 792.028.3

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-98-108

НЕВЕРБАЛЬНЫЕ (СЕМАНТИЧЕСКИ САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ) РЕСУРСЫ ГОЛОСОРЕЧЕВОГО ДЕЙСТВИЯ АКТЕРА КАК АСПЕКТ РЕЧЕВОЙ ПЕДАГОГИКИ

Проконова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: n.prokороva0806@gmail.com

Прокопов Виктор Леонидович, доцент, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pv108@mail.ru

Актуальность статьи обеспечивают интерес современного театра и театральных режиссеров к применению в спектакле невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов, накопление опыта по их использованию в практике театральной педагогики и, самое главное, отсутствие аналитических публикаций, анализирующих и обобщающих имеющийся эмпирический материал. Цель размышлений состоит в обосновании невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера как актуального аспекта современной речевой педагогики.

Эмпирическим материалом для рассмотрения заявленной темы послужили отечественные театральные спектакли и опыт российской речевой педагогики двух последних десятилетий. Особый акцент связан с анализом творческих поисков речевых педагогов Санкт-Петербургской театральной шко-