

ЯН ФАБР
ЛЮК ВАН ДЕН ДРИС

ОТ АКТА К АКТЕРСТВУ

Руководство Яна Фабра
для перформера XXI века



**Люк ван ден Дрис
Ян Фабр**

**От акта к актерству.
Руководство Яна Фабра
для перформера XXI века**

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68582194

*Я. Фабр. Л. ван ден Дрис. От акта к актерству. Руководство Яна Фабра для перформера XXI века: ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик»; Москва; 2022
ISBN 978-5-386-12899-9*

Аннотация

В этой книге представлена серия упражнений, в которых продемонстрирован весь инструментарий, необходимый современному перформеру.

В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Предисловие. Ян Фабр, у истоков перформанса	5
От автора	15
Введение	20
Парадокс	21
Антиреализм	25
Зенон	29
Диалог	33
Структура	34
Глава 1. Принципы перформанса	36
Введение	36
Дыхание	41
Стопы ангела	48
Концентрация	53
Анатомическое сознание	57
Поедание пространства	60
Конец ознакомительного фрагмента.	65

Ян Фабр, Люк ван ден Дрис

От акта к актерству.

Руководство Яна Фабра

для перформера XXI века

Jan Fabre

Luk Van den Dries

Van act tot acteren. Fabres richtlijnen voor de performer van de 21ste eeuw

© Jan Fabre, 2021

© Luk Van den Dries, 2021

© Издание на русском языке. Т8 Издательские технологии, 2022

© Оформление. ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2022

* * *

Предисловие. Ян Фабр, у истоков перформанса

Декабрь 1982, Льеж, Бельгия. Мне 48, Яну Фабру еще и 24 нет. Тогда я был вдвое старше его, сейчас он меня нагоняет, его возраст составляет почти 75 % от моего. Я приехал в Льеж для участия в конференции, но заскучал на ней. Прогуливаясь, я проходил мимо церкви, вывеска на которой гласила: «Это театр как ожидание и как прогноз». Я вошел. То, что я увидел, взволновало и поразило меня. Возможно, потому, что в работе другого я обнаружил значительную часть себя самого. Позже я узнал, что это была первая полноценная театральная работа Фабра.

Сексуальные, неистовые обнаженные женщины и мужчины, птицы, черепахи, музыка, резкий шум и танцы; это была пьеса, а не драма. Никаких аристотелевских начала, середины и конца, разворачивающихся в соответствии с сюжетной линией. Скорее Арто встречается с Гротовским (но раскованным Гротовским), хеппенинги, ранний Ионеско, венские акционисты. Мои воспоминания после просмотра «Это театр как ожидание и как прогноз» намного менее отрывочны, чем после просмотра оригинала и постановки 2012 года на DVD, а также двуязычной книги 2009 года о спектакле на французском и английском языках.

Чтобы передать вам ощущение того, что я испытал, мне нужно вернуться к моим воспоминаниям. Я вошел в церковь, не зная, что за представление ожидает меня там. До этого я никогда не слышал о Яне Фабре (да и кто слышал?). В церкви было темно, прохладно и просторно. Несколько исполнителей что-то делали передо мной, но я уже и не вспомню что, говорили на языке, который я не мог понять. Но я постиг то, что происходило, испытал глубокое погружение. Это был не совсем Роберт Уилсон с его последовательностью образов, медленным темпом, сменяющимся яростным бегом, огромной продолжительностью по времени, это было что-то уникальное. И птицы. Птицы, взлетающие к высокому сводчатому потолку церкви. Голубь – Святой Дух в христианстве, символизирующий божественное зачатие. Абсурдно, изумительно, интимно, сексуально. В той льежской церкви я был погружен в «пост-драматический театр» еще до того, как он получил свое название.

Покинув церковь, я не стал возвращаться на конференцию. Я гулял по улицам Льежа. Потом, не знаю почему, меня затащило обратно в церковь. Когда я вновь вошел, представление все еще продолжалось. Позже я узнал, что оно длилось восемь часов. Я проскользнул обратно в церковь, все выглядело так, будто мое отсутствие не имело значения: постановка была озером, ждавшим меня, чем-то, куда я окунался, выплывал и снова погружался. Безусловно, что «Это театр как ожидание и как прогноз» было «перформансом», а не дра-

матическим театром. Он не требовал абсолютного сосредоточения. Эстетика Фабра «предлагается», она «существует», она «там». Вы идете туда, погружаетесь или держитесь на расстоянии, уходите... и, может быть, возвращаетесь, а может, и нет. Название постановки 1982 года было абсолютно правильным, оно заранее описывало его грандиозное творчество.

Но как сам Фабр к этому относится? В настоящей книге говорится: «Скука и усталость охватили не только сцену, их ощутили и зрители; это был самый радикальный выбор Фабра, выбор „реального“, а не вымышленного, не иллюзии или лжи, которые мы обычно ожидаем увидеть на сцене. Необходимость повторять одни и те же действия часами подряд вызвали усталость, агрессию и гнев у артистов». В 2018 году, когда Фабр привез «Гору Олимп» в Центр Скерболла Нью-Йоркского университета, я написал ему по электронной почте, спросив его о воспоминаниях, связанных с постановкой «Это театр как ожидание и как прогноз». В ответ он написал: «Льеж, декабрь 1982 года. Мы приглашены на „Международный театральный фестиваль“. Сегодня мы репетировали и проваливались целый день. Наша сцена – это большая часовня. Красивая, но непрактичная. Плохой обзор, проблемы с акустикой. Сейчас четыре часа ночи. Я пишу в коридоре хостела. Ситуация возмутительная. Организаторы используют нас. Нас пятнадцать, и мы играем в восьмичасовой театральной постановке за 20 000 франков. Мы спим в кро-

ватях без простыней, накрывшись колючими серыми одеялами. Добро пожаловать в реальность».

После: «Генеральная репетиция была покорением космоса. <...> Перформанс дал правильный импульс. Артисты разговаривают в холле, смеются и играют на гитаре. Атмосфера хорошая». Позже: «Аплодисменты стоя, в течение двенадцати минут (я засекаю время). Ричард Шехнер, основоположник „театра пространства“, организатор легендарной „Перформанс Групп“ в Нью-Йорке, а также один из самых блестящих театроведов Северного полушария, сидел во втором ряду. После окончания перформанса, он немедленно встал, и весь зал последовал его примеру. Я сам не был так доволен выступлением. Но кто я такой? Я не стал выступать с речью перед актерами и танцовщиками после окончания перформанса, чтобы они могли сразу пойти отмечать и наслаждаться своим успехом». Наконец: «Кажется, успех воодушевляет организаторов фестиваля. Сегодня мы ночуем в хорошем отеле. У каждого в номере кровать с белыми выглаженными простынями и своя ванная комната. Труппа наслаждается этой творческой победой. *Мы готовы покорить этот мир.* Мы преодолеем фрагментацию. И мы станем проводниками нового вида театра».

А птицы? Фабр: «Да, была сцена, в которой артисты с завязанными глазами держали на пальцах небольших желтых попугаев, на тонких веревках. Птицы были одеты в маленькие желтые курточки. <...> Они летали над сценой и немно-

го над публикой, но потом возвращались обратно на сцену. <...> Артисты с завязанными глазами отвязывали птиц и вместе шли за сцену».

Так что же реально? Подробное изложение Фабром практически мифического прогресса от отвержения до принятия, от провала до триумфа? Его птицы? Как быть с тем, что он приписывает мне часть публичного успеха моей инициативе аплодировать стоя? Я не помню ни об этом, ни даже о самих сидячих местах! Я припоминаю церковные скамьи, я стою и будто нахожусь в космосе. Не помню, чтобы я начал аплодировать стоя. Но, конечно, после стольких лет театровед Шехнер доверяет воспоминаниям творца Фабра. Однако это не заставляет меня забыть то, что я вылавливаю из океана времени – полет птиц, поднимающихся к сводам льежской церкви. Может, правда кроется в предложении из той книги, которую вы сейчас читаете: «Основы театра в другом: в ритуале, в экстатическом трансе, в клоунаде, в гротеске и в расточении».

В этой книге собрана мудрость Фабра, сжатая в слова и идеи, упражнения и импровизации. Если в 1982 году, будучи мальчиком, он только начинал, то к своим 60 годам стал мастером театра, мастером перформанса. Его работы пронизаны наукой и сексуальностью, «слиянием» Э. О. Уилсона и пранаямой йоговского дыхания. По его словам, он знает, что «Театр – это <...> инструмент простой. Достаточно иметь помещение, актеров и зрителей; остальное происходит в во-

ображении. Зрительское воображение нужно заставить работать, его необходимо стимулировать и будоражить с помощью точных дозировок, точной динамики, точной силы удара, вызывая водопад эмоций, сочувствие, сопереживание. <...> Воображение и есть самое главное, именно в нем кроется тайна театра. Тот, кто способен всколыхнуть воображение, затрагивает сердце, страсть, желание и мечты».

Но не заблуждайтесь, Фабр чрезвычайно точен в описании упражнений и импровизаций, которые он использует для пробуждения и управления воображением, как своих коллег по лаборатории «Трубляйн», так и зрителей. Фабр не сдержан в работе, он любит крайности. «Перформер разрывает на куски все, что попадает к нему в зубы, как каннибал. То, что другие сочтут отвратительным, вызывает в нем желание. Он всеяден». Этот всеядный театр является частью мира природы, вплоть до ящериц и насекомых, а не его исключением. «Он поглощает все виды материи, даже те, которые на первый взгляд кажутся несъедобными. Он тащит в свою нору все, что только возможно: объедки, куски, неприглядные вещи, останки <...>. Он может питаться светом и тьмой. Он поедает язык, миллилитрами или гектолитрами».

В своих упражнениях Фабр просит перформеров делать невозможное и даже летать. «Эта мечта укореняется глубоко внутри вашего существа, вы чувствуете это всеми фибрами души, это желание отчетливо читается в ваших глазах, глубоко внутри вас уже есть воздушное существо. Просто,

возможно, взмах вашего крыла или ваш прыжок могут нуждаться в совершенствовании. Таким образом, вы идете на это снова и снова, вы прыгаете и взмахиваете крыльями. Когда вам кажется, что ничего не выходит, вы пробуете различные способы достижения своей цели, и, быть может, нужен прыжок повыше или взмах крыльев посильнее. Ваш взгляд всегда обращен вверх, туда, где вы хотите летать. Иными словами, вы пытаетесь все больше и больше. С каждым прыжком вы не облегчаете себе задачу, а делаете ее более захватывающей». Сэмюэл Беккет понимал это так: «Пробуй снова, ошибайся снова, ошибайся лучше».

Большая часть этой книги описывает упражнения Фабра, в которых он просит своих перформеров ошибаться лучше. Эти упражнения не являются этюдами театральных педагогов или режиссеров в классическом понимании. Они представляют собой полные, самодостаточные действия, перформансы как таковые. Они буквально являются числами театральной арифметики в перформативных уравнениях Фабра, формулами, которые зрители видят на сцене.

Основополагающими идеями творческого наследия Фабра являются «дополнение, наращивание, повторение». Прозрение, возникающее как следствие этого, а также удовольствие, скука и волнение – это то, как Фабр сочетает нечто знакомое, становящееся хорошо известным посредством повторения. Повторение в данном случае означает, что зрители, артисты и другие участники знают, что будет дальше, по-

тому что они уже видели это, испытывали снова и снова. Работы Фабра – это грандиозные праздничные сизифовы представления, «Вечное возвращение» Ницше, на которое Фабр ссылается в своей книге. А также трагедии, но без драмы, без интриги и без сюжета. Ключевое свойство трагедии состоит в том, что до ее начала все уже знают, что закончится она катастрофой. Трагедия – это жанр шоков, не сюрпризов. В этом заключается фирменный стиль Фабра. Его упражнения и импровизации (суть этой книги) не похожи на стиль Станиславского или любого другого типичного театрального педагога; упражнениям и импровизациям Фабра нельзя подражать, их нельзя практиковать поневоле. Необходим сам Фабр или его альтер-эго, чтобы управлять процессом, так как эти упражнения представляют его собственный внутренний мир. Эти упражнения и импровизации описаны в мельчайших подробностях.

Так кем же являются перформеры «Трубляйн»? Конечно, они самодостаточны, но в то же время каждый из них является частицей Яна Фабра, продолжением его тела и проявлением его мозга. «Для Фабра мозг – самая сексуальная часть тела. В уме возможно все, там самые причудливые фантазии, самые радикальные идеи и самые невероятные представления ждут своего воплощения. Это бесконечная кладовая идей, чувств и ощущений». Позвольте мне объяснить, рассказав историю. Однажды на практическом занятии после особенно интенсивной импровизации Стивен Борст, с

которым я работал в течение многих лет, сказал: «Во мне есть частичка тебя». Я думаю, он имел в виду «частичка меня – в тебе». Но его ошибка позволила открыть что-то более глубокое. При такой работе, которую я провел с «Перформанс Групп» в конце 1960-х и на протяжении 1970-х годов, в работе, которую выполняет Фабр, границы между людьми растворяются в крови их/нашей собственной жертвы. Не «настоящей крови», как в операционном блоке больницы, а крови из «тела без органов» Делеза и Гваттари, крови ритуального воображения, где мы проживаем наши самые глубокомысленные жизни. В том театре «ты» евхаристически поделено между членами труппы, существует множественное «я». Здесь нет «другого». Такой же и путь Фабра, его деления и умножения. Некоторые физики предполагают существование параллельных вселенных; вселенная, в которой мы находимся «здесь» и «сейчас», является лишь одной из бесконечного множества. Искусство, а искусство перформанса в особенности, может приоткрыть возможность исследовать некоторые из этих бесконечностей, в данном случае, как доказано в этой книге, фабровское перемножение реальностей.

В заключительной части книги «Рекомендации», все упражнения и импровизации представлены в виде планов и рекомендаций. Как понятно из названия, «Рекомендации» предназначены для передачи работы Фабра; уроки показывают, как выполнять то, что было так подробно и точно опи-

сано ранее. Но можно ли выбрать главное из этой великой подлинной работы? Можно ли поместить эту суть в конверт и отправить по почте, так, чтобы другие могли практиковать то, что сделали Фабр и «Трубляйн»? Органичность, которую я испытал в Льеже в 1982 году (незадолго до расцвета фабровского театра), была выработана им и его коллегами и воплотилась в серии неповторимых работ последних 40 лет. Каждую из этих работ можно рассматривать как саму по себе, так и как часть целого. В конце концов, на мой взгляд, Фабр не является учителем формата Станиславского. Если уж сравнивать с моделью классического периода современной режиссуры и обучения перформеров, то он ближе к Мейерхольду. Возможно ли копировать таких мастеров, как Мейерхольд или Фабр, или подражать им?..

Ричард Шехнер

От автора

Эта книга возникла в результате диалога. Момент ее появления сложно определить, ведь у каждого начала свое прошлое, которое, в свою очередь, распадается во времени и пространстве. Но я хорошо помню один яркий момент: я пригласил Яна Фабра на обсуждение, которое у нас было запланировано со студентами Антверпенского университета, и во время перерыва, когда мы сидели на лестнице и беседовали на свежем воздухе, он спросил меня, не хочу ли я поработать вместе с ним над книгой для подготовки перформеров. Книгой, которая была бы больше, чем очередной учебник, больше, чем очередная актерская техника, нет, проект должен стать глубже, стремиться сформировать театральное мировоззрение, а по тональности быть чем-то средним между эссе, манифестом и руководством. В ходе этой беседы наметились первые ростки того, чем в итоге стала эта книга. До того разговора мы уже прошли долгий совместный путь, посвященный изучению языка и тела – исследования научной группы «Аистезис» (*смысл*), созданной в Антверпенском университете в 1999 году. Вместе с коллегами-исследователями Маайке Блейкер, Томасом Кромбецом, Аннеми Ванхооф, Куртом Ванхаутте и Катлейн Ван Лангендонк мы заложили основу размышлениям о перформере в формате современных сценических искусств.

В 2007 году я сделал первые письменные наброски серии упражнений, которую Ян Фабр предоставил для создания новой книги: такие упражнения, как «Эмбрион/Звезда», «Кошка», «Ящерица», «Буффон», «Рыцари и принцессы», «Искусство убивать», «Артикуляция, рефлекс и текст», предлагались в качестве разминки и ежедневной тренировки перформерам, с которыми в тот момент работал Фабр. Разумеется, я уже видел эти и другие упражнения ранее, наблюдая за созданием постановки «Попугай & морские свинки» (2002), о которой я написал книгу «Корпус Яна Фабра. Наблюдения о процессе создания» (издательство «Имсхот», 2004). Но на этот раз упражнения получали самостоятельную жизнь, я смотрел на них через лупу, как на чрезвычайно важную составную часть творчества Фабра, нечто, предвосхищающее и превосходящее отдельные постановки, подводное течение творчества, питающееся из фундаментального исследования того, что являет собой перформер.

Одновременно с первыми наблюдениями и дискуссиями об упражнениях формировалась линия фундаментального научного исследования. Благодаря финансированию из внешних и внутренних источников это исследование приобрело междисциплинарный характер: из разных научных областей и исследовательских центров сформировалась команда изыскателей, занявшихся измерением эффекта упражнений Фабра: вместе с коллегами из отделения кинезитерапии и реабилитации (Эммануэль Якобс, Анн Халлеманс и Ната-

ли Руссел), радиологии (Ян Гилен), равновесия и аэрокосмонавтики АУРЕА (Флорис Вейтс) и Королевской консерватории Антверпена (Анук Ван Моорсел, Ян Боллен) мы провели ряд инновационных исследований с целью оценить физиологические последствия серии упражнений, разработанной Яном Фабром. Все это происходило в тесном сотрудничестве с лабораторией «Трубляйн» – исследовательской платформой, созданной Фабром для формирования перформера XXI века – междисциплинарного игрока, разрушающего понятие об актере в традиционном общественном понимании. И хотя эта исследовательская линия упоминается в настоящей книге лишь косвенно, мне хотелось бы поблагодарить всех коллег, причастных к этой работе, а также отдельных исследователей, принимавших участие в руководстве лабораторией «Трубляйн» (Йонаса Рютгерса, Шарлотте Вандевейвер). Сердце этой книги, конечно, рождалось на сцене усилиями перформеров лаборатории «Трубляйн», а также многочисленных участников разных мастер-классов, проведенных в нашей стране и за ее пределами. Ян Фабр разрабатывал *«Руководство для перформера XXI века»* одновременно с созданием собственного уникального театрального языка. Для этого ему был необходим перформер другого типа, и он сам формировал его в процессе ежедневных тренировок. Многие десятилетия подобной работы позволили оформиться серии упражнений, которая держит курс на весь инструментарий, необходимый современному перформеру. Я

был удостоен чести присутствовать на многих мастер-классах, быть свидетелем тому, какие невероятные трансформации происходили с участниками, какой раскрывался талант, какая проступала грация. Всех участников этих семинаров и мастер-классов я хотел бы поблагодарить за преданность, доверие и самоотдачу, с которыми они вступали на ратное поле этих упражнений.

Особые слова благодарности наставникам в составе «Учебной группы Яна Фабра»: Аннабель Шамбон, Седрику Шаррону, Иване Йозич, Каспару Ванденберге, а также новому поколению Лоре Борреманс, Марии Дафнерау, Стелле Хёттлер, Густаву Кунигсу и Пьетро Квадрино. Их вдохновение и старание, их упорство и воодушевление в процессе обучения явились важной движущей силой при написании этой книги. Их комментарии к первым версиям текста, интенсивные, оживленные и проникновенные дискуссии, которые мы вели за столом, в большой степени повлияли на процесс верификации ключевых положений и понятий, используемых в этой книге. Марк Гёрден, один из моих первых студентов в Антверпенском университете, а также управляющий и драматург труппы «Трубляйн», стал особым спарринг-партнером во время этих дискуссий и внес большой вклад в создание этой книги. Еще Мит Мартенс, правая рука Яна Фабра, в определенный момент помогла мне направить усилия в правильное русло. Кроме того, я хочу поблагодарить Тони Риззи за особую помощь в упражнении «Рисовать

пространство». Беседы с Эдит Кассирс и Шарлотте де Совиль, членами исследовательской группы «Визуальная поэтика» Антверпенского университета, также позволили выявить ряд новых подходов к материалу, которые я с благодарностью использовал. Луизе Шардон, соратника, поддержку и опору в горе и в радости, мне также хотелось бы поблагодарить на ментальную подпитку и терпение.

И, конечно, я бесконечно благодарен Яну Фабру за тот диалог, который начался много лет назад и который вылился в написание этой книги. Продолжение следует.

Люк ван ден Дрис

За подготовку русскоязычной версии книги авторы признательны ее редактору Жанне Зарецкой, а также Никите Новикову за помощь в издании книги.

Введение

Книга *«От акта к актерству. Руководство Яна Фабра для перформера XXI века»* призвана подготовить перформера к вызовам нового времени. Ее автор и идейный вдохновитель Ян Фабр – писатель, мастер театра и изобразительных искусств, творческая деятельность которого началась еще в конце 1970-х годов прошлого века. Сама книга написана драматургом и теоретиком театра Антверпенского университета Люком Ван ден Дрисом в тесном сотрудничестве с Яном Фабром и тремя ведущими перформерами и наставниками труппы «Трубляйн»: Аннабель Шамбон, Седриком Шарроном и Иваной Йозич. Десять лет они трудились над созданием этого учебного пособия, в основу которого лег богатейший опыт Фабра как театрального мастера и хореографа. В настоящей книге процесс физической, духовной и вокальной подготовки перформера представлен в новом свете, и кроме того, читатель знакомится с революционными взглядами Яна Фабра на современный театр.

Парадокс

На Западе актерское искусство традиционно развивалось с оглядкой на местные обычаи и колорит. Хористы для ежегодных празднований в честь Диониса отбирались из благородных семейств, после чего их обучали вокальному мастерству, готовя к постановке новой трагедии. Идея о профессионализации актера возникает намного позже, с появлением регулярных представлений и достаточного числа зрителей, готовых платить за это диковинное развлечение. Профессиональным актером считался тот, кто мог прокормить себя сценической деятельностью, однако о настоящем обучении актерскому мастерству речь пойдет лишь в конце XVIII века. До этого считалось, что актер учился играть непосредственно на практике, с юных лет поступая в труппу или перенимая основы профессии у собственных родителей, поскольку многие театры того времени представляли собой небольшие бродячие семейные коллективы.

В конце XVIII – начале XIX века открываются первые актерские школы. Параллельно появляются теоретические труды о работе актера. Главную парадигму актерской практики сформулировал Дени Дидро в знаменитом *«Парадоксе об актере»*¹. В своем эссе Дидро размышляет о сути ак-

¹ Первая версия «Парадокса об актере» Дидро вышла еще в 1769 году, но лишь в 1830 году полный текст эссе печатается посмертно в переработанном варианте.

терства, которую формулирует в виде парадокса: чем более убедительным или правдоподобным актер кажется на сцене, тем более осознанно и отстраненно он играет. Иными словами, актер становится лучше по мере того, как ему удастся контролировать свои эмоции; чем сильнее он поддается собственным переживаниям, тем вернее теряет себя, а вместе с собой и зрителя.

С открытием первых консерваторий, быстро ставших институтами по обучению, прежде всего, нормам и традициям, пишутся и первые учебники, предназначенные для помощи актеру в освоении азов профессии. Особое внимание уделялось выражению эмоций и позам, которые надлежало принимать актеру. Педагоги того времени во многом обращаются к физиогномическому учению XVIII века, разработанному, в частности, Иоганом Каспаром Лафатером и Шарлем Лебреном. Своими детальными рисунками они пытались передать сходство между человеком и животным, а также стремились проникнуть во внутренний мир человека, учитывая особенности расы, культуры и склонность к нарушениям закона. В свою очередь, работа голландца Йоганнеса Йелгерхейса «*Теоретические уроки о жестикеляции и мимике*» снискала международную известность, прежде всего, благодаря многочисленным иллюстрациям форм телесного выражения. Этот труд стал впоследствии руководством для актера классической школы. Тем не менее в западном театре по мере развития культурной, театральной и актерской тра-

диции сохранялись существенные национальные различия. В отличие от балета или некоторых восточных театральных жанров, в драматическом театре никогда не существовало единой классической театральной нормы, которая возвышалась бы над национальными школами.

В конце XIX века с появлением режиссера основы театрального образования претерпевают серьезные изменения. Режиссер наполняет своим художественным видением театр во всех его проявлениях, и актер теряет возможность опираться на заученные установки и избитые приемы или постоянно играть привычные², заведомо удачные роли. Приходится приспособливать выразительные средства к задумке конкретного режиссера. Именно поэтому все крупные театральные реформаторы XX века проявили себя на педагогическом поприще. Они понимали важность актерской работы и видели обновление театра, в первую очередь, в обновлении важнейшего носителя театрального языка – актера.

Так возникают первые лаборатории по исследованию актерского мастерства – площадки, где актерство, по сути, изобретается заново и на которых самым тщательным образом изучаются новые телесные и вокальные возможности³. Наибольшую известность снискала сценическая лаборато-

² Долгое время в современной истории театра актер действовал в рамках так называемой системы амплуа, когда всю карьеру ему приходилось играть только определенные роли.

³ См.: Warnet J.-M. Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre. Paris: Entretemps, 2014.

рия Константина Станиславского, обучавшего актера новому пониманию правдоподобия с помощью индивидуально-психологического метода. Актер вживался в образ персонажа, находя сходные эмоции в собственной жизни. Однако, прежде всего, ему предстояло натренировать тело и голос, чтобы соответствующим образом реагировать на малейший психологический раздражитель и тончайший нюанс характера. Подобно многочисленным театральным реформаторам, Станиславский рассматривал спектакли как способ отточить свой метод; каждый следующий шаг в его работе был продиктован новой проблематикой на площадке лаборатории. Методику Станиславского доводили до совершенства и внедряли в жизнь его ученики и последователи: Михаил Чехов, Ричард Болеславский и Ли Страсберг, а также многие поколения актеров театра и кино, создававших роли по этой «системе». В основе актерской методики Станиславского лежит эмоциональная идентификация.

Антиреализм

Ян Фабр решает парадокс Дидро в совершенно иной перспективе, идущей в разрез с реалистическим подходом к театру. Тем самым он встает на сторону целой плеяды знаменитых театральных бунтарей XX века, пожелавших вырвать театр из оков психологического реализма, в которых тот оказался со времен Станиславского. В рамках настоящего введения невозможно описать новаторские актерские техники, а также педагогические методики, лежащие в их основе. Ограничимся указанием на сборник упражнений «От акта к актерству», позволяющий освежить в памяти всю историческую хронологию, где каждое отдельное упражнение отдает дань уважения попыткам привести театр в другой порт приписки: к физическому импульсу (Гротовский)⁴, к телесной экономии и биомеханике (Мейерхольд)⁵, к атлету сердца (Арто)⁶, к буффонаде (Лекок)⁷, к пустому пространству (Брук)⁸.

Для каждого из этих мастеров психология, опутавшая театр со времен Станиславского, представляется ловушкой,

⁴ См. упражнение «Кошка», стр. 377.

⁵ См. упражнение «Искусство убивать. Искусство умирать», стр. 425.

⁶ См. упражнение «Разрез», стр. 434.

⁷ См. упражнение «Буффон», стр. 395.

⁸ См. упражнение «Счет», стр. 413.

тупиком, даже предательством самих основ театральности. Психология в их понимании олицетворяет театр говорящих голов, психологию толкования, рационального объяснения мира. Основы же театра в другом – в ритуале, в экстатическом трансе, в клоунаде, в гротеске и в расточении. Ян Фабр продолжает их изыскания, связывая взгляды мастеров прошлого со своими собственными наблюдениями, сложившимися за сорок лет фундаментальных исследований основ актерства, а также законов театрального времени и пространства. Фабр создал в Антверпене собственную лабораторию «Трубляйн» с целью трансформировать многолетние поиски в собственную педагогику. Именно здесь создавалась его школа «физиологического актерства» – форма актерства, в которой отправной точкой выступает телесная правда, термин, демонстрирующий сходство с понятийным аппаратом Станиславского⁹, но основывающийся на диаметрально противоположных принципах.

Это уникальная методика театрального мастера с огромным опытом. Немногим современным режиссерам свойственно подобное понимание энергетики, анатомии, выразительных средств, а также умение направить и привести перформера к наивысшему результату. Немногие театральные режиссеры обладают столь солидным багажом знаний о спо-

⁹ «Что меня захватывает больше всего, – пишет Станиславский в 1908 году, – так это пространство чувств, развитие аффективной памяти и психо-физиология творческого процесса». Цит. по *Benedetti J. Stanislavski: His Life and Art. London: Methuen, 1999. P. 184.*

собах обращения со специфическим пространством и временем театра и умением влиять на них. Фабр продолжает дело других революционеров театра XX века, но идет еще дальше – он перерабатывает и обновляет их достижения, чтобы положить на бумагу методику актерства, призванную подготовить перформера XXI века к его ремеслу.

Современный перформер, каким его видит Фабр, пребывает в промежуточном пространстве между перформансом, театром и танцем. Ян Фабр разработал собственную форму актерства, которую, как уже было сказано, можно назвать «физиологической». Он постоянно ищет физические импульсы в теле и на теле своих перформеров и призывает их выступать на сцене, руководствуясь «истинным» физическим ощущением. Сам этот процесс Фабр называет «от акта к актерству»: реальный телесный эффект (возбуждение, раздражение, измождение и так далее) используется как отпечаток в памяти, который перформер инстинктивно способен вызвать в тот момент, когда необходимо сыграть определенную сцену. Вместе со своими ведущими перформерами Фабр создал серию из тридцати семи упражнений, призванных обучить желающих всем аспектам физиологического актерства. Эти тридцать семь упражнений легли в основу настоящей книги. Они позволяют в корне пересмотреть современный подход к работе актера.

Постичь важнейшие принципы этого физиологического актерства можно только через повторение. Выполнение

упражнений требует серьезных усилий, но не только физических и вокальных, а, прежде всего, ментальных. Чтобы получить представление об особенностях этого руководства, важно через повторение все глубже и глубже погружаться в суть каждого из упражнений. С каждым новым повторением перформер получает возможность раздвинуть свои границы. В каждом упражнении появляются новые ингредиенты, открывающие новые горизонты. Но мастерство достигается лишь бесконечным повторением одних и тех же серий упражнений.

Мастерство в лексиконе Фабра означает состояние *воина красоты*. Он обладает тем, что Вальтеру Бенъямину было столь дорого в «эпоху технической воспроизводимости», – аурой. На сцене он может излучать свет, испаряться, становиться новой материей, превращаться в стаю бабочек, выходить из тела, становиться чудовищем или самой грацией, проявляться всеми измерениями обыденного и сакрального. «Воины красоты, – говорит Ян Фабр, – переходят свои границы и достигают иного состояния бытия». «Воин красоты создает и защищает ранимое, невычленимое, безрассудное. Тем самым он порождает своего рода вневременно, лишенное всякой идеологии»¹⁰.

¹⁰ Цит. по: Van den Dries L. Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces. Gent: Imschoot, 2004. P. 259.

Зенон

Настоящее руководство ни в коем случае не претендует на то, чтобы называться новой методикой. В сборнике *«От акта к актерству»* не предлагается формула, способная сделать из актера звезду. Да и сама по себе идея тренинга неполноценна, ведь перформанс – это не спорт, не акробатика и не цирк. Здесь не обучают техникам или трюкам. *«Руководство для перформера XXI века»* позволяет актеру полностью переориентироваться, достичь иного понимания самого пребывания на сцене и сделать публику сопричастной всем метаморфозам, происходящим с перформером, всем жизням, во время которых он многократно живет и умирает. Большинство упражнений в этой книге напрямую связано с отчаянным поиском Фабром тайн трансформации, с ритуалом самоотдачи и жертвенности, который перформер снова и снова должен проживать во время каждого представления.

Этот интенсивный и сложный процесс состоит из многих аспектов, проявлений и измерений. Кроме того, это чрезвычайно многослойный процесс, требующий столь же многослойного дискурса. Вот одна из причин, почему в настоящей книге собраны примечания из самых разнообразных понятийных полей. При разьяснении упражнений делаются отступления в область кинетики, моторики, физиологии, физиогномики, биологии, энтомологии, соматики, возникают

термины из эстетики с отсылками к философским, религиозным, мистическим и алхимическим воззрениям. Эти разные понятийные сферы не разобщены, а непрерывно дополняют, пересекают и вдохновляют друг друга. Одним из основных понятий в разностороннем творчестве Фабра является термин «слияние» – обмен знаниями между разными областями науки. «Слияние» как термин впервые употребил прославленный биолог Эдвард О. Уилсон¹¹, с которым тесно сотрудничал Фабр.

Помимо Уилсона, на Фабра оказали влияние и другие ученые, с которыми он также обменивался идеями и создавал совместные творческие проекты: например, невролог Риццолатти, исследовавший работу зеркальных нейронов мозга; биолог Конрад Лоренц, изучавший силу имитации в животном мире; биохимик Руперт Шелдрейк, разработавший теорию морфологических полей; Эдвард Ли Торндайк – специалист по педагогической психологии, опытным путем доказавший, что животные способны к обучению; и, конечно, энтомолог-любитель Жан-Анри Фабр, вдохновлявший своего однофамильца, пробудивший в нем любовь к «синеве предрассветного часа» и сделавший Яна Фабра неизменным поклонником «веселой науки». Подчас революционные идеи этих ученых о мозге, о поведении животных в целом и насекомых в частности, о явлениях природы, об энергетическом обмене и о хитросплетениях между всеми этими научными

¹¹ Wilson E. O. Consilience: The Unity of knowledge. NY: Vintage Books, 1998.

знаниями рассыпаны по страницам этой книги в виде многочисленных упражнений и принципов перформанса.

В фабровском видении театра и перформанса важную роль играют не только ученые, но и философы. Практически все наследие Мишеля Фуко перекликается с творчеством Фабра, а от его программных трудов *«Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы»* (1975) или *«История сексуальности»* (1984) тянутся многочисленные нити к таким концептам, как расстановка тел в пространстве, дисциплина, сила власти, отношения между коллективным и индивидуальным телом и так далее. «Философ с молотом» Фридрих Ницше также оставил многочисленные следы в творчестве Фабра: ему (и его непростой дружбе с Ричардом Вагнером) был посвящен музыкальный спектакль *«Трагедия дружбы»* (2013), а фабровское представление о человеке сильно приправлено ницшеанскими идеями, что, в частности, выразилось в упражнении *«Большое тело»*¹². Фуко и Ницше – философы, подвергающие сомнению господствующие нормы в пользу пространства индивида; такой философ, как Жорж Батай, переступает через норму и призывает к трансгрессии – экстремальному состоянию, в котором осуществляется контакт с основными инстинктами жизни и смерти¹³. Но, вероятно, более всего Фабра вдохновили философские воззрения Зенона – влиятельного мыслителя досократовского периода,

¹² См. упражнение *«Большое тело»*, стр. 208.

¹³ См. упражнение *«Эрос и Танатос»*, стр. 274.

сводящего процесс мышления к неразрешимым парадоксам и математическим загадкам: в них кроется доля мистификаций, догадок, гипотез, превосходящих по степени абстракции наш разум.

Диалог

Существует динамическая связь между упражнениями сборника *«От акта к актерству»* и театральной деятельностью Фабра. Наиважнейшие принципы, на которых основываются упражнения, неизменно присутствуют и в его творчестве, составляя ядро, формируя суть актерской поэтики Фабра. Порой сами упражнения становятся частью представления, а их элементы используются как источник вдохновения с целью разнообразить тот или иной спектакль. Во время репетиций Фабр зачастую отсылает к определенным упражнениям, призывая перформеров вспомнить необходимый навык, полученный в ходе серии упражнений. Случается, что на тренинге Фабр, напротив, предлагает вернуться к определенным сценам из спектакля, чтобы на примере сценической практики продемонстрировать какой-то прием или общую тональность актерской игры. Иными словами, происходит интенсивный диалог между творчеством Фабра и тем, какие взгляды на актерство разрабатываются в его театральной лаборатории. Это было характерно для работы многих реформаторов театра, таких как Станиславский, Мейерхольд, Декру, Лекок, Гротовский или Питер Брук.

Структура

Книга состоит из пяти глав. В разделе «Принципы перформанса» изложены основные подходы к актерству. Здесь содержится детальное толкование основ фабровского театра, описывается фундамент, элементы которого так или иначе встречаются во всех упражнениях. Принципы перформанса представляют собой своего рода базовую грамматику, по законам которой строится язык перформера. Во второй главе собраны упражнения, составляющие суть понимания актерства в представлении Фабра. В каждом из тридцати семи упражнений отрабатываются специфические навыки, которыми должен владеть перформер. Однако описание включает в себя не только инструкцию – здесь можно найти подробное объяснение сути каждого упражнения и соответствующий контекст. Третья глава – это упражнения на импровизацию, вобравшие в себя все отработанные навыки, дающие перформеру, с одной стороны, определенные рамки, а с другой – свободу для эксперимента. Четвертая глава «Хореографические и перформативные модели» посвящена принципам танца: всю свою карьеру Фабр создавал собственный танцевальный язык, основы которого изложены в этой части книги. Последняя глава представляет собой рекомендации, дающие современным и будущим педагогам ключи к пошаговому обучению начинающих перформеров основам фаб-

РОВСКОЙ ШКОЛЫ.

Глава 1. Принципы перформанса

Введение

Театр – древняя форма искусства, почти столь же древняя, как само человечество. Испокон веков люди ощущали потребность выступать перед собратьями ради забавы, исполнения ритуала, по случаю особого торжества или просто потому, что человеку нравится смотреться в зеркало, а актеры сделали из этого профессию. Когда в трагедии «Гамлет» появляются артисты, путешествующие от двора к двору и демонстрирующие свои таланты, принц Гамлет называет их летописцами своего времени, и уж лучше после смерти иметь скверную надпись на гробнице, нежели дурной отзыв от них при жизни¹⁴. То есть сцена – это зеркало, о которое можно сильно порезаться, оружие, способное больно ранить, инструмент, с помощью которого, смеясь, можно рассказывать правду.

В то же время театр – инструмент очень простой. Достаточно иметь помещение, актеров и зрителей, остальное происходит в воображении. Зрительское воображение нужно заставить работать, его необходимо стимулировать и будора-

¹⁴ Шекспир У. Гамлет, принц датский. Макбет. М.: АСТ, 2020. С. 93.

жить с помощью точных дозировок, точной динамики, точной силы удара, вызывая водопад эмоций, сочувствие, сопереживание или же вынуждая размышлять об увиденном. Воображение и есть самое главное, именно в нем кроется тайна театра. Тот, кто способен всколыхнуть воображение, затрагивает сердце, страсть, желание и мечты.

В главе «Принципы перформанса» Фабр делится с читателем тайнами театра. Что такое театр? Как играть в театр? Что представляет собой театр сегодня? Как тронуть зрителя? Чем должен обладать перформер, чтобы пригласить зрителя в путешествие по воображению? Какое для этого существует оружие? Какие виды зеркал можно использовать? Как усилить театральный эффект? Как сделать оружие еще острее? Как исказить хронологию, чтобы время стало еще более аутентичным? Как театральными средствами написать такую эпитафию, чтобы она нашла отклик не только у мертвых, но и у живых?

Театр – не только вид искусства, ритуал, игра, это еще и дисциплина, о чем также пойдет речь в этой книге. Как в любой дисциплине, все начинается с азов, а именно с дыхания. Первый принцип перформанса рассказывает о том, как правильно дышать, как создавать или воссоздавать энергию. А также о том, как с помощью силы дыхания питать «мышцу» воображения. Второй принцип – *стопы ангела* – описывает присутствие перформера на сцене, учит его быть столпом энергии, объединять небо и землю, а также помогает по-

нять, как, используя свою силу и ранимость, вызвать блеск и сияние в глазах зрителя. Третий принцип, *концентрация*, помещает перформера в момент «здесь» и «сейчас», давая возможность почерпнуть необходимую физическую и ментальную силу, позволяющую каждый раз открывать себя заново, даже если одну и ту же сцену приходится играть в сотый раз. Творчество рождается из «здесь» и «сейчас», с каждым новым вздохом, который щекочет стопы до самого мозга свежим кислородом. *Анатомическое сознание* как четвертый принцип перформанса – это своего рода физическая система навигации, отсылающая в мозг физиологические координаты, позволяя всем мельчайшим клеткам и волокнам тела перформера контролировать каждое действие и каждую реакцию. В результате процесс становления перформера проходит более целостно, а происходящие с ним трансформации переживаются еще интенсивнее и полнее. Пятый принцип, *поедание пространства*, сводит присутствие перформера к освоению пространства, учит преобразовывать пространство в физиологический и пищеварительный процесс, оставлять следы, становясь более видимым. *Поедание пространства* – это не только завоевание территории, но и рассечение пространства, а следовательно, распределение энергии между разными перформерами. Шестой принцип перформанса – *изнутри наружу* – подразумевает переложение всех физиологических процессов в видимые и слышимые знаки, возникает эффект аутентичности, активность

перформера на сцене нагнетается внутренней реальностью. *Трансформация* (седьмой принцип) описывает все возможные и невозможные метаморфозы, происходящие с перформером и создающие непрерывный процесс изменения, который он/она претерпевает. *Реальное время / реальное действие* – это фабровское толкование того, как время и пространство можно представлять и переживать на сцене, то время и то пространство, которые вклинились между реальным перформансом и фиктивными рамками театра и позволяют играть различными пространственными и темпоральными измерениями. Принцип *отпустить контроль* существует в том хрупком поле, где перформер осмеливается преступить собственные границы, придать форму бесформенному и безрассудному. Происходит постижение неведомого, но, разумеется, только через самообладание и контроль. Последний принцип перформанса – *думая двигаться, двигаясь думать* – описывает фундаментальную динамику, в логике которой каждую миллисекунду и каждый миллиметр, прожитые перформером на сцене, он связывает воедино три «и»: интеллект, интуицию и инстинкт. Перформер сопоставляет три центральных органа: мозг, сердце и гениталии. Только при их правильном балансе можно появляться и исчезать, быть и отсутствовать одновременно, подобно облаку дыма.

Принципы перформанса позволяют проникнуть в представления Фабра об обновленном перформере. Они демон-

стрируют, что при помощи воображения масса, вес, материя, физика и физиология способны менять форму. Приоткрывается завеса тайны театральной алхимии. И все же театр не раскрывает все свои загадки. В нем постоянно существует измерение, которое невозможно постичь или понять, не говоря уже о том, чтобы выразить словами. Такое явление, как катарсис, например, сложно поддается описанию, хотя оно неизменно присутствует за кулисами, в затерянных закоулках сознания. Или Элевсинские мистерии, как одна из многих форм возникновения западного театра, державшиеся в тайне от непосвященных. Давайте же уважать эти тайны, давайте просто примем непостижимое. Оно является частью театральной магии.

Дыхание

Трехфазное дыхание (треть вдох, треть выдох, треть задержка дыхания) – основное состояние в серии упражнений, разработанных Фабром. Все упражнения строятся на этой дыхательной технике, к тому же она представляет собой первый принцип, предлагаемый к освоению: при делении дыхания на три равные части рождается энергия, а стресс и усталость уходят. Это способ вернуть баланс, возможность набраться сил после изнурительных действий или возможный трамплин для достижения кульминации перформанса. Во время индивидуальных упражнений постоянно происходит возвращение к этой дыхательной технике, особенно в ситуациях с выбросом адреналина, но цель, разумеется, в том, чтобы научить перформера пользоваться техникой самостоятельно. Нужно свыкнуться с этим дыхательным ритмом настолько, чтобы при необходимости переходить на него автоматически. В актерской педагогике Фабра дыхательная техника является ключевой, и поэтому она подробно описывается не только в самом первом упражнении (см. стр. 86), но и ниже в этой главе как первый принцип перформанса.

Дыхание – признак жизни, и понимать его следует на самом первичном, базовом уровне: через дыхание перформер дает жизнь. Он буквально вдыхает жизнь в перформанс. Этот фундаментальный принцип рождения театра через ды-

хание очень точно описал сам Фабр: «Самое главное оружие воина красоты – дыхание. Когда начинается представление, жизнь останавливается. Жизнь умирает. Воин красоты живет, а жизнь мертва. Воин красоты остался один на один со своим дыханием. Выходя на сцену, он должен вдохнуть жизнь в умершую жизнь. Подобно богу, дающему свое дыхание ради сотворения жизни. Своим дыханием воин красоты призван создавать жизнь. Как это делать? Правильно дышать: треть вдох через нос, треть выдох через вытянутый трубочкой рот и еще треть задержка дыхания. И тогда происходит чудо. Дыхание становится воображением, а воображение дышит. Воин красоты становится господином дыхания и жизни»¹⁵.

Брюшному дыханию Фабр отводит иную роль, чем та, которую оно играет в современных формах дыхания, пришедших из восточных техник йоги, ци гун или тай чи. Хотя связь между ними существует, в том смысле, что дыхание, в первую очередь, пробуждает жизненную силу и витальность, а правильное дыхание призвано контролировать жизненные потоки и обеспечивать ясность духа. В йоге это называется *пранаяма*, где *прана* – «дыхание, жизненная энергия», а *яма* – «остановка». Йога насчитывает много способов управлять дыханием в зависимости от асаны (позиции или положения

¹⁵ Fabre J. *Nachtboek*, 1999–2002. Napels: Cronopio, 2020. (Указание на конкретную страницу здесь и ниже отсутствует, так как на момент выхода настоящей книги цитируемое издание еще не опубликовано. – Примеч. пер.)

в йоге), в которую они встроены. Иногда особое внимание уделяется диафрагме и бокам, иногда брюшному дыханию. Задержка дыхания (*кумбкхака*) – тоже одна из техник йоги, которая применяется как после вдоха или выдоха, так и в процессе дыхания.

Для Фабра принципиально брюшное дыхание как такое: сначала воздух поступает через нос, затем наполняет полость живота и бока, а после воздушная струя через воображаемую соломинку аккуратно и постепенно выдыхается через рот. Диафрагма на протяжении всего цикла должна оставаться неподвижной. В третьей части цикла нужно ощутить и обнять пустоту. Фабр, по его собственным словам, обучился этой технике у одного врача, помогавшего ему справиться с приступами гипервентиляции.

Итак, в дыхательном процессе необходимо, в первую очередь, получить контроль над перемещением воздуха. Это важный внутренний процесс: перформер приходит к осознанию передвижения мельчайших частиц между носом, трахеей, брюшной полостью и легкими. По этой причине *трахею* (дыхательное горло) можно считать главным каналом для перформера: по нему к легким доставляется кислород, а наружу выводится углекислый газ. Уже сам по себе этот механизм – форма естественной трансформации, процесс обмена веществ, происходящий внутри организма и необходимый для поддержания жизни. Помимо обмена веществ, имеет место температурный перепад. Перед попаданием в легкие холод-

ный воздух согревается в носу, ротовой полости и трахее. Кроме этого, при вдохе воздух увлажняется слизистыми оболочками и меняет уровень влажности. Слизистая оболочка носа участвует в оценке обонятельных характеристик воздуха. Воздух вдоха и воздух выдоха несколько отличаются по массе. Каждый из этих компонентов дыхания – обмен веществ, температура, влажность, запах, удельная масса, объем – оставляет материальные следы во внутренней физиологии организма. Осознание этих процессов обеспечивает перформеру мощный внутренний фундамент: дыхание – это первый шлюз между внутренним и внешним, и умение самостоятельно его регулировать усиливает самоконтроль и стабильность.

После выдоха в третьей части дыхательного процесса перформер принимает и заключает в объятия пустоту. Это самая важная и самая сложная часть, так как тело по привычке стремится вдохнуть, но именно подавление вдоха ради встречи с моментом пустоты и есть решающий этап брюшного дыхания. Перформер оказывается один на один с тем, чем он еще не является, но чем может стать, иными словами, он открывает перед собой те многочисленные возможности, которые способны родиться из пустоты. За те пять счетов, когда перформер не дышит, он ощупывает неизвестное, открывает себя несуществующему, неоформленному, тому, что еще не материализовалось. Он, в прямом смысле, оказывается в безвоздушном пространстве, чтобы оттуда выстро-

ить себя заново. Всякий раз снова и снова. Всякий раз по-другому. Каждый момент пустоты – это новый шанс для нового рождения. Таким образом, пять счетов пустоты формируют основу для воображения – перформер находит кислород, чтобы открыть себя заново. Из самого себя. Изнутри. Из самого первичного физиологического процесса – дыхания. Контролируя и точно направляя этот процесс, перформер получает рычаги влияния. Эти пять счетов являются началом нового самосозидания, а когда процесс хорошо освоен и доведен до автоматизма, его можно расширить до шести, семи или более счетов, чтобы усилить ощущение самоконтроля. Важно, что в момент встречи с пустотой перформер не должен отвлекаться ни на что другое, не следует ничего держать в руках, не должно быть никакого мышечного напряжения, по сути, это процесс погружения в глубокий отдых и покой.

То есть дыхание – это суть процесса становления. Каждый дыхательный цикл является шагом к проявлению присутствия – непостижимого, но ключевого условия для перформанса. Присутствовать означает, в первую очередь, быть в контакте с самим собой, с многочисленными проявлениями и гранями себя, а также с еще неизвестным и еще не оформленным. Присутствие на сцене получает форму через дыхание, через трансформацию, происходящую между носом, ртом, трахеей, полостью живота и легкими, а также благодаря бережному отношению к пустоте как к моменту пе-

перерождения. Присутствовать означает быть рожденным из воздуха и пустоты. Воздух становится влажнее, теплее и перерождается в энергию. Пустота наполняется новыми возможностями и перерождается в силу воображения.

В этом смысле перформер является скульптором. Он ваяет сам себя. Дыхание – самая первичная и самая фундаментальная составляющая самосозидания. Именно в дыхании формируется энергетическая ткань, именно в нем происходит процесс внутренней трансформации. Перформер ваяет энергию, он добавляет массу или убирает излишки, чтобы вылепить новую энергетическую форму. Видимое, материальное тело перформера уступает место невидимому телу, которое примет новый облик из пустоты и вдыхаемого и выдыхаемого воздуха, став энергетическим обликом перформера. Этот энергетический облик – текучая субстанция, которая снова и снова меняет форму, поскольку является частью трансформационного цикла: вдох, выдох, принятие пустоты.

Благодаря этой особой форме брюшного дыхания ограничивается количество поступаемого в организм кислорода. Слишком частое или глубокое дыхание может привести к гипервентиляции, перенапряжению мышц и головокружению. Брюшное дыхание направлено на то, чтобы собрать энергию в брюшной полости и в то же время не перегрузить тело – держать его в состоянии расслабленной готовности или вернуть в состояние покоя после изнурительной работы. Дыша-

ние – форма непрерывного самоконтроля для поддержания энергетического уровня организма в балансе, а также разновидность гомеостаза, приводящего организм в равновесие. В результате успокаивается сердцебиение и снижается влияние на организм стрессовых факторов, что обеспечивает лучшую концентрацию и выносливость.

Стопы ангела

Стопы ангела – это основная позиция, отправная точка, из которой актер выстраивает определенное действие или последовательность движений. Кроме того, к этой позиции перформер при необходимости может вернуться в любой момент упражнения. Название этого принципа перформанса навеяно классической живописью, где ангелы изображались стоя прямо с соединенными внутренними поверхностями стоп.

Отправная точка этой основной позиции – (обнаженные) соединенные стопы: внутренняя часть левой стопы прижата к внутренней части правой стопы. Тело вытягивается из этого положения и создает прямую вертикальную линию в пространстве. Оно становится проводником энергии, соединяя небо и землю и позволяя энергии циркулировать между верхом и низом. Таким образом, это положение представляет собой особую форму заземления, оно служит опорной точкой для тела и задает направление для проведения духовной энергии.

В то же время эта позиция соединяет два крайних телесных полюса: мозг и стопы. Мозг регулирует все ментальные процессы, которые предстоит пройти во время разных упражнений, это командный центр, откуда исходят сигналы к остальным частям организма (мышцам, нервам, суставам

и так далее) и обеспечивается моторный контроль¹⁶. В то же время мозг является местом, где перформер питает воображение, что позволяет ему делать собственный вклад в каждое «состояние бытия», переживаемое во время перформанса. Стопы – опора всего процесса. Вся поверхность ступни контактирует с полом: благодаря позиции *стопы ангела* перформеры учатся вырабатывать чувствительность к этому полному и интенсивному контакту. На ступнях, кстати, располагается множество нервных окончаний, напрямую связанных с мозгом. Мозг и стопы объединены в единый энергетический цикл: от стоп к мозгу и от мозга к стопам. Мозг должен установить контакт с полом, а стопы должны развить ум, научиться слушать и думать.

Для этой позиции важна структура скелета. Вертикальность возникает благодаря взаимному расположению и связанности костей по принципу многоэтажного дома. Разные составные части скелета поддерживают и несут друг друга. Невидимая нить за макушку вытягивает перформера вверх, придавая большую открытость и легкость скелету. Подобно дереву, у которого крона и корни связаны со стволом. И чем глубже уходят в землю корни, тем выше к небу может подняться крона. Упражнение «*стопы ангела*» приглашает исследовать, насколько сильно перформер заземлен, как он носит свой скелет, как он тянется к небу, насколько у него свя-

¹⁶ Не все сигналы проходят через мозг. Очень многие реакции – например, рефлексы – исходят напрямую из тела.

заны «верх» и «низ».

Позиция «*стопы ангела*» способствует нахождению правильного равновесия и позволяет сохранять его длительное время. Она помогает тренировать орган равновесия (вестибулярную систему, которая является частью проприоцепции¹⁷) и правильно распределять это равновесие по всей линии между стопами и корой головного мозга. Условная медиана пересекает тело насквозь, обеспечивая его центровку. Она поддерживает в балансе левую и правую стороны, переднюю и заднюю стороны, верх и низ тела. Речь идет не только о буквальном равновесии между разными полюсами, но и о правильном балансе между «инь» и «ян», между «здесь» и «сейчас», «до» и «после», между «мужским» и «женским».

Итак, условная медиана обеспечивает вертикальную центровку, а взглядом перформер проводит напротив себя горизонтальную ось, связывающую сцену со зрительным залом. Перформер фокусируется на точке перед собой, он смотрит зрителю прямо в глаза, но воспринимает этот взгляд так, будто бы он смотрится в зеркало. Перформер направляет свой взгляд и получает его обратно. Фабровский воин красоты, для которого *стопы ангела* являются исходной позицией, представляет себя публике. Он стоит, по сути дела, на пьедестале, позволяя зрителям разглядывать себя. Это момент освобождения и прозрачности: он практически обнажен пе-

¹⁷ *Проприоцепция* – ощущение частей собственного тела относительно друг друга и в пространстве. – *Примеч. пер.*

ред публикой, во всей своей силе, но в то же время – во всей своей хрупкости. Ему нечего скрывать, он лишь тот, кто он есть, он – истинный. Этот особый взгляд Фабр описывает в четвертом томе своих «*Ночных дневников*»: «Воины красоты должны осознавать эффект своего взгляда. Взгляда страсти и концентрации. Взгляд восторга и умиления. (Упражнение рождает искусство, искусство смотреть)»¹⁸.

Перформер осознает пространство – занимаемое им место, а также то пространство, которое он разрезает своим присутствием. *Стопы ангела* – ни в коем случае не пассивная позиция, перформер находится в постоянном внутреннем движении, его мозг продолжает танцевать, он точно осознает свое присутствие и присутствие своих коллег. Он связан с каждой своей клеткой, с полом под собой и небом над собой, зрителями перед собой и тем, что происходит за ним, поскольку на спине у него тоже глаза. *Стопы ангела* – это позиция невозмутимости на полпути между человеческим и ангельским, все открывается и танцует в неподвижности расслабленного напряжения. Через позицию *стопы ангела* перформер может ментально и физически подготовиться к предстоящим сценическим задачам. Эта опорная точка дает момент тишины и покоя, восстановление сил перед бурей, потому что секунду спустя все снова придет в движение.

Упражнение *стопы ангела* – выражение не только личной внутренней силы, красоты и дисциплины, оно обеспечивает

¹⁸ Fabre J. Nachtboek 4. Cronopio: Napels.

связь и силу между перформерами. Перформеры выстраиваются в линию в одинаковых позах на равном расстоянии, деля пространство между собой. Каждый особенно следит за собственным положением тела, но общий объем индивидуальных вниманий каждого перформера больше, чем их сумма. Так возникает концентрированная коллективная внутренняя сила. Энергетическая игра линий. Коллективный потенциал тел в пространстве. Осознание пространства, собственной позиции, занимаемой каждым перформером, и промежуточного пространства между ними помогает каждому отдельному перформеру овладеть всей территорией, а сцену воспринимать как спорную область в этих пространственных отношениях (см. также принцип *поедание пространства*, стр. 46).

Концентрация

Для перформера концентрация означает, в первую очередь, собранность, как ментальную, так и физическую. Ментальная концентрация усиливает физическую и наоборот. Тело должно постоянно находиться в состоянии готовности, готовности ко всему, происходящему на сцене: каждая клетка, каждая мышца, каждый нерв, каждая пура реагирует на все, что происходит с перформером и вокруг него. Все органы чувств настроены на острое восприятие. Обоняние, слух, осязание, зрение особенно чувствительны ко всему происходящему. Дело в том, что концентрацию следует понимать, прежде всего, как пространственную данность. Вся воспринимаемая информация немедленно переводится в физическое действие: перемещаясь по сцене, перформер расшатывает существующее пространство, а другой перформер готов мгновенно отреагировать на перемены, изменив свое положение. Перформер знает о приближении сзади, потому что на спине у него тоже глаза. Если глаза завязаны, то в работу включается нос, и перформер в состоянии распознать приближающегося актера интуитивно и инстинктивно.

Физическая концентрация означает раз за разом приводить в состояние готовности все физические возможности, снова пребывая в «здесь» и «сейчас». И именно в этой способности кроется сила ментальной концентрации: перфор-

мер передвигается в «здесь» и «сейчас» ментального пространства. Он верит в происходящее сейчас и заранее обдуманными действиями, отработанными в процессе бесконечных репетиций, приспосабливается к ситуации. В повторении перформер открывается заново, ведь именно повторение позволяет затрагивать новые слои или фокусироваться на других деталях. Перформер преумножает свой опыт, физически и ментально запоминает, чему можно научиться, и как усилить эффект. Даже когда одно и то же действие приходится выполнять десять раз подряд, каждое движение уникально, так как возникает из обновленной энергии, порожденной ментальной и физической готовностью. Ментальная концентрация дает действию обновленный импульс и позволяет делать каждое новое движение подлинным.

В первую очередь, перформер должен удивить самого себя, он рискует и прощупывает границы возможного, но никогда не играет наверняка, тем более не повторяет того, что сделал накануне. Стоять на сцене, по словам Фабра, означает играть, и эта игра должна неизменно возбуждать, прежде всего, самого актера. Перформер вкладывает сам в себя, и это те инвестиции, которые отражаются на качестве перформанса. Инвестиции создают интенсивность, а именно интенсивность определяет правдивую составляющую в обмане театра – блеск правды во дворце лжи.

Отправной точкой концентрации может быть не только тело перформера и его ментальная сила. По своей сути кон-

центрация бывает, в частности, тотальным опустошением, устранением всех ожидаемых форм и проекций, полной сосредоточенностью на материале. Речь идет о том, чтобы все глубже погружаться в материал и полностью с ним слиться. В данном контексте материалом может быть что угодно: костюм, объект, движение, текст, контакт с другим перформером или дерево, как в упражнении *«Захваченный материей»*. В каждом случае важно почувствовать, что представляет собой материал, и лишь потом обуздать его, превратив в то, что ты как перформер хочешь с ним сделать. Материал обладает собственными цветом, запахом, объемом, весом, текстурой и, при должной концентрации на нем, сам укажет подходящий способ работы с ним. Концентрация в этом смысле подразумевает услышать, чем материал является, принять его приглашение и почувствовать, что он с тобой делает. Подробнее этот принцип разрабатывается в специальном упражнении: *«Уважение к материалу – это разновидность таланта»*.

Концентрация означает сделать открытие в самом себе, быть восприимчивым к особенностям материала, стать прозрачным, отключить все остальное и целиком предаться материалу.

Несмотря на весь физический и ментальный интеллект, в любой момент вас может постичь неудача. Осечка является неотъемлемой частью риска, в поисках которого мы постоянно находимся, и тех границ, которые нащупываем. Од-

нако неудачу тоже нужно заключить в объятия, потому что она способна многому научить. Провал инициирует новый подход к материалу, поиск обходной тропы на пути к вершине. Поэтому ошибаться тоже нужно со вкусом. Даже когда перформер терпит фиаско, он преисполнен веры в силу неудачи. Он должен использовать провал, чтобы тот расчистил дорогу новому импульсу. Заключить поражение в объятия означает ничего не отбрасывать, не прятать, не подавлять, а просто идти ему навстречу. Балансирование на краю пропасти – неотъемлемая составляющая жизни перформера на сцене. Однако в неудаче скрывается и великая красота. Главное, оступаться со вкусом, проигрывать красиво.

Анатомическое сознание

Осознанность перформера чрезвычайно многослойна. Он может всецело присутствовать на сцене в «здесь» и «сейчас» и в то же самое время раствориться в далеких мирах своего воображения, чтобы выполнить необходимое действие как можно более точно. Мозг для Фабра – самая сексуальная часть тела. В голове возможно все – самые странные фантазии, самые радикальные идеи, там в нашем распоряжении имеются самые невероятные представления. Мозг – неиссякаемое хранилище идей, чувств и впечатлений. Независимо от возраста, телосложения, роста или веса перформер обязан иметь не только сексуальное тело, но, прежде всего, сексуальный мозг. Тело и мозг не должны быть приземленными, скованными привычными моделями и ожиданиями. Бывает, что череп с вмятиной или морщинистое лицо особенно соблазнительны. Мозг и тело, способные провоцировать, играть с огнем, предъявляют себя во всех кричащих и порой шокирующих противоречиях. Воин красоты не стесняется показать слабость, не стыдится выставить напоказ свое уродство, потому что он творец самого себя. Он соблазнителен, потому что недостижим, не только для зрителя, но и для себя самого. Он может потеряться в лабиринте своего воображения и поразиться встреченному там. Перформер постоянно демонстрирует себя. Его лучшим оружием являются мозг и

тело. Он ничего не прячет ни в рукавах, ни в карманах, у него нет шкатулки фокусника. Лишь дух, переведенный в тело, и тело, переведенное в дух.

Важную прослойку мозга, осуществляющую непрерывную взаимосвязь с телом при помощи сигналов, Фабр называет анатомическим сознанием. Эта прослойка постоянно действует внутри нас, она всегда бодрствует, всегда контролирует. Анатомическое сознание можно сравнить с мембраной, обволакивающей все тело и осязающей работу наимельчайших его частиц с помощью тончайших сенсоров. Во время каждого упражнения анатомическое сознание сканирует положение суставов, натяжение кожи, структуру скелета, распределение веса и баланс. Анатомическое сознание осуществляет связь тела со всеми его частями, запуская таким образом процесс перерождения в тигра, кошку, ящерицу, старика и так далее. Эти трансформации не регламентированы, то есть не существует формально «правильного» способа выполнить упражнение. Это внутренний процесс, который у каждого перформера проходит по-своему. Его уникальное воображение творит собственных кошку или тигра, ящерицу или старика. А благодаря анатомическому сознанию обеспечивается полноценность его творения, оно проживается до конца, а сам перформер целиком и полностью наполняется трансформацией. Он переживает трансформацию в каждой клетке своего тела, при этом все время руководит, исправляет, усиливает некоторые детали, чтобы всеми фибрами свое-

го существа сделать процесс становления еще более полным.

Важнейшим сканером всего процесса является скелет. По мере выполнения упражнения кости будут становиться тяжелыми или легкими, суставы гибкими или жесткими. Скелет во время упражнения «*Кошка*» двигается не так, как при превращении в тигра или ящерицу. Анатомическое сознание следит за тем, чтобы импульс передавался каждой кости, каждому суставу, во все полости и выпуклости тела. Речь идет о своего рода внутренней топографии, будто перформер постоянно делает рентгеновские снимки самого себя. Это изображение его внутренней структуры должно проникнуть сквозь кожу и в конечном счете материализоваться в перформанс. По сути, он открывает свое тело, слой за слоем очищая сам себя. Плоть исчезает и становится другой материей. Кость становится духом.

Поедание пространства

Сцена – это территория, ограниченное пространство, состоящее из разных осей: глубины, ширины, диагоналей и высоты. Выходя на сцену, перформер сразу отрезает часть территории, состоящую из перекрестия этих осей: он осознает пространство, образовавшееся между «перед» ним и «за» ним (глубина), между «слева» и «справа» (латеральная ось), между линиями, в пересечении соединяющими глубину и ширину (диагональ), и высотой. В освоении территории важны не только пространственные оси и поверхности, но и высота: перформер, как об этом когда-то писал английский реформатор театра Эдвард Гордон Крэг, является «сверхмарионеткой»¹⁹, он соединяет небо и землю, от его стоп поднимается духовная линия в космос. Перформер не находится в пространстве, он и есть пространство, он координата в пространстве, он «съел» кусок территории и воздействует из этой точки, этого объема на остальное пространство и дру-

¹⁹ Эдвард Гордон Крэг впервые высказал свои идеи о «сверхмарионетке» в журнале «Маска» (1908). Он считал, что современные ему актеры чрезмерно взывали к чувствам и эмоциям, уничтожая все искусственное в театральном творчестве. По мнению Крэга, актера нужно выгнать со сцены, заменив более идеальным перформером, которого он назвал «сверхмарионеткой»: «Сверхмарионетка не станет соревноваться с жизнью. Ее идеалом будет не живой человек из плоти и крови, а, скорее, тело в состоянии транса: она станет облекаться в красоту смерти, сохраняя живой дух» (Крэг Э. Г. Актер и сверхмарионетка // Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988. С. 228).

гих перформеров. Он наполняет пространство топографически. Каждый перформер, каждая точка в пространстве будто нанесены на трехмерную карту. Это целая система взаимного давления, игра линий, способная принять разнообразные формы: из этих линий может сложиться круг, треугольник, квадрат, золотое сечение или более сложные геометрические фигуры. Но самый важный принцип – осознание пространства, которое ты как перформер завоевываешь, и то, как это занятое место позиционируется по отношению к остальной территории.

Умение ориентироваться в топографии сцены – это инстинктивная и интуитивная способность, когда перформер следует за своим носом и другими органами чувств, но в то же время в ее основе лежат реальные координаты пространства. Отправной точкой является сцена итальянского театра, восходящего к эпохе Возрождения, с ее перспективной глубиной, ее шириной, высотой и сценическим помостом. Образуется правильный прямоугольник, с передней и задней линиями, стороной во двор, стороной в сад и диагоналями. Прямоугольник может отличаться размерами, в зависимости от масштаба театра и нужд спектакля, но основная поверхность топографии в творчестве Фабра – это всегда прямоугольник. На этот прямоугольник наносится сетка, состоящая из горизонтальных полос (обычно подиум выстилается тонким слоем винила приблизительно 150 см шириной) и вертикальных линий примерно 150 см шириной, приклеен-

ных к площадке (в частности, танцевальной) тканевой клейкой лентой. Переднюю линию, ближайшую к зрителю, Фабр обычно называет нулевой, а заднюю – линией Z. Огораживается четкая игровая зона. Внутри всей площадки нанесена сетка из квадратов, по которой можно ориентироваться. Чтобы сделать топографию еще более точной, в центре каждого квадрата наклеивается маленький плюсики, разделяющий его на четыре части. Эта математическая сетка служит перформеру опорой для вычерчивания аккуратных геометрических фигур в пространстве или помогает занять правильную позицию, чтобы, например, «разломить» пространство на равные части или чтобы выстроиться в шахматном порядке на равном расстоянии друг от друга. Таким образом, сетка помогает занять позицию в пространстве с учетом равновесия, расстояния и соотношения глубин, и к ней мы будем возвращаться в различных упражнениях.

Однако пространство для Фабра – это, в первую очередь, содержание: расстояние и пространственные отношения рассказывают некую историю. Позиция перформеров в пространстве всегда имеет содержательный эквивалент: промежуточным расстоянием, близостью, перемещением, приближением и удалением передаются отношения, генерируются энергия и химия, и, соответственно, содержание. Определенное положение в пространстве – это всегда содержательный выбор. Дело не только в самой картине, хотя она тоже ведет повествование с помощью сюжета, проблемных

моментов, которые в ней заложены, и того, как между ними поддерживается баланс. Рамка картины также является ее составной частью, причем не только сами границы сцены, сценического подиума, но и организация сцены, объекты в пространстве и освещение. Если рассматривать пространство под таким углом, то всякий раз возникает новая картина с особым рассказом: в каждой сцене создаются новые «живые картины» очень скрупулезно, почти математически выстроенные по всем линиям перспективы и разным глубинам в духе живописи эпохи Ренессанса.

Когда перформер появляется в этом пространстве, то, по определению самого Фабра, возникает своего рода биология. Перформер присваивает себе территорию, подобно животному: инстинктивно. Ему знаком запах этой территории, он почти вслепую ощущает, где находятся другие перформеры, он привносит свой собственный запах. Все дело в особой форме чувственного внимания, помогающего осваивать территорию: в первую очередь, это происходит носом, ушами, глазами, ртом, всем естеством, температурой кожи. На основании данных органов чувств происходит обособление собственного пространства, полученные импульсы помогают перформеру обозначить место и захватить его. «Поедание» территории происходит на уровне чувств. Как ощущение почвы под ногами, готовность пойти в любом открывающемся направлении, когда освоены место, земля и воздух вокруг. *Поедание пространства* подразумевает, что простран-

ство становится пищеварительным процессом, пространство проникло сквозь каждую пору, перформер проглотил его, а оно, в свою очередь, переварило перформера. Он стал пространством.

Завоевывание пространства – это форма ведения войны. Перформеры передвигаются в пространстве, почти как животные и инстинктивно чувствуют импульсы других обитателей. С какой стороны подстерегает угроза? Где можно спрятаться? Кто сильнее, а кто слабее? Кто хищник, а кто добыча? Во многих упражнениях Фабр подчеркивает этот опасный характер территории: на нее постоянно кто-то претендует, ее приходится отстаивать. Иногда возникает необходимость заключить союз или тактически переиграть противника. Для достижения цели обходной путь может оказаться короче. Чтобы побороть противника, порой приходится притвориться слабым. Поскольку территория постоянно меняется, перформер вынужден приспособливать свои пространственные стратегии. Этот процесс напоминает передислокацию войск: нужно защищать фланги и тыл, посылать разведчиков. Пространство – военный бастион, который приказано захватить, дисциплина, сопровождающаяся осознанием и контролем. Как отмечает Мишель Фуко в книге *«Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы»*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.