

Т. В. Котович,
доктор искусствоведения, профессор,
Витебский государственный
университет им. П. М. Машерова (Беларусь)

АКТЕР КАК СИСТЕМНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

От Античности через Возрождение, от классицизма к XIX в. европейский театр двигался по вектору вызревания личности с неповторимыми реакциями на мир из заданного типа-амплуа. Новый этап в развитии русского и мирового театра связывают с появлением МХТ, с режиссурой К.Станиславского, и этот новый этап был определен новым взглядом на человеческую *личность*, на ее связи с современным обществом.

Несомненно, «актер» – понятие историческое, неоднородное, всегда связанное с той или иной театральной системой и практикой и всегда нечто живое и неповторимое. Однако при всем многообразии подходов присутствует «актер» как *принцип* существования сценического произведения, и как *основная функция*, и как один из *уровней системы* сценической целостности.

Поэтому продуктивным видится анализ актерского творчества с точки зрения пространственно-временной структуры системы «актер» как таковой, где актер выступает как уровень самостоятельный и в некоторых случаях берущий на себя значение уровня системы «спектакль» (в ее целостности и завершенности). В этой связи рассмотрения требует сама организация этого элемента как самоценная, относительно независимая и самостоятельная структура со своими способами моделирования реальности.

Актер – носитель материальной и художественной субстанции спектакля. Хотя проблемой личности, человеческого Я занимались многие философы, психологи, историки, этнографы, социологи и лингвисты, исчерпать эту проблему принципиально невозможно. В истории опробованы разнообразные модели взаимосвязей (человек – мир, человек – надличностные силы, человек – социум и т.д.). Театр же как вид искусства и как модель социума на протяжении столетий выступал способом выражения социальных моделей, а значит, опробовал и модели различных взаимосвязей.

Итак, в театральном искусстве отношение «мир – человек» трансформируется в системное отношение «спектакль – актер». Нас будет интересовать аспект, связанный именно с актером, с *его*

пространственно-временной структурой по отношению к спектаклю; систему мы рассматриваем с позиции актер – спектакль и, следовательно, вычленим в категорию «актер». Актер – человек, а именно и только человек есть носитель ценностей. М.Фуко подчеркивает, что именно человек является особой точкой в пространстве мира, насыщенной аналогиями, посредством которых могут сближаться любые фигуры мира, и каждая из аналогий может в этой точке найти свою опору, поскольку именно человек находится в пропорциональном отношении со всем в мире [4, с. 67–68].

Актер как относительно независимая система обладает временем, состоящим из следующих сегментов:

- 1) внутреннее, интровертное время, т.е. сконцентрированное в актере;
- 2) экстравертное время, т.е. развертывающееся вовне, развертывающееся в пространстве-времени спектакля.

Первый сегмент времени, т.е. внутреннее время актера, включает в себя его внутренние психологические и социальные процессы и процесс подготовки к спектаклю (в репетиционный период и в те дни, когда готовый спектакль представляется зрителям). Основной характеристикой этого сегмента является длительность как жизнь сознания, развертывающаяся во времени. Интровертное время разворачивается нелинейно, оно в мгновение может заключать большие отрезки временных состояний, содержательные и эмоциональные пласты, разные уровни. Это время остается всегда в свернутом состоянии во внутреннем мире актера. Именно в этом сегменте времени происходит рождение и вынашивание образа в качестве живого существа. В многомерной динамической структуре сознания рассматриваемый сегмент пространства-времени находится в области самосознания, здесь качественно меняется форма самоидентичности, т.е. соотношения Я и не-Я.

Второй сегмент времени – экстравертное, объективизированное время, время реализации выношенного образа, время его осуществления в реальном спектакле. В этот сегмент входят:

- 1) физическое время существования образа на сцене;
- 2) первый сегмент, ушедший в глубь структуры (внутренняя форма);
- 3) осуществление образа в континууме спектакля (визуализация модели персонажа). Именно этот уровень востребован

в сценическом произведении. Первый и второй выступают в подчиненном ранге.

В реальном физическом пространстве разворачивается время в виде событий, фактов, конкретных реалий, физически осуществляемого бытия. Здесь происходит скачок из внутреннего во внешнее, здесь соотношение Я и не-Я, характерное для первого сегмента, изменяется, поскольку не-Я визуализируется предметно, начинает детерминировать над Я актера. Поэтому здесь так важна телесность, материальность – и как физическое тело человека и как объект в структуре спектакля.

В контексте общего художественного целого мы говорим о *частичном* включении времени актера в структуру спектакля и о том, что само по себе время актера обладает значительно большим объемом, чем фрагмент его включения.

Пространство актера как человека представляет собой двойственную структуру, основанную, раньше всего, на оппозиции внешнего и внутреннего пространства. Кроме того, человек расположен на горизонтальной линии своего земного существования, в вертикали своей духовной сущности, в глубине собственного бессознательного и коллективного бессознательного. Физически трехмерное внешнее его пространство, т.е. его тело, вписано в трехмерный окружающий мир, оно адекватно окружающему миру.

Внутреннее пространство человека содержит мощный слой бессознательного и определенную структуру подсознания. Восприятие мира человеком, в свою очередь, структурно сложно: трагедийно и карнавальное; эти две противоположности (вселенская и сугубо человеческая) оказываются не только зеркальными, но и сходящимися в самых глубинных слоях Бытия; они мистериальны, по утверждению М. Бахтина [1], и универсальны. А значит, человек находится здесь-сейчас, но и везде-всегда, он существует в разных пространственно-временных потоках одновременно.

Построение модели-образа актер производит внутри своего пространства, модель эта существует в рамках внутреннего пространства, и, основываясь на объективных возможностях человека, сама раздвигает границы внутреннего пространства человека. То, что долгое время было в актере только потенциальным и сохранялось в сегменте его внутреннего пространства, начинает ощущаться как живое. В этом живом открывается глубина бессознательного и сверхсознания, и оно

способно развернуть, раскрыть перед человеком всю полифонию мира.

Направление движения идет из большего пространства в меньшее, из всего объема внутреннего пространства актера в пространство образа. Образ сам по себе обладает непростой структурой: в нем фиксируется вероятность процесса перевоплощения, содержится образ-модель как таковая, но и канал (способ) перехода из пространства актера в пространство образа. Создание образа-модели, обладание ею, вхождение в нее представляет собой процесс, основой которого является прежде всего игра с образом.

Парадоксальность в том, что внутреннее пространство-время актера всегда больше пространства-времени модели, это большее охватывает, окружает, владеет меньшим, однако пространство-время образа-модели оказывается шире и больше пространства актера, того самого, которое владеет ею. Созданный во внутреннем пространстве актера модель-образ обладает самостоятельными характеристиками, обусловленными не только особенностями созданного образа, но и, что самое важное, свойствами надличностными («искусство, в центре которого вечно стоит человек, и есть то нуль-пространство, через которое осуществляется связь с запредельным» [3, с. 134]). Следовательно, перед нами такая структура пространства-времени, где, благодаря принадлежности к уже иному уровню бытия, малое тело (модель) может оказаться больше крупного (самого актера).

В ритуале человек полностью перемещается из большего круга в меньший (если все внутреннее пространство человека можно изобразить большим кругом, а пространство образа-модели малым кругом, тогда большой станет внешним по отношению к малому), а направление движения идет из большого в малый. В театре же актер пребывает в двух кругах одновременно, он охватывает оба круга сразу, содержит в себе два разных континуума.

Актер на сцене не переходит целиком в пространство своей модели, а существует постоянно как минимум в трех измерениях одновременно:

- 1) в том «секторе» своего внутреннего пространства, где созданной им модели-образа нет (даже актер школы переживания не входит в образ целиком, «с головой», безраздельно сливаясь с ним);
- 2) внутри созданной модели;

3) в общем целом, что включает в себе и пространство-время актера-человека, и пространство-время образа-модели.

Созданная актером модель, как уже отмечено, не совпадает полностью с пространством структуры спектакля. В этом случае можно говорить только об *определенной* зоне совмещения ее со спектаклем.

Параметры этой зоны обозначены пространственно-пластической системой спектакля. Они определены заданным способом совмещения внутреннего пространства-времени актера и пространства-времени спектакля, так как в зависимости от художественной задачи и организации структуры спектакля будут востребованы те или иные стороны модели: в жизнеподобном театре, например, это – узнаваемость, зеркальное подобие; в постмодернистском – некие фрагменты структур внутреннего мира человека, требующие синтеза от самого зрителя.

Визуализация образа на сцене – это пространственное и временное развертывание модели, мыслеобраза в трехмерном измерении, возможное для созерцания. В сценическом развертывании нет фиксированных точек внешнего пространства актера (даже если он неподвижен на сцене, происходит постоянное изменение его внутреннего состояния, что отражается вовне), и время его характеризуется текучестью и изменчивостью. Актер изначален и самостоятелен, ибо внутри него есть Бытие и он способен физически воплотить это (используем метафору Парацельса): «Его внутреннее небо может быть самостоятельным и основываться только на самом себе, но при условии, что благодаря своей мудрости, являющейся также и знанием, человек как бы уподобляется мировому порядку, воспроизводит его в себе и таким образом опрокидывает в свой внутренний небосвод тот небосвод, где мерцают видимые звезды» [2, с. 3].

Актер есть объективная реальность спектакля: структурно он сам представляет собой модель пространственного устройства мира, соотнося и объединяя физический и идеальный мир, взаимосогласуя свободную волю и нравственную ответственность, а также выявляя в произведении себя самого как целостную эстетическую форму.

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.

2. *Paracelse. Liber Paramirum / Paracelse.* – Paris, 1913. – P. 3 ; Passeron, R. *L'Experience emotionnelle de l'espace / R. Passeron.* – 3e ed. – Paris : Vrin, «Problemes et controverses», 1977. – 349 p.

3. *Силантьева, И. И.* Генезис и жизнь мыслеформы как энтелехии творящего актера / И. И. Силантьева, Ю. Г. Клименко // Катарсис : сб. науч. ст. / Моск. Дом-музей Ф. И. Шаляпина ; под ред. К. И. Долгова. – М., 1994. – С. 119–138.

4. *Фуко, М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М. : Прогресс, 1977. – 408 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ