

## ПСИХОФИЗИКА АКТЁРА КАК ГЕНЕРАТОР КОНЦЕПЦИИ ВРЕМЕНИ И СМЫСЛОВОГО ЯДРА В ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ

**Кристина Владимировна Савченко**

Педагог кафедры «Искусство эстрады и массовых представлений  
Государственного института искусств и культуры Узбекистана, актриса,  
Государственный академический русский драматический театр Узбекистана

### АННОТАЦИЯ

Сущностная природа театрального искусства требует своеобразного и всестороннего проявления сценического времени. Главная задача данного исследования определить способность времени сцены быть реальным девиантом в появлении новых форм сценического языка, ключом к динамичному, качественно и структурно новому рождению сценической реальности, целостному творческому воплощению художественности. Статья раскрывает основную функцию времени в драматическом спектакле и рассматривает практический процесс и способы нахождения актёром верного темпо-ритма драматического спектакля с помощью его основополагающего признака – времени.

**Ключевые слова:** драма, время, сценическое пространство, темп, ритм, структура, пространство, интервал, абстракция, полиритмичность, трансцендентность, энергия.

## PSYCHOPHYSICS OF AN ACTOR AS A GENERATOR OF THE CONCEPT OF TIME AND THE SEMANTIC CORE IN A DRAMATIC PERFORMANCE

### ABSTRACT

Essential nature of theatrical art requires a unique and comprehensive display of stage time. The main task of this research is to determine the ability of stage time to be a real deviant in the emergence of new forms of stage language, the key to a dynamic, qualitatively and structurally new birth of stage reality, a complete creative embodiment of artistry. The article reveals the main function of time in a dramatic performance and examines the practical process and ways for an actor to find the right tempo-rhythm of a dramatic performance using its fundamental feature–time.

**Keywords:** drama, time, stage space, tempo, rhythm, structure, space, interval, abstraction, polyrhythmicity, transcendence, energy.

## **ВВЕДЕНИЕ**

Современная режиссура совершила огромную реформу сценического пространства. Подчеркнем, что одной из основ театрального языка вообще, и языка литературно-поэтического театра в особенности, является специфика художественного временного пространства сцены. Именно она задает тип и меру временной театральной условности. Художественно-временное пространство, являясь образным воплощением жизненного пространства, отличается насыщенностью, смысловой многозначностью и образностью.

## **ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНАЛИЗ И МЕТОДОЛОГИЯ**

Обращение режиссёра и актёра к темпо-ритму, вступающим в прямую связь с временным пространством, приобретает особую роль на сцене современного театра. «Мы же утверждаем, что пространство обретает временное измерение, то есть приходим к овремениванию пространства!» [1, с 312]. Всякого рода монотонность, вялость, замедленность, несоответствие ритма спектакля жизненному может привести к торможению, размыванию сверхзадачи, распаду самого спектакля. Последнее можно отнести к поэтическому театру: «Художественное сообщение может передаваться не только по прямому проводу фабулы, но и посредством сопоставления («монтажа») неких образных обособленностей : метафор, символов...» [2, с. 117]. Время и пространство в театре наших дней непосредственно связано с актёром, его чувствованием роли, образа, мышлением, физическим поведением и действием. Благодаря методу физического действия, открытого К.С. Станиславским в первой четверти XX века, сегодня русский драматический театр добился высокого уровня телесного воспитания актёра, высвобождения его творческой энергии, которую он способен превратить в верный темпо-ритм.

К.С. Станиславский склонялся к тому, что сценическое время должно быть схоже со временем жизненным, из-за чего отказывался от закреплённости мизансценического рисунка исполнителя. Эта попытка способствовала появлению на сцене ранее неизвестных образов, рождению нового сценического стиля, новой художественной правды. В Художественном театре импровизировали с самим временем: осваивались новые ритмы сценической игры.

В драматическом спектакле обрывистые, как пунктир, куски сюжетно-повествовательных линий, сценические метафоры, образы — не

самостоятельны. Они средство для лирических зон присутствия создателя спектакля. Все отдельные, не связанные на первый взгляд фрагменты, эпизоды подчиняются не повествовательной, а поэтической логике сцеплений (как в метафоре — сравнение, уподобление, ассоциативная связь). И как говорил Станиславский, «... Темпо-ритм пьесы и спектакля - это не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разнообразных и разнородных скоростей и размеренностей, гармонически соединенных в одно большое целое» [3, с 480].

Время и пространство в театре наших дней непосредственно связано с актёром, его чувствованием роли, образа, мышлением, физическим поведением и действием. Благодаря методу физического действия, открытого К.С. Станиславским в первой четверти XX века, сегодня русский драматический театр добился высокого уровня телесного воспитания актёра, высвобождения его творческой энергии, которую он способен превратить в верный темпо-ритм. К.С. Станиславский склонялся к тому, что сценическое время должно быть схоже со временем жизненным, из-за чего отказывался от закреплённости мизансценического рисунка исполнителя. Эта попытка способствовала появлению на сцене ранее неизвестных образов, рождению нового сценического стиля, новой художественной правды. В Художественном театре импровизировали с самим временем: осваивались новые ритмы сценической игры.

## **ОБСУЖДЕНИЕ И РЕЗУЛЬТАТЫ**

Драматургия авторской поэтической мысли проступает рельефнее, если «монтажные кадры», элементы сцепления интенсивнее, динамичнее сталкиваются. Иными словами, скорость, напряженность этого процесса играют не последнюю роль. Время в драматическом театре по праву можно считать сингулярной действующей единицей.

Сценическое время современного литературного спектакля, и особенно спектакля в театре поэтического представления, неизбежно включает темп — смену скоростей в эпизодостроении, в сценическом поведении персонажей, в мизансценировании и ритм — степень напряженности действия, обусловленного интенсивностью, количеством действенных задач, реализованных в единицу времени обуславливает пространственно-временную композицию драмы. В. Мейерхольд ведущую роль отводил мизансцене, называя ее «мелодией, ритмом спектаклей», образным претворением

характеристики происходящего. Мейерхольд, заботясь о предельной гармонизации зрелища и считая режиссера композитором, вводит сочетание двух понятий. «Это — метр (счет на 1,2 или 1,2,3), метрическая канва спектакля. И ритм — то, что преодолевает эту канву, вносит нюансы, осложнения, вызванные внутренней линией действия, событий, персонажей» [4, с 247]. Современный актер, работая над драматической структурой пьесы, раскрывает время, ритм, развивает его материю, стремящуюся свернуться и ограничиться одной фразой и сформировать малую идею роли. Мы часто сталкиваемся в своих исследованиях с такой фразой: «медленное время имеет цель» [5, с. 123] желая подчеркнуть, что настойчивая работа актера над медленным темпом в драматической пьесе порождает разнообразные взрывы и промежуточные, непредвиденные времена с густой ритмической энергией. Тело порождает время, которое в свою очередь рождает ритм, как носитель смыслов, чувств и образов. Время ритмически организует тело и неожиданные косвенные телесные и языковые оси, слова-пули, тягучую песнь, совершенно деконструированный монолог, который может иметь иной смысл, дать обещание нового. Чем больше это обещание, тем больше возрастает ценность текста и состояния. Время раскрывается, разрастается и расцветает. В театре тело, слова и мысли являются ритмом. Чем больше раскрывается время, тем больше раскрывается ритмическое пространство. Что же такое ритм-время в современном сценическом пространстве? Мы можем наблюдать, что чаще всего, это демонстрация внутренней энергии и внутренней необходимости. Часто актер, желая достичь результата, отменяет промежуточное пространство-время и в итоге ничего не достигает. Или, вступая в промежуточное пространство-время, он спит, отключая бдительность и сознание. Промежуточное время от точки А до точки Б, при том, что точка Б никогда не будет достигнута, заключает в себе всю идею развития художественного выражения. Актер движется к временному горизонту, который постоянно отдалается, линия теряется. Если отменить идею увеличения промежуточного пространства-времени, автоматически отменяется и исследовательский поиск. Цель исследования актера не всегда конкретна, она абстрагируется, чтобы потом конкретизироваться, а затем снова стать абстрактной. Ничто нельзя предугадать, не существует цели интерпретации на такой ранней стадии. Зачастую текст становится ловушкой, потому что имеет логику, конкретную идеологическую направленность, художественную идею. Если текст не

деструктурировать, он не сможет развиваться, потому что, обычно имея дело с великими текстами, мы понимаем только самое очевидное.

Интересно, как современный актер действует, пытаюсь найти верный ритм античности, в процессе тренинга, как изгнанник, идет от одной точки к другой. Там, где ему что-то удастся, возникает пустота, разлом.

Он должен раскрыть этот разлом медленно, сохраняя само-концентрацию и почтение, тогда разлом будет углубляться и расширяться и наконец взорвется, проявляя природу своей глубины, готовую для исследования. Работая над глубиной, актер находит свободу. Он учится, переживает, находясь в поиске необычного, того, что он не понимает, но стремится понять. Он ищет непредвиденное, необычное, парадоксальное. В промежуточном времени у него рождаются необычные образы, взаимоисключающие состояния, параллельные и перпендикулярные пути, он теряет и находит ритмы. Речь идет об энергетической утрате ритма, об утрате ритма среди персонажей. Это берег, ведущий от одного места к другому, куда в итоге нельзя добраться, потому что берег не имеет конца, и путь никогда не может быть завершен. Актер должен поверить в способность времени к растяжению, он должен положить свое тело на жертвенник Непривычного, постоянно задавая вопросы и сталкиваясь с многочисленными дилеммами. Тогда актер будет развиваться.

Обычно на репетициях выдающийся греческий режиссёр и теат-ральный деятель Теодорос Терзопулос повторяет следующую фразу, желая передать противоречивость порядка вещей: «Одно говорим, другое подразумеваем, одни реакции рождаются здесь, другие там, мы находимся где-то далеко, но ты стоишь неподвижно на своем месте, как вулкан, готовый к извержению» [5, с. 123]. По мере того, как время актера раскрывается, оказывается, что его тело, когда оно функционирует согласованно, порождает воспоминания о многих вещах, проходит сквозь время, становится сложным вместилищем чувств, идей, ощущений и образов. Концентрация на времени может создавать другое время, его варианты, может идти все дальше и дальше, насколько это возможно. Медленное время чревато взрывами, многочисленными неожиданными вопросами, оно определяет конец, который никогда не наступает.

Время зовет актёра в путь, и путешествуем по нему, оно разворачивается и становится тюрьмой, а актер должен раздвинуть ее пределы, неизменно сражаясь с трудностями. Зритель наблюдает за творческим поиском актера, пытающегося вылепить время и объединить тело со словом. Главное желание

актера – вбросить ритмическую энергию в публику. Он должен быть метким и наступать по всей линии фронта. Сцена становится фронтом ритмических действий. Эстетика спектакля проистекает из динамической связи тела со временем и ритмом. Через эту связь ставится онтологический вопрос: «Что это такое?», не допускающий окончательных ответов, но постоянно подталкивающий актера к все более глубокому исследованию природы ритма, звука, слова и загадки человеческого существа. Время раскрывает образы памяти, архетипы, проливает свет на ритмическую структуру и объединяет тело с духом.

Время взрывается, и актер глубоко ощущает свою причастность к этому взрыву, но после взрыва он остается составной частью времени. Полиритмичность и трансцендентность тела лишает логики связь между пространством, текстом, актером и зрителем. Таким образом, зритель призван общаться с актером посредством своих чувств и фантазий.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы приходим к выводу, что актёр и его тело — «овременённое пространство театра», «генератор» ритмической и композиционной структурной информации. Невидимый темпоритмический мир, составляющий неотъемлемую часть существования человека, может быть выражен с предельной интенсивностью в театре через творческую психофизиологию актёра. И в театре мы наблюдаем, как быстро стирается грань между разноприродными элементами духа и тела, как информация, получаемая и обрабатываемая на семантическом уровне (на уровне сознания), преобразуется в информацию на соматическом уровне (на уровне физического тела). Некоторые ученые предлагают понятие «сознание —тело» заменить понятием «психосоматическая единица», подобно тому, как А. Эйнштейн объединил понятия пространства и времени в единый континуум «пространство-время». Законами природы и самоорганизации в рамки психофизических законов театра вписано единство физических полей телесного аппарата актёра. Благодаря телесности, процесс генерирования новой информации актером и зрителем, увеличивает разнообразие (хаос) новых комбинаций психофизических взаимодействий в творчестве актёра. Высокий уровень хаоса создает устойчивость сценических процессов.

## REFERENCES

1. Пригожин И.Р. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой И.Р. Пригожин, И. Стенгерс. — М., 2003.
2. Михайлова А. Пространство для игры: из опыта театра 70-х гг. // Театр. 1983. № 6.
3. К.С. Станиславский. — М. : Искусство, 1980 Т. 1
4. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: Культ ИнформПресс, 1998.
5. Терзопулос Т. Возвращение Диониса // UAB "Spaudos konturai", 2014.