

МОРЕНО Я.Л.

**Театр спонтанности
(1949)**

ВВЕДЕНИЕ	3
ИДЕЯ ФИКС	4
ТЕАТР СПОНТАННОСТИ	6
ЛОКУС И СУЩНОСТЬ ЛИЧНОСТНОГО	13
ПРОТЯЖЕННОСТЬ ЛИЧНОСТНОГО	17
БУДУЩЕЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ	21
ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТЕАТРА	26
АНАЛИЗ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРА И КАТЕГОРИЯ МОМЕНТА	29
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ: ТЕАТР КОНФЛИКТА	31
ЧАСТЬ ВТОРАЯ: ТЕАТР СПОНТАННОСТИ	41
РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ: НАУКА О ФОРМАХ	59
РАЗДЕЛ ВТОРОЙ: НАУКА МЕЖЛИЧНОСТНЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ	87
РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ: ИСКУССТВО ПОСТАНОВКИ	113
ПРИЛОЖЕНИЕ	120

ВВЕДЕНИЕ

Глядя на эту тоненькую, появившуюся на моем столе спустя 25 лет после рождения, книжку - методы деятельности и исследование деятельности, исполнение роли и исследование роли, игровая техника и игровая психотерапия, выявление спонтанности и тренинг спонтанности, психодрама и социодрама - представляется нужным припомнить то, что вдохновляло меня при ее создании.

Тогда мне и в голову не приходили мысли о театре и его атрибутах.

Я боролся с идеями Бога, Личности и Свободы, как и многие другие молодые люди моего поколения, но с той лишь разницей, что я наткнулся на необычный вариант подхода к ним, новый метод драмы - Театр Спонтанности и Катарсиса.

ИДЕЯ ФИКС

Почему я выбрал театр, а не основал религиозную секту, не ушел в монастырь или не разработал еще одну теологическую систему (хотя все это не исключает друг друга), можно понять, взглянув на окружение, из которого возникли мои идеи. Я страдал от идеи фикс, от того, что тогда могло быть названо одержимостью, но что сегодня, когда идея уже приносит плоды, можно расценивать как «милость Господню». "Идея фикс" стала моим постоянным источником вдохновения; она провозглашала, что существует своего рода первоприрода, бессмертная и заново возрождающаяся в каждом поколении, первоселенная, включающая в себя все сущее, и все происходящее в которой священно. Я возлюбил это колдовское царство и решил не покидать его более никогда.

Одним из моих любимых занятий было, усевшись у подножия большого дерева в садах Вены, собрать вокруг себя детей и рассказывать им сказки. Самой значимой частью повествования было то, что я, словно один из героев сказки, сидел у подножия дерева и что дети тянулись ко мне по зову волшебной флейты и, оставляя окружающий их убогий мирок, попадали в волшебную страну. И не так важно было, что я им рассказывал, сама сказка, важно было действие, атмосфера таинства, парадокса, ирреальности, воплощаемой в явь. Я был в центре, частенько поднимался с земли и садился выше, на ветку; дети садились в круг, затем образовывался второй круг, третий, множество концентрических кругов, уходящих за горизонт.

Когда постепенно мною овладевало желание обратиться в мир взрослых, оно возникло вместе с убеждением, что моим

гидом останется идея фикс. Следовательно, когда бы я не попал в новую для меня ситуацию, формы, возникающие передо мной в том девственном мире, вставали в моем сознании. Формы эти были моими моделями, когда бы я ни пытался представить новый порядок вещей или построить новое пространство.

Я был абсолютно убежден в истинности моего восприятия. Оно, казалось, наделило меня пониманием жизни еще до того, как опыт и эксперимент вывели его точность. Стоило мне увидеть какую-либо семью, школу, церковь, палату конгресса или любой иной социальный институт, я всякий раз восставал против него; я ощущал их внутренние противоречия, и у меня уже была готова новая модель для их замены.

ТЕАТР СПОНТАННОСТИ

Когда я вошел в театр, я знал, что невероятно далек от своей первоначальной формы.

Позднее, когда мной была создана сцена для нового театра, призванного даровать человечеству своего рода драматическую религию, многие спрашивали, что повлияло на мое решение построить сцену такой конфигурации, сцену, расположенную в центре, а не на периферии; сцену, позволяющую двигаться в любом направлении, не имеющую преград; сцену, открытую со всех сторон, а не только с одной; сцену, имеющую форму круга, а не квадрата; сцену, которая движется не только в горизонтальном, но и в вертикальном направлении. Нет, мое вдохновение не было вызвано Шекспиром или греками, я заимствовал эту модель у самой природы.

В представляющемся мне театре изменилось все, не только структура сцены. Личность актера и его творческая спонтанность первыми взывали к переменам. Отчего они должны уступать место личности и творческому гению драматурга? Я вернул их в пределы, где царили величайшие актеры — пророки и святые, чьи деяния стали возможны лишь благодаря прорыву сквозь броню собственного «Я»; вне этих пределов все их победы могли бы лишь утолять их тщеславие. Я видел спонтанных актеров в далеком прошлом человечества, я уносился мыслью в его детство, к которому все мы испытываем своего рода ретроактивную амнезию — подобную той, что возникает у нас по отношению к периоду нашего собственного раннего детства — видел, как ставят они свои нехитрые подмостки посреди рыночной площади, среди праздной

толпы. Тайная вечеря, возможно, стоила Христу многих бессонных ночей и внутренних споров, пока он не решил, что этот эпизод его жизни должен быть поставлен в форме трапезы, но едва ли кто-либо возьмется утверждать, что эта сцена репетировалась Христом долгие месяцы, пока, как актер перед премьерой, он не ощутил свою готовность выйти на сцену. Скорее, это зрело в нем и наконец вырвалось наружу, подобно цветам, вдруг по-весне появляющимся на дереве. Это и было цветение спонтанности и творчества.

Моя версия театра была основана на представлении о спонтанном творчестве личности. Но сама идея спонтанной и творческой личности была глубоко дискредитирована и предана забвению в те времена, когда идея фикс побудила меня бороться с ее противниками за возрождение личностного в человеке, бороться, используя любые возможности убеждения и саму драму. Вена 1910 г. была местом, наглядно иллюстрирующим три формы материализма, которые в наш век бесспорно владели миром: экономический материализм Маркса, психологический материализм Фрейда и технологический материализм парового двигателя, аэроплана и атомной бомбы. Все эти три формы материализма, насколько бы далеки они не были друг от друга, молчаливо соглашались в одном — в глубоком страхе и отвращении, почти что ненависти к спонтанному и творческому в личности (что никак не следует смешивать с индивидуальным гением, одной из многочисленных форм проявления спонтанности).

Когда я увидел величественное здание, над которым Человек, придавая ему основательность и великолепие западной цивилизации, трудился около десяти тысяч лет, поверженным в

прах, единственным из найденного мной на этом пепелище, что оставляло надежду на возрождение, было спонтанное творчество. Я видел, как этот огонек теплится в глубине всего сущего, в космическом, духовном, культурном, социальном, психологическом, биологическом и сексуальном, образуя в каждой из этих сфер ядро, из которого поднимается новая волна вдохновения. Но вместо того, чтобы впасть в состояние экстатического восхищения перед новым открытием подобно тысячам других, попадавших в прошлом в аналогичные ситуации и рассматривавших спонтанное творчество как иррациональный дар природы, как нечто мистическое, данное одним, но не доступное другим, вокруг чего непременно возникает атмосфера культа, я склонен был отнестись к этой проблеме с некоторой отстраненностью ученого, исследующего новый элемент. Разница состояла лишь в том, что в традиционнo-научной процедуре новый элемент, объект изучения, находится вне исследователя и у последнего не возникает необходимости создавать этот объект. В то время как здесь передо мной стояла двойная задача — сначала создать, породить новый элемент внутри самого себя, реализовать, так сказать, на себе субъективно-творческий процесс, затем организовать его отчуждение и систематическое исследование. Я думал о пророках прошлого, которые, казалось, являли наиболее блестящие примеры спонтанного творчества, и говорил себе: «Вот что ты должен воссоздать прежде всего и воплотить это в себе самом».

Таким образом я начал «разминаться», готовя себя к пророчествам и героическим настроениям, фиксируя на этом свои мысли, эмоции, жесты и действия, это было своего рода исследование спонтанного на эмпирическом уровне. Конечно, это не было так просто и так очевидно. Я, разумеется, хотел

стать экстраординарной личностью, великим пророком или Дон Жуаном. Но если бы я достиг этого, с тем чтобы с удовлетворением остановиться на достигнутом, я не добавил бы ничего нового к нашим представлениям о сущности спонтанно-креативного и о возможных сферах его реализации. Какие-то фазы спонтанно-креативного лежали в основании всякой истинной религии, но если бы я просто впал в религиозный экстаз, в результате этого, в лучшем случае, возникла бы еще одна религиозная секта. По временам, конечно, когда разминочный процесс вводил меня в экстатическое состояние, я брал на себя роль Бога и вызывал у других желание подыгрывать мне. Но были и моменты, когда я критически оглядывался на плоды своей деятельности, глядя, словно в зеркало, в свое собственное, мною же созданное, альтер-эго. Одним из моих первых открытий стало то, что спонтанность может обратиться в фальшь, если не следить за ее развитием, и что сам спонтанный актер, понимая спонтанность как необходимое к достижению состояние, может начать клишировать некоторые «спонтанные» приемы. Клише одного спонтанного акта, если оно не контролируется внутренне самим актером, может быть перенесено в последующие, якобы спонтанные акты.

Вторым открытием стал для меня тот факт, что способность к спонтанному творчеству может быть развита, каким бы крошечным изначально не казался ее огонек. Но в наш материалистический век никто не может всерьез взять на себя роль Бога или святого, не будучи при этом душевнобольным или социально опасным маньяком. Театр, в этом смысле, предоставлял пространство, безопасное для воплощения самых революционных идей, и безграничные возможности для исследования спонтанности на экспериментальном уровне. Спон-

танность можно было диагностировать и измерять в атмосфере, свободной от оскорблений посредственности, а религия получала новые обоснования своих догматов. Воспитывавшийся в естественно-научном окружении, я начал строить гипотезы, затем процедуры проверки этих гипотез и тесты для измерения спонтанности. И все это не было наукой во имя науки, но подготовленными и необходимыми шагами для наступления на спонтанность, приоткрывшей свои тайны — для тех, кто боготворил непосредственный и творческий гений.

Но насколько возможна была сама идея театра спонтанности с точки зрения технологической и практической действительности? После тестирования сотен людей стало очевидным, что талант к спонтанному творчеству был крайне редким и неразвитым; что нельзя определить заранее направление движения личностной спонтанности что она не зависит от стоящих перед актером задач и что степень адекватности спонтанного акта решения этих задач непредсказуема. Сама специфика работы в театре, ежедневно с новой аудиторией, побуждала изыскивать новые методы постановки, предвидения и жестокого отсека сколь угодно ценных методов, не приносящих нужных результатов.

Изучение разминочных процедур актеров и зрителей, исследование сценического действия и роли, методов общения в сиюминутных ситуациях, отработка диаграмм взаимодействия и шкалирования спонтанности — все это были лишь побочные продукты деятельности, направленной на то, чтобы вдохнуть в театр спонтанности жизнь. и заразить энтузиазмом спонтанности людей, включенных в эту деятельность.

Стопроцентный театр спонтанности, однако, встречался с огромными трудностями, прежде всего, со стороны зрительской аудитории. Люди эти росли и воспитывались в самых разных слоях социума, в среде естественных и гуманитарных знаний, формирующих «культурные основания», которые они использовали в повседневной практике и на которые полагались гораздо больше, нежели на собственную спонтанность. Единственным источником творческого, который они могли оценить, была природа. Таким образом, становясь зрителями театра спонтанности, они либо воспринимали действие как отлично отрепетированный спектакль, с помощью которого их хотят одурачить, либо, если действие было плохо сыграно, утверждались в мысли, что спонтанность всего лишь выдумка... Я видел перед собой огромную задачу изменения зрительского отношения к спонтанности. Решение ее требовало тотальной революции в нашей культуре, революции, ориентированной на возрождение творческого начала в людях. Однако вершиной трудностей, с которыми я столкнулся, стало для меня то, что и лучшие мои ученики пытались использовать заранее заготовленные штампы в спонтанных этюдах и в конце концов, отворачиваясь от театра спонтанности, уходили в профессиональные труппы или в кино. Встретившись с этой дилеммой, я временно обратился к терапевтическому театру, рассматривая это как стратегическое решение, позволяющее спасти психодраматическое движение от забвения. Стопроцентная спонтанность в терапевтическом театре не вызвала каких-либо сомнений; эстетическое несовершенство актера было непростительным, тогда как несовершенство и срывы пациента психотерапевта, возникавшие на сцене, воспринимались как должное, их ожидали и, зачастую, тепло приветствовали. Актеры здесь обратились в дополнительные «эго», и они, в своей терапевтической функции

и, также воспринимались теперь с их не приукрашенным природным талантом и вне искусственного перфекционизма профессионального театра. Театр спонтанности здесь раскрывался в своей промежуточной форме — в форме театра катарсиса.

Создавая мир в шесть дней, Господь остановился чуть раньше, чем следовало бы. Он даровал Человеку мир, но, обеспокоенный его будущностью, он даровал ему и цепи, которыми человек прикован к этому миру. Ему бы следовало поработать еще один день, с тем чтобы создать для людей другой мир, отличный и свободный от первого, мир, в который человек мог бы уходить от повседневных мелочных забот, мир нереальный, но именно поэтому никого не сковывающий. Это и есть сфера, в которой театр спонтанности продолжает начатое Богом сотворение мира, приоткрывая для человека еще одно пространство бытия.

ЛОКУС И СУЩНОСТЬ ЛИЧНОСТНОГО

Спонтанность представляется нам наиболее глубинным фило-генетическим фактором, который формирует человеческое поведение, наверняка более древним, нежели память, рассудок или сексуальность. Она находится в эмбриональной стадии развития, но потенциальные возможности спонтанности поистине безграничны. Поскольку спонтанная энергия может регулироваться самим человеком, ее высвобождение можно сравнить с высвобождением ядерной энергии в физическом плане.

Существует множество определений личностного. Все мы, безусловно, осознаем, что биологический организм и личность - далеко не одно и то же, хотя едва ли нам удастся провести четкую границу между ними. Личностное - это плавильная печь для результатов жизненного опыта, поступающих сюда непрерывно и отовсюду. Одной из протяженностей личностного является социальное, другой - сексуальное, затем следует биологическое, космическое и т. д., и все-таки личностное шире всего этого набора качеств. Еще сложнее задача определения локуса личностного. Мы сможем лишь выделить некоторые из направлений, по которым оно получает свое содержание, но где его локус - это вопрос, на который нам едва ли удастся ответить. Моя гипотеза такова: локус личности – ее спонтанность.

Спонтанное само по себе: производное от «законов» природы и «матрица» творческого. Едва ли можно назвать личностью человека, спонтанность которого равна нулю. С исчезновением спонтанности личность погибает. С ростом спонтанности

развиваются личностные качества. Если возможности спонтанного безграничны, безграничен и потенциал личностного. Одно является функцией другого. Их соотношение может быть выражено количественно. Если спонтанность «может изменяться с помощью тестов», то личностное может быть измерено степенью спонтанности, которой обладает данный индивид, его коэффициентом спонтанности. Личностное подобно реке, оно проистекает из спонтанного, но есть много других источников, питающих его.

Трудно также согласиться с какой-либо из теорий структуры личностного. Я бы описал ее как набор ролей (частных и коллективных). Личностное простирается далеко за пределы биологического организма, одно из таких «запределий» - межличностные отношения. Как далеко они устремляются и где заканчиваются - вот в чем вопрос. Если допустить, что личность человека может расширять свои пределы в соответствии с его творческими достижениями и могуществом, а вся история человечества явственно подтверждает эту зависимость, тогда должно существовать определенное отношение между представлениями о человеческой личности и идеей универсальной личности или Бога. Современные апостолы безбожия, отрезая узы, связывавшие человека с божественной системой, с супертривиальным Богом, слегка перестарались в своем безудержном энтузиазме, они отрезали человека от того, что делало его личностью. Одновременно с освобождением человека от власти Бога они освободили его от самого себя. Они объявили миру — Бог умер!!!, но в это время умирал не кто иной, как сам человек. Мой тезис, следовательно, состоит в том, что суть проблемы не в существовании Бога и не в отрицании его существования, но в происхождении, реальности и протяженности личностного. Под термином

личностное при этом я разумею нечто, что остается от вас или от меня после самой радикальной редакции «нас», проделанной прошлыми и будущими интерпретаторами.

В социальном плане мы выделяем фактор «теле», определяющий направление, по которому идет экспансия личностного. Для понимания сущности феномена "теле" следует полагать различие между проекцией и тем, что может быть названо «retrojection». Проекцию обычно определяют как «навязывание другим своих представлений и допущение их объективности, хотя они и имеют субъективное происхождение».

Retrojection — это стремление получить от окружающих (и это может быть отнесено ко всем сферам и источникам) их идей и ощущений, либо для сопоставления со своими собственными (подтверждение), либо для умножения собственного могущества (экспансия).

Формирование личностного внутри индивидуального организма начинается в раннем возрасте. Этот феномен универсален и наблюдается в каждом индивиде. В некоторых людях невероятной степени развития достигает сила retrojection. Мы называем их гениями и героями. Если гениальный человек знает, что нужно людям в этот исторический период, и желает помочь им, он способен добиться этого, используя ретроективную энергию своей личности, т. е. с помощью процессов «теле», а не посредством проективных процессов. Теле-процессы с невероятной легкостью ассимилируют опыт других, и не посредством выкачивания чьих-либо идей, но благодаря тому, что эти другие сами склонны раскрывать свои чувства

навстречу «теле». Теле-процессы позволяют рассматривать чужой опыт как подобный или идентичный их собственному и интегрировать его внутри данной личности; таким образом, «теле» предоставляет возможность раздвигать границы личностного до невероятных пределов. Когда «теле» утрачивает свою силу, личностные порывы утихают и личность увядает.

Гипотезы расширения личностного возникли в истории человечества, прежде всего, в сфере духовного, в форме религиозного экстаза, позднее, в сфере эстетического (экстатические состояния поэтов и озарения философов); затем в сфере политики, как предвидения правителей, государственных деятелей и полководцев; упоение властью, достигаемой в процессах манипулирования людьми; в сфере науки, как упоение властью, получаемое от манипулирования идеями; в технологическом процессе, как упоение властью, получаемое от манипулирования физическими объектами.

ПРОТЯЖЕННОСТЬ ЛИЧНОСТНОГО

Соотношения между «Я» и личностным протекают в двух фазах, одной из которых является центростремительный процесс ретроекций, другой - процесс возрождения личностного, центробежный процесс «экстроекции». Данный процесс экстернализирует личностное после завершения процесса субъективации. Проблема же состоит в следующем: сможет ли личность после того, как мы научимся осуществлять подобную экспансию личностного, овладевать миром и контролировать ситуацию в части мира, в которую она вторглась, или же, как и прежде, личность останется игрушкой в руках неподвластного ей случая. Социология дает нам реальные основания полагать, что человеческое общество в конце концов будет управляться спонтанной личностью или личностями. Экспериментальная генетика обеспечивает еще большую уверенность в том, что генетическая эволюция человеческой расы станет однажды объектом, поддающимся контролю и управлению. Но методы управления и контроля событий космического масштаба все еще (и, возможно, навсегда) остаются покрытыми тайной.

Самая большая трудность в развитии личности в направлении действительного овладения Вселенной заключается вовсе не в изобретении инструмента, посредством которого эта задача могла бы быть решена, но в самом Человеке. Он неумел и инертен, спонтанность его находится в зачаточной стадии развития. Процесс этот тормозит, следовательно, вовсе не отставание общественных наук от естественно-научных дисциплин, тормоз этот скорее, в человеческой ограниченности и неготовности использовать инструменты и методы, которые бы позволили ему принять биологический, общественный и культурный вызов. В общественной сфере, например, он живет в

мире сравнительного «изобилия». Огромное число методов и инструментов, разработанных общественными науками в последние годы, преданы забвению в заштатных лабораториях и библиотеках.

В то время как в области технологии человека готовность использовать только что изобретенные инструменты достаточно велика, в общественной сфере эта готовность удивительно низкая и практически равна нулю. Чтобы не быть голословным, замечу, что человеку было гораздо легче научиться пользоваться палкой, огнестрельным оружием или атомной бомбой, чем убедить себя в необходимости использования социальных инструментов, которые могли бы обеспечить ему более полную свободу внутри человеческого общества. Решение этой проблемы - не простое дело; человека следует образовывать, но под образованием здесь имеется в виду нечто большее, нежели обыкновенное интеллектуальное просветительство, дело не только в дефицитности человеческого интеллекта или в отсутствии сензитивного тренинга; это не стремление к всеобщему озарению, это, скорее, проблема недостаточности спонтанности для использования наличного интеллекта и мобилизации своих пробужденных эмоций. Но подобная программа подготовки требует беспрецедентных усилий, подготовки и переквалификации людей в мировом масштабе в области спонтанности, она требует постоянной модификации и уточнения исследований деятельности и методов деятельности, обеспечивающих ориентацию в новой для человека внутренней и внешней ситуации.

Тщательный анализ общечеловеческой истории делает очевидным тот факт, что процесс дисквалификации религиозных, общественных и культурных институтов протекает чересчур быстро; человек пускается в деятельность по их развенчанию

почти с той же необдуманностью, какую он выказывал, создавая в более ранние периоды своего развития атмосферу незаслуженной святости вокруг этих же самых институтов. Нет сомнения в том, что человек должен снова обратиться от мирской суеты к сфере священного, от исключительно технологического прагматизма к сфере духовности, для того, чтобы все возрастающая протяженность личностного могла бы обрести внутреннее равновесие; как это ни парадоксально, но реализационные методы святого и технологические методы ученого - две крайности, между которыми простираются реализационные методы биометристов, психометристов, социометристов и т.д., и которые должны встретиться и слиться до того, как снова займется заря надежды.

Но распространение личностного из пределов индивидуального организма в Космос Повелителя Вселенной нельзя представить как процесс исключительно рассудочного проектирования. Это будет процесс реализации личностного, посредством личностного и через личностное, движение от нижних к предельно высоким рубежам, с периодом каждого шага, равным исторической эпохе. Никто не может предсказать, например, как много времени и усилий потребуется для того, чтобы универсально-личностное, в сфере человеческого общества достигло бы столь высокой степени интеграции, какая была достигнута отдельными представителями человечества в истории его эволюции. Каждый новый шаг в реализации и экспансии личностного будет приводить к общей революции, если ситуацию человека на более высоком уровне сравнивать с ситуацией на более низком уровне. Процесс «Я - Личность - Бог» не имеет, очевидно, ни малейшего отношения к идее человека-бога и ей подобным антропоморфическим аллюзиям. Нас не интересует богоподобие какого-либо отдельно взятого

индивида, но, если уж пользоваться религиозными сравнениями, богообразие всей Вселенной, ее личностная интеграция.

БУДУЩЕЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

Многие авторы отмечают, что гордость человека за свой космический статус в последние несколько сот лет подвергалась частым унижениям. Коперник объявил, что Земля не является центром Вселенной, но движется вокруг Солнца; она не более чем песчинка в бесконечном космосе, подчиняющаяся тем же физическим законам, что и весь мир; теория Коперника положила конец представлениям о центральном положении человека в космосе. Дарвин доказал, что человек, как биологический вид, является лишь еще одним звеном в эволюционной цепочке и происходит от человекообразной обезьяны; так было покончено с идеей человека как особого высшего создания. Маркс утверждал, что сама человеческая история определяется движением масс, экономических классов людей; вырванная из народных масс личность бессильна. Мендель показал, что сущность индивидуального соматического определяется генами. Фрейд заявил, что индивидуальная психика человека не управляется его волей, но является продуктом подсознательных влечений. И, наконец, социометрия, открыв микрозакон, управляющие человеческими взаимоотношениями, утверждает, что человек несвободен даже в своем собственном доме и в обществе, которое он создает.

Индивид достиг нулевой отметки на шкале значимости. Заключительный вердикт, вынесенный наукой, был таков: мир, окружающий человека, может обойтись и без него. Он является одним из побочных продуктов природы. Он может исчезнуть, но будущее Вселенной от этого не изменится¹.

¹ Представления о том, что человеческое общество не имеет значения в масштабах Вселенной и что жизнь на нашей планете может быть уничтожена благодаря какой-либо случайности, высказывались довольно часто. Су-

Когда в один из самых мрачных периодов в истории человечества²[2] его религиозная цивилизация пала в прах под ногами марширующих армий, солдат и офицеров, моим первым желанием было дать человеку новое видение Бога и позволить ему хоть на мгновение приобщиться к универсальной религии будущего, которая, как я был уверен, однажды и во веки веков объединит всех людей в единое общество. В момент величайших челове-ческих унижений, когда прошлое казалось заблуждением, будущее сулило неудачи, а настоящее являло собой пустое безвременье, я сформулировал в «Словах Отца» самый радикальный антитезис нашего времени, объявив мое «Я», сущностное и личностное «Я» слабого жалкого человечка равным и идентичным сущности и личности самого Господа — Творца Мироздания. Мне не было нужды доказывать, что Бог существует и что он создал мир, если и я, его создание, также принимал участие в создании себя и себе подобных.

Даже тогда, когда Бог представлялся людям слабым и смиренным, несвободным и обреченным на смерть, он в то же время оставался всепобеждающим. Воспроизводя структуру «Я — Личность — Бог», именно Бог и сделал себя несвободным, с тем, чтобы создать мир миллионов равно несвободных существ вне себя и, в то же время, быть зависимым от них. Идея Бога стала революционной категорией, перенесенная от начала мироздания в настоящее, воплощенная в личностное, возрожденная в каждом из людей, «Ты — Бог» христианского

ществуют и альтернативные взгляды по поводу будущего человечества, с перспективой на выживание и творчество, которыми так часто пренебрегают — мы убеждены, что человек в состоянии создать механизмы, посредством которых вся Вселенная может быть соорганизована и интегрирована в единое личностное.

² 1920 г. — это год выхода в свет первого издания книги «Слово Отца» См. английское издание «Слово Отца», Бикон Хауз, 1941; «Психодрама Творца», Бикон Хауз, 1947.

Евангелия действительно нуждался в доказательствах собственного существования, «Я — Бог» личностного был самоочевиден. Рождение этого нового «Я» нельзя было бы представить иначе, как в результате самосоздания. Такой индивид не мог бы и вообразить существование личности, созданной кем-либо, кроме нее самой. Он также не мог бы представить себе будущее мира, возникшего когда-либо, но не бывшего творцом себя самого. Он не мог бы представить себе существования мира, который не нес бы личную ответственность за собственное рождение.

Будучи беспрецедентной в истории религии, эта книга была воспринята атеистами как образчик традиционного теизма, теологами — как повторение библии, но парадоксы нашего естественно-научного века представили ее в новом свете. Человек продолжал производить роботов, которые, в свою очередь, быстро увеличивали не только материальное изобилие, но зависимость человека от них самих. Это сделало его физическое существование столь незначимым и нереальным, сколь нереальным, по словам Фрейда, было и его психическое бытие. В курсе такого стремительного самоуничтожения и саморазрушения он внезапно столкнулся с феноменом, который практически перевернул все его представления. Выпустив джина атомной энергии и создав атомную бомбу, он смог теперь двигаться в противоположном направлении. Он смог теперь узнать, как уничтожить Вселенную, столь незначительным, побочным продуктом которым являлся он сам, или, по крайней мере, у него формировалась иллюзия возможности, в процессе создания еще более дьявольских средств, разрушить актами насилия ее физическую структуру. Конечно, сегодня перед человечеством лежит очень долгий путь от позиции разрушителя мира к позиции его создателя, но между этими

позициями есть определенная связь «Les extremese touchent» ("Крайности встречаются").

Другим аспектом этого нового развития в области физической технологии является то, что значимость «Я», отдельного индивида внезапно возрастает. Можно предвидеть, по крайней мере, одного ученого-преступника, обладающего секретным оружием, который может уничтожить весь мир. Овладение энергией атома придает новое значение нашему отношению ко времени. Обретение человеком статуса потенциального разрушителя мира и себя самого, сделало такое событие, как конец мира, катастрофически близким и реальным, отношение человека к будущему, во всяком случае в сфере психического, приобрело при этом характер отношения к нему как к конечной величине. Еще несколько поколений назад общепринятым отношением к будущему было представление о беспредельно длинном и бесконечном развитии, постепенно устремляющемся ко все более и более прогрессивным формам бытия. Идея атомной бомбы, подобно короткому замыканию в нашем сознании, резко сократила протяженность будущего. Она также приблизила нескончаемую отдаленность прошлого; она сделала начало мира более знакомым и переместила его почти в настоящее. Она, в конце концов, сделала наши представления о Вселенной представлениями о чем-то достаточно маленьком и уж во всяком случае гораздо меньшем, чем была наша планета для древних греков.

Удивительно, таким образом, что человеческая личность, которая так унижалась последние тысячу лет и чей статус всячески дисквалифицировался интерпретациями научных открытий, возродилась снова для само-реализации и экспансии.

Можно предсказать, что рост личностного не прекратится до тех пор, пока новая ми-ровая религия не переиначит и не пересмотрит полно-стью все заблуждения прошлого. Существует даже рас-тущая уверенность, что расширение пределов личност-ного значит намного больше, нежели временное изме-нение хода событий, и что человек однажды, в далеком будущем действительно станет властелином Вселенной и обратится наконец в «создателя», воплощая в действи-тельность и подтверждая этим перевоплощением идею личности-творца, изначально создавшего мир.

«В начале было слово», сказал евангельский святой Иоанн, «В начале было дело», восклицает Фауст у Гете. Давайте пойдём дальше. «В начале был деятель, актер, в начале был Я — Творец Вселенной».

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТЕАТРА

При установлении отправной точки для выяснения происхождения идей и объектов должно обращать внимание на три фактора: Статус Происхождения, Место и Матрица. Они представляют собой различные фазы единого процесса. Нет в природе вещи вне Места, Места без Статуса Происхождения или Статуса Происхождения без Матрицы. Место цветка, например, — клумба, на которой он стал цветком, а не прическа женщины, которую он украсил. Его Статус Происхождения — развивающаяся вещь, произрастающая из семени. Его Матрицы — само плодоносящее семя. Место произведения художника — то специфическое окружение, в котором оно возникло. Если переместить полотно в пространство, вне его естественного окружения, оно становится всего лишь еще одним «объектом» культуры — вторичной меновой ценностью.

Место слова — язык произносящего его или строка, в которой оно впервые появилось из-под пера. Слово это при повторении становится лишь еще одним уродливым звуком; рукопись, размноженная в типографии, становится ничем иным как интеллектуальным товаром. И вновь уникальность стирается.

С точки зрения собственно полезности и практичности, различия между оригиналом и копиями нет никакого. Слова, произносимые человеком, и их отпечатанный дубликат несут для непосвященного то же самое содержание. Но существование многочисленных копий, идентичных оригиналу, со-

здает обманчивое впечатление на-личия множества оригиналов или равнозначности ориги-нала и копии. Может возник-нуть ощущение, что ориги-нала вообще не существует, есть лишь производные.

Значимыми представляются размышления по поводу внут-реннего процесса трансформации, который имеет место в ходе перемещения креативной экспрессии из ее Места Про-исхождения в новые пространства или среды. Одна «вещь» обращается в другую «вещь» — хотя в силу заторможенности языка одно и то же слово может ис-пользоваться для обозна-чения многих объектов и собы-тий, отличных друг от друга. Та-ким образом, Давид, со-зданный Микеланджело, в его Месте Происхождения — «истинный» Давид. Помещенный в музей, он перестает быть действительно собой: он жертвует своим содер-жанием для создания другого содержания — музея. Подо-бно этому, и лилия в руке женщины перестает быть соб-ственно лилией, но становится декоративным про-долже-нием ее руки, ее тела. Изначальная ситуация вещи за-ключена в месте ее рождения.

Место геометрических фигур предопределено геомет-рией пространства. Место Происхождения и объектов предопреде-лено «теометрией» пространства.

Всякая вещь, форма или идея имеет некоторое место, Место, наиболее адекватное и подходящее для нее и в котором она находит наиболее идеальное, наиболее со-вершенное выра-жение собственного значения. Мы мо-жем простроить иде-альное Место «письма», «книги», «языка», но подобным же

образом может быть прострое-но и Место «театра». Воплощение должно соответство-вать идее вещи. Репрезентация театра должна, следова-тельно, соответствовать его идее, в противном случае она становится искажением его сути. Письмо, например, имеет свое идеальное Место в руках человека, которому оно написано. В руках же непосвященного, которому письмо не адресовано, выраженное содержание и невы-раженный подтекст равно бессмысленны, а само письмо как бы отчуждается, пребывает вне своего Места.

Традиционный театр — театр вне своего Места. Истинное Место театра — Театр Спонтанности.

АНАЛИЗ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРА И КАТЕГОРИЯ МОМЕНТА

Внутренняя структура театра легко осознаваема, если иметь в виду порождение специфической драматической продукции. В застывшем, «догматическом» театре творческий процесс задается: он возникает в своей окончательной, непоколебимой форме. Драматург здесь более не нужен, поскольку его произведение полностью отчуждено от него. Его труд, создание которого составляло самую суть недавних мгновений, возвращается в действительность лишь для того, чтобы лишить настоящий момент каких бы то ни было элементов творчества. Да и актеры, соответственно, вынуждены поступаться своей инициативой и спонтанностью. Они теперь всего лишь сосуды, наполняемые творением, давно пережившим элемент истинного создания. Между драматургом, актером, режиссером и зрителем словно бы существует негласный сговор об интерпретации этого безжизненно-механистического момента. Они предаются наслаждению спектаклем вне времени и в безвременья. Ценности, объявляемые высшими, оказываются ничем иным, как духовным наследством трупа.

В этом смысле драма является некоторым предметом прошлого, побежденным реальностью. Традиционный театр, в лучшем случае, посвящается прославлению мертвых людей и мертвых событий, — это своего рода культ воскрешения из мертвых. Следовательно, институт театра для того, чтобы воссоздать из ничего хотя бы подобие существующей действительности, вынужден становиться *Deus ex machina*. Театральные реформаторы, приведенные в замешательство закатом их искусства и разрушением его общественной популярности, не были в состоянии вскрыть истинную причину заболевания,

поскольку они так и не смогли увидеть, что патология нашего театра — это лишь часть еще более значительного процесса разложения, патологии нашей культуры в целом, одним из наиболее характерных симптомов которой является «консервация культуры». Иллюстрацией этому является консервация драмы. Конечные продукты драмы — сцены пьесы, диалоги — вкладываются в со-знание предполагаемых творческих носителей (актеров) задолго до того, как драма действительно ставится перед зрителями, не оставляя, таким образом, места для творчества актеров в критические моменты сценического действия. И неважно, написана ли пьеса современным автором или давно умершим, как неважно и то, является ли сам автор одним из актеров в этой пьесе. Представление в любом случае является творением прошлого. Рассматриваемые с этих позиций драматические Стату-сы Происхождения — действие, режиссура, костюмы и декорации — все это приобретает лишь второстепенное значение.

Задача воссоздания естественного Места театра может быть решена в четырех вариантах: театр конфликта или театр критики, театр спонтанности или театр момента, терапевтический театр или театр взаимности и театр создателя.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ: ТЕАТР КОНФЛИКТА

ТЕАТР НА СЦЕНЕ И ЗРИТЕЛИ, ИЛИ ГРУППОВОЙ ТЕАТР

Сила, которая высвобождает театральное и драматическое действие, находится не на сцене, в образе актера; не за кулисами, в образе режиссера или сценариста; она заключена в зрительской аудитории. Зритель обращается в актера в тот момент, когда вступает в конфликт с теми, кто играет на сцене — с их неспонтанностью (консервация драмы) и отсутствием личного (роль).

Он, спонтанный зритель, врывается на сцену, несмотря на сопротивление старого традиционного актера. Сценическое действие наступающего (претворяемого Фителем), обращенное против действия защищающегося (претворяемого актером), порождает конфликт.

Театр конфликта, следовательно, состоит из двух театров. Он возникает в результате столкновения между театром на сцене и театром в зрительском зале. Он имеет два антагонистических полюса; театр, который пытается установить драматическое искусство, основанное на принципе прошлого, и театр, основанный на принципе настоящего момента. Театр на сцене — это театр прошлого; зрительский театр — театр спонтанности. Две бесконечно враждебные силы, противостоящие друг другу. Приведенные во взаимодействие, оба этих театра порождают третий театр, театр конфликта. Драма возникает из столкновения между ними, из их взаимного конфликта.

Всякая сценическая драма имеет соответственно специфическую драму конфликта. Традиционному театру и присущей ему структуре — режиссер, драматург, актер, соответствует драма конфликта, зеркально отражающая структуру этого театра и поглощающая его. Но сам критицизм, развивающийся в аналитической традиции, становится продуктом драмы, поскольку сам анализ носит драматический характер. Это критика творца, а не аналитика. В его руках даже анализ становится творением.

УЧАСТИЕ ЗРИТЕЛЕЙ И РЕЖИССЕР ЗРИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРА

Переход от зрителя-эго к зрителю-актеру, зрительской аудитории в зрительский театр представляет новую область исследований для организаторов театрального действия. Участие в зрительской аудитории должно постепенно освобождаться от хаоса и беззакония с тем, чтобы быть подчиненным эстетическим нормам. Лидерство присваивается определенным членом зрительской массы, режиссером зрительского театра, параллельно со сценическим режиссером на сцене. Вокруг него, зрительского режиссера, группируется активная часть зрителей, тогда как большинство из них остаются в пассивной позиции. Время от времени, тем не менее, вся зрительская масса занимает активную позицию.

Деление всей аудитории на активную и пассивную части, основные эго и члены группы, приобретает дополнительное значение в силу следующей организации, зрительские лидеры напоминают в театре спонтанности некоторых зрителей традиционного театра, обладающих в нем анонимным авторитетом — хотя последние приобретают этот авторитет после

сценического представления: критиков. Эти основные эго берут на себя руководство зрительской массой в борьбе против актеров. С обеих сторон две эти силы организуются, с момента начала драмы, соответственно определенным нормам. Актеры сцены, с одной стороны, представители зрителей, — с другой начинают первое действие, в то время как основная балансирующая масса зрителей образует общий хор, включающий и содействующий в критические моменты. Критики образуют время от времени организованные труппы из зрительских актеров и могут получать тренинг и разминку для решения своих задач. Фигура критика сама по себе претерпевает переход от писателя к актеру.

Драма конфликта не может состояться лишь на сцене, для нее необходимо две сцены хотя бы потому, что изначальный конфликт театра помещает друг против друга двух непримиримых позиционеров: актера и зрителя.

ЗРИТЕЛЬСКАЯ ДРАМА

Иллюстрацией зрительской драмы является сюжет, озаглавленный «Годхэд — комедиант». Этот сюжет был поставлен на сцене театра спонтанности.

Вена, Детский Театр, 1911

- Драматург
- Зритель
- Я (Дж Л. Морено)
- Все Зрители — аудитория

Сцена подготовлена для постановки драмы «Дела Заратустры» неизвестного драматурга. Входит Актер в ро- mt Заратустры. Как только он начинает играть и произ-носит первые строки своей роли, на сцену из зрительно-го зала выходит Зритель. Акгер в крайнем удивлении, in с сцены и диалоги с этой минуты носят импровизационный характер.

Зритель (глядя на Актера): Твои глаза не похожи на глаза Заратустры. Где морщины, где преклонный воз-раст Заратустры? Где горб, где его горе?

Актер взглядывает на собеседника, ошеломленный и и i мущени.

Зритель (вытаскивая бумагу из кармана): -Здесь на этой театральнoй афишке написано: «Сегодня вечером мы покажем «Дела Заратустры». Будут поставлены сцены из его жизни". Но никто не может сделать это, кроме Заратустры. (Вскакивая на помост), как ваше имя, сэр?

Актер: Заратустра.

Зритель: Это действительно так?

Актер: И так и не так — чужая жизнь на пару часов.

Зритель: Два часа — это не его сто тысяч.

Пауза.

Зритель: О! Да, как только попала к вам эта роль? Что если Заратустра видит из своей могилы это воскре-шение в такой жалкой и чуждой его духу плоти. Мерт-вый не может спорить. О, актер, пусть живые живут, мертвых -предоставим мертвым. Заратустра здесь неуме-стен. Я призван, чтобы воззвать к нему. Оставь эту роль, дай ему остаться собой. Ты в нереши-

тельности? Так представь же нечто худшее, нечто более опасное для себя. Заратустра не умер! Он все еще жив, он где-то здесь в этот самый момент. Он живет в этом городе, а днем гуляет по хорошо знакомым тебе улицам и местечкам, или еще, чтобы все поставить на свои места: сегодня вечером он здесь, в этом театре. Он сидит здесь в этом зрительном зале! Здесь! День за днем он видит этот фарс, пародию на свою жизнь на этой жалкой сцене. О, послушай и остановись. Он выйдет из-за кулис (Зритель, исполняя роль Заратустры, падает на сцену). Он падает на колени и будет униженно молить тебя (обнимая ноги Актера) и...

Актер (прерывая Зрителя и словно продолжая свою мысль, с сарказмом): Он молит меня остановиться, играть себя, не его, раскрыть себя вместо того, чтобы раскрывать его.

Зритель: Это Конфликт Заратустры-зрителя и Заратустры-актера.

Актер: А что тебе за дело? И отчего ты мешаешься в наш с Заратустрой спор? Уж не полагаешь ли ты, что он нуждается в адвокатах?

Зритель: Это касается и меня и всех в этом зале. Неужто страх не подсказал тебе, что я могу быть Заратустрой? Так знай же, это я.

Актер: Как я могу освободить себя и всех вас от этой роли? Не я создал ее. Конец моей драмы тяготит меня. Где мой убийца?

На сцену выходит Драматург.

Драматург: Как отвратительно ты играешь сегодня, Заратустра! В чем дело?

Актер: Я ищу своего убийцу. Мой доктор только что поставил диагноз глубокого душевного расстройства. Кто ты?

Драматург: Я тот, кто написал эту пьесу.

Актер: Нетороплив же ты, спаситель мой, но нако-нец-то здесь ты. Так исцели ж меня, я жертва твоего искусства. Ты знаешь Заратустру (он срывает маску и, бросая ее, становится самим собой, просто челрвеком).

Драматург: Да, это так. (Глядя на маску на полу.) Я создал его.

Актер-Человек: Пусть все роли всех сценических ге-роев вернутся в твое черное отцовское сердце. Отчего ты позволяешь своему безумию переполнять мою плоть и кровь? Будь сам своим актером.

Пауза.

В конце этой сцены Актер обратился ко мне, спрашивая, как могу я хранить молчанье, наблюдая такое свя-тотатство. Я поднялся со своего места в зале и прошел прямо на сцену,

Я: Я в изумлении наблюдал и представляю миру впервые за всю историю человечества истинно совершенный театр, явившийся нам, дар богов. До сих пор театр отражал страдания посторонних нам людей и объ-ектов, но здесь, в Театре Спонтанности он раскрывает наши собственные горести. До сих пор он был жертвой, он служил выдуманному богам, но теперь он возродился к жизни. До сих пор драматург предавал актера, актер предавал зрителя, но здесь и теперь все они воссоедини-лись, В этом безумном акте, вызванном протестом зри- гелей против драматурга и актеров, мы вызволяем высоко-чайшую форму смеха и облегчения. Это драма, со-здав-шая самое себя через собственное отрицание.

Драматург: Мне представляется, что это и будет концом театра,

Я: Да, и, следовательно, абсолютно нет. Прежде чем восстановление истинного творческого театра станет возможным, все его элементы и части должны быть разрушены одна за другой, до их исконного первоизданного основания. Это будет проклятие всей механистической организации театра и возрождение хаоса. И когда в конце этой театральной революции не останется уже ничего — драматурги, актеры, зрители, все исчезнет — лишь тогда из этого хаоса может вновь возникнуть дух, дающий рождение чистому театру, театру гения, театру всеобщей фантазии, Театру Спонтанности.

Драматург: Теперь я понял. Да, я подлец и фальсификатор. Но пьеса не может возникнуть иначе, чем будучи написана. Быть — значит быть, и письмо есть и всегда будет вульгарной формой бытия всего непреходящего.

Я: Все театры прошлого, все их произведения были дорогой к театру, который возник сегодня и 'здесь. Это конечная форма драматического искусства.

Драматург: Кто же будет писать такую драму?

Я: Это драма, в которой каждый участник является своим драматургом, актером и зрителем. «Слово» было не в начале, оно было в конце.

Драматург: Теперь я понимаю.

Я: Если вы или кто-либо из этого зала вновь попытаетесь поставить свою драму прошлого здесь, на этой сцене, они обрушат на вас, на традиционного привычного героя и на каждого в этой аудитории комическое, освобождающее и очищаю-

щее действие. Играя себя, ты словно наблюдаешь себя в зеркале своего собственного «Я», раскрывшимся с этой сцены навстречу всем зрителям. И вот это-то отражение и вызывает самый искренний смех в других и в тебе самом, потому что в этом зазеркалье ты видишь собственный мир прошлых страданий, растворенный в воображаемых событиях. Бытие внезапно перестает быть болезненным и горьким, но становится забавным и комическим. Все огорчения, испытанные вами в прошлом, вспышки гнева, ваши желания, ваши радости, ваши восторги, ваши победы, ваши триумфы освобождаются от огорчения, гнева, желания, радости, восторга, победы, триумфа, т. е. освобождаются от всего³. Теперь ты можешь сказать себе: Да я ли это был? (и то же самое может быть сказано любым из твоих товарищей — актеров и зрителей). Был ли он когда-либо таким, тот кто сейчас на сцене? Об этом мы предоставим судить богу. А безудержный смех, который преодолевает и невзгоды и победы, останется в нашем зале.

Пауза.

Актер: Было бы неплохо узнать, что порождает ; гот смех.

Я: Я думаю, что смех возник, когда Господь увидел сам себя. Это произошло на седьмой день созидания. Бог-творец оглядел плоды своего шестидневного труда и упал со стула от хохота над самим собой.

Актер: Здесь же возникает и театр.

Я: Да, в то время как он смеялся, под ним выросла сцена. Вот она, у нас под ногами.

Этот сюжет имеет многочисленные версии. Вот одна и (них: Актер в роли Заратустры появляется на сцене. Зритель, наивно

³ Raison D'être — смысл бытия (фр.)

полагавший, что пред ним реальный Заратустра, прорывается из зала на сцену. К своему глубокому разочарованию, он обнаруживает, что его одурачили. Но после того, как Актер, исполнивший роль Заратустры, продолжает настаивать на реальности своего образа, возникает спор. Психиатр, присутствующий на спектакле, и публика становятся на сторону актера. Зритель кажется почти потерпевшим поражение, когда на сцену выходит Драматург, крайне раздраженный его вмешательством в действие. Но самоуверенный Актер требует, чтобы и Драматург также признал в нем Заратустру и воздал ему должное; Драматург, создатель этого образа, настаивает на своем и объявляет себя как творцом пьесы, так и самого Заратустры. Актер, тщеславие и сознание которого глубоко уязвлены, обращает свой гнев против Драматурга, обвиняя последнего в том, что тот предал его, расстроив его личностное в выдуманном образе. В это время гром и молнии раздаются в театре, и сцена преобразуется. Зритель исчез, маска Заратустры спадает с лица Актера, и все узнают в нем Чарльза Мэйера, живущего в двух кварталах от театра на Чамбэрз-стрит. Он в своей комнате, разговаривает с Драматургом, который также стал самим собой, неким Тони Коллинзом, обсуждающим с последним любопытные метаморфозы, только что происшедшие с ними. В это мгновение на сцену поднимается зрительский режиссер, разрешающий все их сомнения. Человек, который появился на сцене в качестве Зрителя, был не просто зрителем; он был настоящим Заратустрой, который не мог вынести зрелища карикатуры на себя самого. Итак, все заканчивается комедией и смехом, и Театр спонтанности открывает свои двери публике.

Зрительский театр — театр общения (общности). Такое общение, порождающее драмы и актеров, воспроизводящих их,

разумеется, не какое угодно общение, не общение, носящее абстрактный характер, нет, это наш городок или местечко, дом, в котором мы живем. А актеры — это не какие угодно люди, абстрактные люди, нет, это наши близкие, наши отцы и матери, наши братья и сестры, наши друзья и соседи. А драмы, которые мы рождаем, — это не драмы, зреющие в умах великих художников, это драмы, которые еще не произошли, которые возникают здесь и сейчас в нашей обычной жизни, в умах обыкновенных смертных. Другими словами, мы имеем дело с драмой на том уровне, когда четкое отделение эстетического от терапевтического еще не имеет особого значения и задолго до того, как возникает различие между индивидуальным и универсальным.

Это некая общность актеров, в которой не выделяется особая категория зрителей. Наша искренность и цельность значат гораздо больше, чем их артистизм. Состояние катарсиса восходит от зрителя к актеру и от актера назад к зрителю.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ: ТЕАТР СПОНТАННОСТИ

МЕТА-ТЕАТР: АРХИТЕКТУРНАЯ СТРУКТУРА

Рассказчик начинает, и дети быстро собираются вокруг него. Он в самом центре группы. Тот где истинный образ театра встает пред нами.

Строгое отделение сцены от зрительного зала — характерная особенность традиционного театра. Это планируется дуалистической структурой театра так же, как и отношением между сценическим действием и зрителями. С исчезновением границы между актерами и зрителями, тем не менее, все пространство в целом становится полем сценического действия. Каждая часть его должна способствовать реализации принципа спонтанности; ни один уголок не должен быть исключением. В центре помещения располагается сцена для спонтанных актеров. Она строится не в одном из его концов, словно сцена для актеров, за действиями которых можно лишь подглядывать в щелку, нет, она сделана так, что все ее части можно увидеть с любого места в зале. Это не сцена, расположенная в глубине зала, внизу, у самого пола, она устремлена вверх. Она поднята над залом. Тыл ее не защищен декорациями, она не оборачивается на-зад в поисках помощи и защиты, у нее нет ничего, что могло бы прикрыть ее с тыла. От центральной сцены вниз и вверх амфитеатром разбегаются ступеньки. Они ведут к специальным сценам, построенным в самом зрительном зале, на всех уровнях амфитеатра, готовым встретить актеров-зрителей, желающих вступить в драматическое действие. В театре спонтанности общение но-

сит всеобщий характер. Это театр общения. Это институт нового рода, институт, в котором возрождается творчество. Это место, где посредством драмы мы экспериментируем с собственной жизнью, обозначая ее сильные и слабые места. Это место истины вне могущества. Каждый выказывает ровно столько силы, сколько может. Это театр всего, сумерки сущего и действительного, это театр, усомневающий реальность самой реальности. Это не театр одного актера; не театр одного творца, окруженного толпой пассивных слушателей; это театр всех и для всех. В этом театре нет равнодушных, все постоянно движется от состояния рассудочности к состоянию спонтанности, из мира действительных поступков, мыслей и чувств в мир фантазии, включающий в себя потенциал реальности. Они движутся от вещи в себе к образу в себе, являющемуся потенциальной возможностью этой вещи. Ценности жизни уступают место ценностям спонтанности. Сегодня слово «театр» вызывает у людей лишь один образ, образ сцены. Другая его часть — зрительный зал остается погруженным в темноту в течение всего действия, мы привыкли к этому в реальности, но мы не осознаем глубокого символического смысла этого явления. Деление театра на две части, актеров и зрителей, ломает и разрывает надвое также и ваше представление, и то эстетическое наслаждение, которое может иметь смысл лишь при сохранении единства и целостности таких понятий как, например, мать и дитя, муж и жена, актеры и зрители. Новое здание театра должно воздвигаться с двух сторон, со стороны сцены и со стороны зрителей.

КАСТА

В театре спонтанности каста - это весь театр, а не только несколько профессиональных актеров. Эта новая ситуация должна найти свое отражение в архитектурной структуре театра.

Одной из задач спонтанного актера, следовательно, является стимулирование активности зрителей. Он не желает, чтобы на него смотрели или просто слушали, он стремится содействовать и взаимодействовать с остальными. Ему невыносимо ощущать рядом с собой присутствие кого-либо в статусе зрителя, ему невыносима также и роль «гвоздя программы». Воля к творчеству тотальна и всеобъемлюща. Но для того, чтобы полностью соответствовать масштабам своего амплуа, он раскрывает собственную природу, свою судьбу, свои представления о себе самом, свою личностную сущность. Он высмеивает собственный характер, он сомневается в наиболее существенных для себя истинах, подрывает самые существенные основания своего «Я», для того, чтобы завоевать для этого «Я» неделимый мир фантазии.

ДВЕ «МЕТА-ЗОНЫ»

Объекты прекрасного возможны в природе лишь вне самой природы, и в мире лишь вне этого мира грубой экзистенции, они возможны лишь в мире, лишенном всего, кроме свободы. Прекрасное может быть достигнуто лишь в процессе анестезии природы в целом. Боль и страдание устраняются из бытия. После их устранения творческое воображение, несдерживаемые чистые иллюзии высвобождаются. Это прекрасный

мир, который выглядит так, словно он был создан без всяких усилий.

Эстетизм как теория основывает свои положения на изучении «созданных» объектов действительности —, творений литературы, музыки, скульптуры и живописи. Эти произведения являются предметами или объектами, материал которых изначально и механически был отделен от самого творца — как, например, краски и холст Художника или пластический материал скульптора. Или сам материал изначально порождается творцом, но отчуждается от него по завершении творческого акта. Например, литературное произведение писателя первоначально является неотъемлемой частью его сознания до тех пор, пока он не решает отделить свои мысли от себя и экстернализировать их в виде рукописи. Музыкальные образы являются неотъемлемым достоянием композитора, пока он не решает экстернализировать их в виде нот как музыкальное произведение. Для такого типа художника обращение внимания на свой внутренний мир не является естественным, ему чуждо стремление поделиться самым сокровенным, он не стремится сосредоточить все свои творческие усилия на личном самовыражении с тем, чтобы раскрыть свое «Я», сделать его объектом прекрасного. Но если это так, то он, подобно Будде, обращен к внешнему миру.

Но, кроме такого ряда объектов прекрасного, которые возникают в силу отчуждения от своего создателя, посредством чего они и обретают незыблемость и собственное бытие, существует и другой. Танцоры, акробаты и йоги получают исходный материал не из природы, вне себя, но в самих себе, в собственной плоти. Материал этот словно бремя вынашивается

самим творцом и пре-образуется в продукты его фантазии, неотделимые от него самого. Они рождаются и умирают в течение само-го творческого акта. Они не стремятся к существованию, не зависимому от их создателя — они жаждут индивидуального, свободного бытия, подобно произведениям литературы, живописи, музыки и скульптуры.

Нечто подобное можно наблюдать, сравнивая традиционного и спонтанного актеров. И в том и в другом случае не только их физическое «Я», но также и психика, их разум и душа, все, что образует их личность, становится исходным материалом созидательного гения. Но отношение к этому материалу в обоих случаях различное. Актер традиционного театра получает роль, которую он исполняет, из внешнего по отношению к нему источника. Роль эта предназначается ему драматургом, она принимается его «Я» и начинает действовать в сфере творческой активности, оставляя некоторые элементы личностного в стороне и принимая другие в той мере, в какой они вписываются в данную роль. Образ роли заканчивается и формируется у актера задолго до момента непосредственной репрезентации.

Театру спонтанности чуждо использование принципа исполнения заранее написанной роли. Процесс творчества возникает и развивается ничем не сдерживаемый, до любых пределов, которые полагает себе сам творящий. Воображаемый герой (роль) появляется непосредственно в самом акте творения. И лишь сам актер и его творческий импульс определяют, быть или не быть этой роли. Воплощаемые в творческом акте образы рождаются вне рамок трезвой рассудочности, они сво-

бодны от попечи-тельства разума, равно как и от всякой мета-физики. Понятие разумной свободы, сформулированное в свое время Кантом, здесь преобразуется, это уже не некая «вещь в себе», являющая собой мир феноменов или ил-люзий, теперь она является, теперь она становится ко-нечной ве-щью.

Объекты прекрасного первого порядка возникают, следова-тельно, вследствие процесса отчуждения: резуль-татами его являются, например, произведения скульпто-ром и художни-ков; психика и дух проецируются на ма-териал, изначально лишенный художественного начала.

Объекты прекрасного второго порядка возникают в процессе порождения и отчуждения: произве-дения писате-лей и композиторов, в которых самотворя-щий дух и самот-воряющая материя сначала сливаются и соединяются в нечто независимое внутри личности ху-дожника, чтобы затем после отчуждения от создателя — и результате своеобразного акта рождения — начать свое собственное внешнее существова-ние.

Объекты прекрасного третьего порядка возникают в процессе сознательного и систематического собирания, протекающем внутри личности самого создателя: приме-ром их может слу-жить традиционная драма. Само творящая материя сливается с духом, лишенным художест-венного начала, будучи чуждой личности артиста, в не-кий самодостаточный, самодавляю-щий продукт, внешне не отторгаемый от своего создателя, но живущий внутри него особой непрерывной жизнью.

Объекты прекрасного четвертого порядка возникают в процессе спонтанного творчества: здесь воссоединяются истинный в себе дух и истинная в себе материя.

Первые три группы объектов принадлежат эстетическому. Они могут стимулировать развертывание логических, этических, физических, психологических и социальных построений и в конечном счете предполагают со-создание метафизических систем. Метафизика есть позиция, точка зрения созданной вещи, позиция, точка Создания. «Мета»—«Физическое» следует отличать от «Мета»—«Не-Физического» (Метабиология, Метapsихология и Метасoциология), могут требовать конструирования «das Ding an sich» ("вещи в себе"), отличной от ее физического аналога.

Четвертый порядок вынуждает нас разработать новую конструкцию. Феномены, представляющие этот порядок, являются именно тем, чем они нам кажутся. Они — не что иное, как «das Ding an sich», т. е. «вещь в себе». Они неотторжимы от акта собственного создания. Пространство «мета», следовательно, должно быть поделено на две гетерогенные сферы: метафизика и метапрактика. Метапрактика есть позиция Создателя.

МЕТАПРАКТИКА

Метафизика является основанием к деятельности. Практическая деятельность напоминает судебное разбирательство, где

науки выступают в качестве адвокатов, а метафизика выполняет роль судьи.

Метапрактика, однако, — не ключ к практике, но ее исток, она существует только до и вне фиксированного опыта, она — Место потенции вещей. Она возможна лишь до начала или в конце мироздания, после него, после его угасания. Она имеет смысл лишь для того, что еще не создано или уже не существует; когда нет бытия, нет мысли и нет вопроса, тогда не остается ничего, кроме деятельности самого Творца. В отличие от метафизики, она является действительной сущностью науки и бытия. При этом стирается противоречие между вещью в себе и явлением, с одной стороны, и между явлением и творческим началом — с другой. Хаос после мира (мета-практика) отличается от хаоса до мира лишь тем, что мир этот должен быть покорен и разрушен. Метафизика состоит из обобщений, соответствующих всем специфическим проявлениям экзистенции. Тогда как содержание метапрактики составляют не что иное, как сами творческие процессы. Они не связаны с понятием развития, причинно-следственными отношениями, правилами интуиции и дедукции. Метапрактика — это и не догматическая, и не критическая философия, это философия чистого создания, в которой миллионы воображаемых миров равно возможны и реальны, и равны в своей значимости для мира живых людей, отражаемого метафизикой. Она состоит из обобщений, соответствующих к ем специфическим проявлениям анти-экзистенции.

Метапрактика, как система неизбежной мистики, не может быть выражена. Она не является ни логической, ни анти-логи-

ческой, ни психологической, ни антипсихологической, ни физической, ни анти-физической, ни эмпирической, ни анти-эмпирической, она непостижима, непреодолима, нерациональна. Она невозможна в этом мире, как только после его разрушения. Она невозможна в каком бы то ни было из миров, как только после их уничтожения. Для метатворца мир наш подобен рисунку на доске, он берет тряпку и стирает с доски этот мир. С точки зрения метапрактики факт исчезновение мира-рисунка в нашем воображении самодостаточно, Четкое научное доказательство исчезновения мира было бы даже нежелательным, ибо это лишила бы принцип сотворения присущей ему остроты. Противоречие между реальным и идеальным необходимо в метапрактике, иллюзия реального мира настолько же значима для неё, как и реальность иллюзорного. Высочайшим триумфом воображения и творчества является такая трансформация действительности, при которой мир кажется прекрасным, каким бы уродливым и болезненным не оставалось за пределами спонтанного акта наше бытие.

Для того чтобы воздвигнуть систему метапрактики, нам следует отказаться от всей феноменологии, от всего живого, от всех вещей, объектов, включая иллюзии, мечты, видения, образы, так как они, будучи отягощены практическим, являются смешанными продуктами, следовательно, связаны с моралью, психологией и эстетическим, а не с метапрактикой. То, что остается после исчезновения всех явлений действительности и ее атрибутов, и есть метапрактика. Формулируя, например, метапрактические представления о языке (в русле своего рода метапрактической логики) все феномены естественного языка должны быть отторгнуты. Устремляющийся разумом к высочайшим сферам языкового выражения, не

может выразить себя ни одним языком действительности. Истинная экспрессия для него заключена в знаках и жестах, но, скорее всего, он вообще откажется от попыток к общению.

Метапрактика — это жизнь воображения и созидания, построение бесконечных вариантов собственного бытия. Вся наша Вселенная так же мала в сравнении со сферой метапрактики, как миг нашего бытия ничтожен в сравнении с величию нашей Вселенной. Она всемогуща, она способна, при желании, в одно мгновение обратить наш метафизический мир в нечто иллюзорное. Метапрактика — это пространство, в котором адекватно решается наш извечный вопрос о свободе воли.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ

ПРИНЦИП

Противоречие между существующим сегодня театром и театром спонтанности проявляется в их отношении к настоящему моменту. Первый старается представить зрителям сценическое действие как нечто определенное и законченное; настоящий момент при этом игнорируется. Последний же пытается воспроизвести сам настоящий момент и в то же время воссоздает его, используя в качестве составных элементов форму и содержание драмы.

Традиционный театр принадлежит к миру внешних проявлений; «вещь в себе», процесс спонтанного творчества в Статусе Происхождения. В силу экстра-временного характера его про-

изведений, традиционный театр обретает свое метафизическое основание в том, что уже минуло, вне пределов собственно сценического пространства. А само драматическое произведение в тот момент, когда оно создавалось, в те быстротечные мгновения прошлого, не принадлежало настоящему, поскольку не было для него предназначено. Оно принадлежало будущему — моменту своего появления на сцене — а вовсе не моменту своего создания. Театр спонтанности воспроизводит все в том виде, в каком оно возникает внутри сценического действия. Он не ориентируется ни на прошлое, ни на будущее.

Спонтанно-творческий подход к пониманию настоящего момента приводит к новым методам постановки. В то время как традиционный театр выносит процесс за пределы сцены (в пространстве) и за пределы сценического действия (во времени) — создание сценария, написание ролей и их изучение, создание декораций и костюмов, режиссура и репетиции — театр спонтанности разворачивает перед аудиторией первозданный, естественный процесс творчества, ничем не украшенный и включающий в себя все фазы становления драмы. То, что в традиционном театре происходило по ту сторону занавеса — рождение «вещи в себе», процесс спонтанного творчества, «мета-театр» — теперь появлялось на сцене. Целостное произведение искусства возникает у нас на глазах, его Статус Происхождения раскрывается и последовательности, отличной от всего виденного нами прежде: генезис идеи, подготовка и оформление сцены, распределение ролей и актерское перевоплощение следуют одно за другим.

РЕЖИССУРА ПОСТАНОВКИ

Эксперимент, основывающийся на философии настоящего момента, обращается к трем формам драмы: театр спонтанности, как драматизация настоящего момента, драматизированная, или «живая», газета и терапевтический театр, или театр катарсиса.

Театр спонтанности — это механизм, предназначенный для постановки драмы настоящего момента. Сам драматург исполняет главную роль. Он не просто писатель — в действительности он вообще ничего не пишет — но активный участник сценического действия, вступающий в конфликт с другими актерами по поводу идеи, возникшей в его сознании, быть может, совсем недавно, и провоцирующий их к немедленной драматизации действия. Роль драматурга часто присваивается одним из актеров, который затем становится драматургом и в то же время главным героем действия.

Драматизированная, или «живая», газета представляет собой воссоздание на сцене событий, происходящих сегодня. Это своего рода синтез театра спонтанности и газеты. Задача при этом состоит в том, чтобы сделать действие на сцене спонтанным по форме (экспромт) так же, как и по содержанию (новости дня). Драматизированная газета имеет еще один плюс с точки зрения искусства настоящего момента: абсолютную очевидность чистой спонтанности, которая предстает перед зрителями — а не только перед актером, как в некоторых формах театра спонтанности — в силу того, что драматизируемое содержание имеет характер последних новостей. Хорошая драматизированная газета старается воспроизводить новости сразу же по мере поступления их в театр от репортеров;

таким образом, действие в течение часа может меняться по содержанию несколько раз.

Терапевтический театр использует механизм театра спонтанности в терапевтических целях. Главный герой здесь — пациент. Искусственный характер мира, построенного драматургом, заменяется действительной структурой мироощущения пациента, реальной и воображаемой.

Первым шагом во всех этих случаях является выбор Материала для первоначальной сценической ситуации. В Первом из приведенных вариантов драмы это может быть идея, возникающая в сознании драматурга; во втором — материал предоставляется репортерами; в Третьем — материалом для нее служат результаты обработки данных теста на выявление симптоматики психического расстройства. В психодраматической лаборатории, в которой проводятся психотерапевтические сеансы, Необходим своего рода отдел подготовки, где могли бы предприниматься подобные первые шаги.

Экспериментирование и анализ — вот главные инструменты исследования спонтанности. Спонтанное экспериментирование не предполагает теоретическое и практическое оснащение театра в том виде, в котором оно имеется на сегодняшний день. Эксперимент строится таким образом, как если бы традиционный театр никогда прежде не существовал. И нет нужды в его свержении, экспериментатор устремляется вперед, своей, новой дорогой. Принимая во внимание разработанный в Стегрейфской (спонтанной) лаборатории (1921—

1924) новый деятельный метод, история психологии будущего может не без основания рассматривать ее исследования как наиболее значительное развитие бихевиористической диагностики со времен Фехнера и Вундта.

ТЕСТ СПОНТАННОСТИ

В начальной подготовительной фазе театр спонтанности становится психо-технической лабораторией. Режиссер готовит основания для сценического действия; работа в этот период носит сугубо исследовательский характер. Он проигрывает различные экспериментальные, или тестовые, ситуации. Фрагментами, Предлагаемыми актерам для исполнения, служат либо ситуации и роли, которые они сами хотели бы сыграть и которые, быть может, уже достигли в их сознании некоторой степени развития, или ситуации и роли, с которыми они мало или абсолютно незнакомы. При проведении такого рода тестов спонтанных актеров на большом количестве ситуаций и ролей, может быть проведено графическое шкалирование их сравнительной степени спонтанности и готовности к различным ситуациям и ролям. Материал, собранный с помощью подобных тестов спонтанности, можно использовать как для диагностической интерпретации, так и в качестве основания для дальнейшего развития обнаруженных в рудиментарном состоянии функциональной, ролевой и ситуационной спонтанности индивида, т. е. для проведения своего рода тренинга спонтанности.

В результате тестирования большого количества людей мы убедились, что их способность к спонтанной деятельности не одинакова. Существует определенный талант к спонтанному творчеству. Есть люди, спонтанность которых значительно

выше, нежели у других, так же как есть люди, которые оказываются более способными в отношении каких-то определенных видов деятельности. Спонтанность, которой достигает индивид, включаясь в роль или ситуацию абсолютно ему незнакомую — по отношению к уровню спонтанности, продемонстрированной большим количеством других индивидов в равно незнакомых им ситуациях — определяет его коэффициент спонтанности. Изменение коэффициента спонтанности данного индивида не следует обязательно связывать с ростом или снижением коэффициента умственного развития. Есть много высоко интеллектуальных людей, обладающих довольно низким уровнем общей спонтанности (хотя они могут выказывать довольно высокую степень спонтанности в некоторых специальных случаях). По сравнению со многими другими умственными возможностями таких людей, способность к спонтанной деятельности у них, очевидно, гораздо менее развита. Подобное может происходить, вероятно, в силу того, что в условиях создания нами цивилизации сохранения (консервации), спонтанность в значительно меньшей мере используется и развивается, нежели, например, умственные способности и память. Склонность к спонтанному творчеству, как одна из функций нашего мозга, остается в самом зачаточном состоянии в сравнении с другими важными, фундаментальными функциями центральной нервной системы. Этим можно объяснить удивительную неспособность человека ориентироваться и действовать в экспериментальных условиях нестандартных ситуаций.

Изучение нестандартных ситуаций в лабораторных условиях способствует выявлению поведенческой реакции (гибкость или ригидность) людей в условиях столкновения с неожиданными явлениями. Застигнутые врасплох, люди, как правило,

действуют в состоянии испуга или оцепенения. При этом они либо совершают ошибочные, необдуманные поступки, либо просто бездействуют. Возникают ощущение, что нет сферы деятельности, для которой человек и его мозг были бы менее подготовлены, чем сфера нового, неожиданного, «необъяснимого». Действия нормального человека в подобной ситуации непоследовательны и противоречивы, но психологические тесты в условиях нестандартной ситуации выявили, что реакция утомленных, склонных к неврастению, задержанных конвейером и «заавтоматизированных» людей ещё более неадекватна — их действия еще менее последовательны и организованы, разум их не в состоянии противопоставить что-либо внезапным ударам, наносимым, как кажется, ниоткуда. Условия быстрого роста культуры и технологизации производства имеют тревожную тенденцию совпадать с усилением ригидности мышледеятельности.

Это также объясняет, отчего актеры и драматурги традиционного театра редко бывают способны к спонтанному творчеству. Для овладения способностью входить в спонтанные состояния и продуцировать спонтанные идеи требуются люди, прошедшие специальную подготовку. Такого рода тренинг будет готовить людей, способных быстро воплощать в сценические образы свое вдохновение и умеющих быстро реагировать на спонтанность партнеров.

Важно, чтобы режиссер тщательно анализировал результаты всех экспериментов и тестов. Постоянный анализ различных ситуаций и результатов работы в них будет способствовать росту его профессиональных знаний и умений. Невзирая на всю эту предварительную подготовку и наработку навыков

и умений, сценическое действие само по себе — свободный, ненадуманый продукт деятельности режиссера и актеров. Всякая техническая информация и техническое оспособление внешние по отношению к собственно сценическому действию. Техническое задание привносится в игровое действие исключительно в целях обогащения спонтанности труппы и актерского взаимодействия готовым запасам новых ненадуманных ситуаций.

Такие эксперименты могут быть названы тестами спонтанности. Они постепенно будут вести к новым представлениям и драматургии. Меняются позиции актера и зрителя и таким образом должны претерпеть изменения и их взаимоотношения.

Много сотен тестов спонтанности было проведено здесь в этой лаборатории и много сотен этюдов было поставлено перед и совместно со зрителями. День за днем интерпретировались и анализировались результаты этих тестов. Это вело к получению массы систематических знаний, подготовивших появление теории спонтанного творчества, которая могла основываться на реальных экспериментах. Это, в свою очередь, приводит к разработке новых методов и техник, способствующих увеличению оснащенности и росту индивидуального мастерства. Этот процесс получил название тренинга спонтанности.

Некоторые из наиболее значимых теорий и техник приведены ниже в соответствие с их принадлежностью к сфере форм,

межличностных отношений, построения сценического действия и подхода к психическим расстройствам.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ: НАУКА О ФОРМАХ

АНАЛИТИЧЕСКОЕ РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ СПОНТАННЫМ И ДРАМАТИЧЕСКИМ АКТЕРОМ

Сценарий пьесы — продукт разума — представляется актеру. Он состоит из слов. Актер не имеет права противопоставлять свой (вторичный в данной ситуации) разум этому продукту: он обязан при-вести в жертву сценарию. Роль встает перед ним в своей собственной индивидуальности. Его принуждают к искусственному и сознательному разделению собственного "Я" на две части — его собственное, глубоко скрытое "Я", и вторая половина, роль, которую ему нужно сыграть. Таким образом, он вынужден постоянно пере-ходить от своих частных переживаний и эмоций к сценическому образу и обратно, к собственному «Я». Ситу-ации, в которую он попадет, носит трагический характер. Он может обманывать себя и легковерных зрителей, но язык и интеллектуальный уровень Шекспира и других драматургов подобного масштаба никогда не могут быть воссозданы в полной мере. Глубокий сценический страх, испытываемый многими величайшими актерами, вызван противоречием между личностным и навязываемой ролью, между спонтанным творчеством и драматическим сохранением.

Вместо самореализации актер персонифицирует то, что уже было персонифицировано в виде роли самим драматургом. Возможны три варианта отношения актера к исполняемой им роли. В первом варианте он вживает ей в роль шаг за шагом, сознательно, как если бы он пытался понять другого человека.

Чем больше он подавляет в себе личностное, тем больше возможностей "вжиться" в роль открывается перед ним. В этом случае он уподобляется образу человека, которым ему хотелось бы стать. Его отношение к роли является отношением идентификации. Во втором случае он находит нечто общее между своим пониманием роли и представлениями автора; в этом случае его отношение к роли является отношением синтетической интеграции. В третьем случае, когда роль вызывает у него чувство отвращения, он вынужден навязывать ее своему «Я» и, таким образом, искажает роль, привнося личностное отношение в написанный драматургом текст. В этом случае его отношение к роли является отношением извращения.

Язык драматурга — это основной стимул, которому подчинены все личностные устремления актера. А его поведение является не креативным, но рекреативным. Ассимиляция материала роли имеет центростремительный характер — от материала роли вне актера к нему самому, как центру действия. Это прямо противоположно характеру ассимиляции материала скульптором или художником — их материал остается во внешнем пространстве. Идеи же исходят от них и воплощаются в материале. В случае с актером идеи находятся вне его, в пространстве, но воплощаются в нем, как если бы он был материалом.

Спонтанное творчество носит центробежный характер. Сущность его роли более не в сценарии, как у актера традиционной драмы. Она не во внешнем пространстве, как для художника или скульптора, но является частью его самого.

ТВОРЧЕСКИЙ АКТ

Прежде чем продолжить обсуждение этого воп-роса, было бы полезно обратить внимание на употребление терминов «сознательное» и «бессознательное». Для абсолютно творческого сознания различия между сознательным и бессознательным не существует. Творческий актер подобен бегуну, для которого внутри акта бега часть пути, который он уже преодолел, и оставшаяся часть качественно равны.

Различие между сознательным и бессознательным, таким образом, не имеет места в психологии творческого акта. Мы используем их в качестве уже известных терминов только для того, чтобы схематично обозначить Некоторые составляющие характеристики спонтанного акта.

Бессознательное, как некий постоянный резервуар, как нечто изначально «данное», из чего все умственные феномены возникают и к чему они непременно возвращаются, отличается от значения, которое я придаю этому термину в данной работе. Бессознательное — это резервуар, который непрерывно пополняется и опустошается «творческой личностью». Он создается этой личностью и может, следовательно, быть ею разрушен или заменен.

Изначальной характеристикой творческого акта является и его спонтанность. Следующей характерной особенностью нужно назвать внезапность или неожиданность.

Третьей характерной особенностью является его ирреальность, склонная к изменению реальности, внутри которой зарождается творческая деятельность, в творческом акте всегда присутствует нечто существующее до и вне данной реальности. В то время как акт жизнедеятельности является всего лишь еще одним элементом в причинно-следственной структуре жизненного процесса реального человека, акт спонтанного творчества создает у нас ощущение, что структура эта на мгновение прерывается или исчезает. Если вы звоните дантисту потому, что у вас болит зуб, то в этом случае ваша деятельность вызвана стремлением, продиктованным вашими биологическими потребностями; такой акт полностью вписывается в логику естественного течения жизни; но если вы действуете «как если бы» вы звонили дантисту, то в этом случае вы используете себя, свои побуждения, телефон, дантиста в качестве стратегического материала для реализации искусственных целей. Следует заметить, что расхожая фраза: «Вся жизнь — театр» зачастую может приобретать достаточно глубокий подтекст. Роли, исполняемые нами в действительности, и собственно сценические роли обладают простым поверхностным сходством; при более тщательном рассмотрении они обнаруживают абсолютно различные свойства. В жизни наши страдания действительны, наш голод, наша ярость реальны. В этом лежит отличие между реальностью и вымыслом: или, как сказал Будда: «То, что ужасно переживать, любопытно наблюдать». Четвертой характерной особенностью творческого акта является то, что он предполагает действие созидания. В реальном процессе жизни мы в гораздо большей мере подвергаемся воздействиям, нежели действуем сами. В этом заключается различие между созданием и создателем.

Но эти процессы не просто определяют психические условия; они порождают эффект подражания. Параллельно тенденциям, порождающим некоторые процессы в сфере сознательного, существуют и другие, ведущие к их мимическому воплощению. Это пятая характерная особенность творческого акта.

Внутри спонтанно-творческого взаимодействия эмоции, мысли, процессы, предложения, паузы, жесты и движения поначалу, кажется, приносят бесформенную анархию в упорядоченную действительность и организованное сознание. Но в процессе его развития становится ясно, что они принадлежат друг другу как звуки единой мелодии; что они вступают в отношения, подобные взаимоотношениям между клетками вновь возникающего организма. Беспорядок здесь только кажущийся; внутренне здесь всегда присутствует постоянная движущая сила, некая пластическая возможность и настоятельная потребность обрести определенную форму; замечательная уловка творческого принципа, вступающего в союз с коварным разумом для реализации своих настоятельных интенций. В истоках поэзии лежат не комплексы поэта, но зачатки новой формы, цель поэта — акт рождения. Он, следовательно, не просто руководствуется образцами: он способен творчески изменять мир. Ошибкой психоанализа является то, что он не смог схватить сущности драматического действия как специфического феномена творческого «Я» — но пытался объяснить формы и содержание его почти что исключительно сексуальной или биологической историей самого индивида (его комплексами),

Когда поэт создает «Фауста» или «Гамлета», краеугольным камнем его творчества является его собственное существо.

Из семян его рождаются его герои, их физические и духовные качества развиваются вместе с ним. Душа и тело при этом равно значимы. Когда творческий процесс завершен, герой предстает перед нами во всем своем совершенстве, не бледной идеей, но реальной личностью.

СПОНТАННОЕ СОСТОЯНИЕ

Отправная точка спонтанного творчества поэта, актера, музыканта или художника, лежит не вне его, но в нем самом, в его спонтанном состоянии. Оно не является чем-то предустановленным, застывшим и неизменным как написанные слова или ноты, оно как бы пульсирует, пульсирует ритмично, поднимаясь и опускаясь, возрастая и увядая, как все в природе, и тем не менее оставаясь отличным от природных явлений. Это состояние созидания, сущностный принцип всякой творческой деятельности. Оно не представлено как слова и краски. Его нельзя ни уловить, ни зафиксировать. Спонтанный актер словно разминается, будто бы постепенно взбираясь на вершину. Устремившись однажды к спонтанному состоянию, он движется к полной самореализации.

Спонтанное состояние — это определенное психологическое явление. Термин «аффект» не совсем точно передает его сущность, поскольку это состояние возникает не только из Страх, Возбуждения, Злости или Ненависти, но из таких комплексов, как вежливость, грубость, легкомыслие, высокомерие, расчетливость, которые являются достаточно эффективными в качестве отправных состояний для Спонтанного актера в его реакции на внешние ситуации, или из таких условий, как личные недостатки или алкогольное опьянение. Кроме того, это состояние не возникает автоматически; оно не дано человеку

изначально. Оно может быть вызвано лишь волевым усилием и не иначе как по собственной воле. Оно не возникает, однако, благодаря сознательным волевым усилиям, сознание, скорее, выступает тут в качестве заградительного барьера, но лишь благодаря внутреннему устремлению к свободе, которое, в сущности, есть не что иное, как проявление раскрепощенной спонтанности. Термины «эмоции» или «условия» не дают полного представления о такого рода «состояниях». Поскольку такое состояние выступает, зачастую, не только в качестве мотива некоторого внутреннего процесса, но формирует также и какие-то социальные, внешние отношения, т. е. организует корреляцию данного «состояния» с «состоянием» другой креативной личности. В результате применения техники организации спонтанного состояния в драме рождается новое драматическое искусство.

ДУАЛИЗМ СПОНТАННОГО СОСТОЯНИЯ (ДВОЙСТВЕННЫЙ ХАРАКТЕР)

Спонтанное состояние часто характеризуется двумя потоками эмоций, в процессе восхождения к спонтанности акт поступательного движения встречает внутреннее противодействие, инерционный или противодействующий поток сталкивается с основным потоком спонтанности. Истоки такого противодействия коренятся в самой личности. Этому состоянию противостоит внутренняя боязнь человека увидеть отраженное в спонтанном акте личностное «Я». Рассудочное в нашем сознании ведет к появлению образов, которые в свою очередь стремятся заблокировать эмоции, их вызывающие. В процессе восхождения к спонтанному состоянию сознание актера словно распадается и существует одновременно в ипостаси спонтанного актера и внутреннего контрагента (противодействующего участника). Такое разделение имеет огромную

значимость в терапевтической процедуре, но оно же выступает и в качестве динамического основания феноменов трагического и комического в драме.

В результате проведения спонтанного тренинга было замечено, что комическое — сатира и карикатура — с гораздо большей степенью легкости обыгрывается спонтанным актером, нежели трагическое. Актер действительно может играть комические этюды в состоянии такого рода деперсонализации, которая в этом случае скорее способствует реализации его спонтанности. Она помогает ему воспроизвести комическое, используя средства, лежащие на поверхности, глубокие уровни спонтанных при этом остаются нетронутыми. Именно в силу несообразности представленных выше личностных позиций, комическое действие порождает столь разнообразные и столь противоречивые реакции актеров.

Спонтанное состояние, возникающее в комических этюдах, не является собственно спонтанным состоянием в его истинной целостности, но представляет, как бы отражение последнего. Противоречивые рассудочные посылки и отражения взаимоисключающих эмоций могут возникать и процветать в комическом, очевидно уравновешивая и примиряясь друг с другом, в то время как их сосуществование в трагическом действии невозможно. Трагическое действие концентрируется на одном конкретном состоянии в один конкретный промежуток времени, отторгая все остальные. Тут действует принцип — либо-либо. Комическое действие не принимает всерьез ни одно из состояний, оно смешивает их, относясь к ним в равной степени несерьезно. При возникновении необходимости воспроизвести в трагической форме новое настроение идея

должна пройти все глубочайшие личностные уровни, прежде чем получит свое выражение в действительности. Совсем иные процессы имеют место в комическом. Обращаясь к разнообразным вариантам человеческих отношений, комическое может обходиться без тщательного анализа роли. Напротив, анализ долевого положения, ее глубокое осмысление могло бы лишь затормозить проявление комического. Различие между трагическим и комическим состоит в разном количестве психологических барьеров, которые необходимо преодолеть при их реализации. Комическое действие может быть реализовано, хотя творческое «Я» самого актера при этом все еще переполнено не снятыми фиксациями, запретами (табу) и т. д. С другой стороны, для презентации трагического необходимо чтобы оно преодолевало все препятствия, снимало фиксации и запреты, т. е. устраняло бы все факторы, противодействующие реализации данного трагического действия. Оно не должно включить в себя все другие трагические мотивы, присущие данному индивиду.

В курсе спонтанного тренинга актеров слишком большое увлечение более легкими, комическими этюдами, где одни эмоции смешиваются с другими, где одна идея тут же сменяется другой, не желательно. Тренинг трагического, несомненно, более сложный для подготовки и реализации, следует рассматривать как первостепенную задачу. Трагическое в тренинге подобно катализатору, и в конечном счете постановка комических этюдов также выигрывает от его культивирования.

СТАТУС ПРОИСХОЖДЕНИЯ И ИДЕЯ СОВЕРШЕНСТВА

Часто мы упускаем из вида следующее: произведение искусства, которым мы сегодня наслаждаемся, будь то поэма, соната, полотно великого мастера или скульптора, не всегда обладало этой ригидной формой, на вид столь неизменной и единственно возможной. Рынка достигает лишь последняя версия, но сам процесс создания этой формы имеет более значительную ценность для человеческой культуры, чем принято считать. Произведение искусства нельзя собрать механически подобно какому-либо узлу машины. Своим возникновением конечная версия обязана длинному ряду предшествовавших ей вариантов данной формы. Многие из предыдущих вариантов, возможно, были не в меньшей мере достойны существования, нежели выбранный автором. Статус Происхождения редко совпадает с абсолютно совершенным состоянием. Все предыдущие попытки имеют в своем основании тот же источник вдохновения, что и конечная стадия. Версия художественного образа — это не просто один из фрагментов творческого акта; каждая из этих версий и составляет его как собственный творческий акт. Внимание художника на всех стадиях творческого акта сконцентрировано в большей или меньшей степени на всем процессе в целом. Следовательно, различие между последней версией и предыдущих набросков не в их сущностном содержании. Тут имеет место процесс сравнения; результат при этом зависит от «ценностей», провозглашаемых художником на некоторых фазах своей работы в поисках нужной формы. Оценка эта носит безусловно субъективный характер. Он может остановиться в любой момент и на любой стадии своей работы. Но он продолжает «корректировку» до конечной стадии. У него возникает внутренняя потребность привести свою работу к

максимально возможному соответствию с некоторым предустановленным им самим идеалом совершенства. Автор, подобно сказочному жестокому отцу, не жалеет своих детей. Он своими руками убивает старших в пользу рожденного последним.

Ранние версии представляемой работы обыкновенно остаются безвестными для зрителей. Будь у нас возможность познакомиться с ними, едва ли общественный эстетический вердикт соответствовал бы окончательному решению у художника. Существуют, например, некоторые версии произведений Хелдерлина и Блэйка, которые в своем совершенстве намного превосходят конечный вариант той же самой темы. Есть читатели, оценивающие первую версию «Фауста» Гете гораздо выше, нежели последний вариант величайшего произведения, создававшегося с такой тщательностью. Нам остается лишь догадываться о том, как много вариантов было написано между первой и последней версией «Фауста». Гете сделал свой выбор по праву отца, поэта и, возможно, творца. Будь Гете бессмертным и обладай он творческой мощью Создателя, -он никогда бы не закончил своего «Фауста».

Одной из функций театра спонтанности является то, что именно он дает приют подобным отторгаемым их творцом произведениям искусства. Он становится убежищем для нежеланных детей, но, так сказать, лишь для тех из них; которые не стремятся жить в веках. Драма спонтанности дарует своим созданиям не бессмертие, нет, она, скорее, провозглашает любовь к смерти. Многим из наших драматургов следовало бы меньше писать, но больше играть на сцене, работая над сценарием. Мы, зачастую, пытаемся увековечить то, что имеет

значение в данный момент, но может стать бессмысленным спустя мгновение. Много физических и интеллектуальных усилий остаются за пределами музеев и выставочных залов, прежде чем появится версия, которую смогут увидеть зрители. *Après nous le poète*. Многое должно произойти, прежде чем появится поэт. В нашу эпоху провозглашают поэтами многих из тех, кого бы следовало считать просто удачливыми искателями приключений. Сегодня в культуре существует тенденция недооценивать значение жизненного опыта, эксперимента, поиска, давая оценку конечным результатам творческого процесса.

ДРАМАТУРГИЯ И КРЕАТУРГИЯ

Драматургия парадоксальна сама по себе. Если бы только драматург хоть на мгновение попытался стать реальным участником драмы, порожденной его собственной фантазией, он не смог бы удержаться от смеха при виде безумного кошунства, происходящего на сцене, и неприкрытого сценического ремесленничества. Поскольку драма его уже обрела свою сцену и все еще продолжает потрясать его своим совершенством, сцена эта в его собственной душе. О, если бы у нас была возможность ощутить ее, услышать и пережить ее вместе с автором, лишь тогда мы могли бы сказать, что стали зрителями истинной премьеры истинной драмы. Но, увы, наш драматург объединяется с режиссером и пытается, со всею серьезностью, воспроизвести на традиционной сцене, *post hoc*, то, что уже было поставлено и что уже обрело свою сцену однажды и во веки веков.

По одну сторону всегда стоит нечто созданное, по другую — то, что создается. В настоящий момент нас заботит театр чистого творчества, в котором каждое событие случается лишь однажды и никогда более. Приспособить и организовать творческую деятельность на сцене и для сцены — значит, построить подмости, ведущие к природе классических представлений о драме. Существующие методы сценической работы способны разрушить даже театр созданного, традиционный театр догмы. Поскольку подобный театр обеспокоен лишь тем, чтобы как можно более адекватно воспроизвести каждое слово, качество его работы зависит от степени адекватности воспроизведения. Традиционная драма — оправдание того, что давно ушло из жизни; это современный образец культа смерти, культа трупов, а не рождение нового.

Существующий традиционный театр яростно отстаивается его апологетами, которые объявляют его работу уникальной самой по себе и считают традиционную драму истинным произведением искусства. Театральная машина подчиняет себе написанный сценарий.

Мы отвечаем, что такого рода машина возникает в процессе компиляции. Она не является собой ни спонтанное искусство, ни театр воссоздания. Продукт кровосмешения, она занята непрерывным восстановлением последовательности фактов и изыском всяческих возможностей подменить содержание изощренной композицией и чудесами техники. Современный театр подобен Киноиду, пьеса в нем перекраивается и перестраивается так же, как это происходит с фильмом при его монтаже.

Матрицей театра спонтанности является душа автора. Давайте поддадимся собственным Иллюзиям и представим, что герои этого театра стали видимы, мы можем их слушать и ощущать. В такой идеальной драме выполняются все условия: акт творчества совпадает во времени с презентацией; лишь теперь становится возможной полная гармония между словом и ситуацией.

Сформулировать научные основания этого явления и вывести законы, которыми оно управляется — вот задача драматургии Креатургия, напротив, не связана с изучением событий внутри драмы, творческого актера не интересуют и законы, по которым эти события развиваются. Его сознание отягощено лишь самой драмой со-творения.

В то же время как драматургия лишь следует за драмой, креатургия должна оперировать с ней. В душе автора рождаются и обретают сознание и плоть одна за другой фигуры *personae dramatis*. Если мы попытаемся представить автора, как одного из героев, порожденных его воображением, мы сможем наблюдать следующий процесс. Каждый из этих драматических персонажей является собственным создателем, а сам драматург выступает как некто, связывающий их в единое целое. Именно здесь мы видим первоначальное содержание спонтанного представления. Автора следует воспринимать как организатора стратегического движения, а каждого из его драматических персонажей — как спонтанного актера. Однако в то время как в сознании автора драма представляет

единый унифицированный акт творчества, в случае спонтанного действия все, что допускалось как возможное, актуализируется; каждый спонтанный актер становится в действительности создателем собственного драматического образа, а спонтанный режиссер (бывший автор) должен синтезировать движение всех этих драматических образов в некое новое целое. Трудности, связанные с согласованием нескольких сценических движений непосредственно в момент их рождения, с предупреждением непродуктивных конфликтов и с созданием совершенной пьесы, выдвигают требования новой техники сценической работы.

Задача креатургии — изучение законов, согласно которым может быть поставлена пьеса с двумя или более персонажами, одновременно вовлеченными в сценическое действие. При этом возникает необходимость ответить на три основных вопроса:

Каким образом можно согласовать индивидуальные темпы совместного сценического действия?

Какие позиции на сцене может занимать драматический персонаж?

Как должны работать актеры для того, чтобы при этом возникало драматическое произведение искусства, а не ряд высокохудожественных индивидуальных этюдов?

Вопросы сценического темпа работы актеров, их позиции на сцене и последовательности их сценических действий — далеко не праздные вопросы: каждый конкретный случай требует своего стандарта скорости (время), стандарта позиция

(пространство) и стандарта последовательности действий (единство). Другими словами, необходимы схематические партитуры темпа, места и координации действий. Эти три стандарта задают некоторые границы данной спонтанной драмы (теория гармонии) Цельность каждого актерского акта и единство совместного сценического действия — самая сложная задача драмы. Глубинное сопротивление спонтанному должно быть преодолено, во всяком случае, во время творческого акта. Сопротивление это не что иное, как все то, что составляет, сущность актера, его «сокровенное» личностное. В драме должно быть достигнуто растворение индивидуальной плоти и сознания во внешних поведенческих формах. На более высоком уровне эта же задача решалась мистиками и пророками: растворение и постепенное преодоление сугубо личностного в процессе восхождения к святости. В этом случае, однако, разрешение проблемы было связано с перевоплощением не только внутри творческого акта, но в бесконечность.

АНАЛИЗ ТВОРЧЕСКОГО АКТА И ТВОРЧЕСКИХ ФОРМ

В процессе тестирования большого числа людей мы пришли к следующим выводам: спонтанный актер встречается с четырьмя формами сопротивления, которые он должен преодолеть для достижения спонтанного состояния: а) сопротивление его физическое «Я» внешним поведенческим актам в процессе исполнения роли; б) сопротивление его внутреннего личностного в процессе воспроизводства идей; в) сопротивление, выказываемое по отношению к поведенческим актам, идеям и эмоциям других актеров, работающих вместе; г) сопротивление зрительской аудитории. Две последние формы являются формами межличностного сопротивления.

Именно за и вне этих барьеров возможен истинный, грандиозный в своем величии театр поэтического вдохновения и творчества.

За анализом возможных форм пьесы следует анализ личностных или культурологических форм сопротивления. Мы обнаружили, что некоторые идеи легко могут обыгрываться практически любым актером. С другой стороны, некоторые другие сюжеты оказываются сложными для исполнения. Безукоризненные и не вызывающие особых затруднений сюжеты исполняются лучше всего в том случае, когда кульминация спонтанного состояния приходится на конечную фазу сценического действия. Для того чтобы проиллюстрировать это, мы можем проследить основные этапы развития творческого процесса, от стадии С. Н. через определенное количество промежуточных стадий и до конечной фазы. Компоненты творческого, порождаются ли они внутренним личностным самого актера или принадлежат культуре, в которой он живет, пребывают в различных стадиях развития. Если творческие данной личности находится в стадии своего С. Н. — т. е. в довольно аморфном, неоформленном состоянии — сценическое воплощение спонтанного может быть несколько замедленным, а само сценическое действие может казаться скованным и не-последовательным. Это, однако, не является общим правилом. Существуют творческие личности, у которых разрыва между С. Н. и конечной фазой творческого процесса сравнительно мал — это прежде всего дети и первобытные художники. Существуют и другие, у которых разрыв этот крайне велик, такие, например, как создатели монументальных произведений искусства Бетховен и Вагнер. Если необходимость воплощения спонтанного в сценический образ возникает чересчур рано или внезапно, требуется значительно

большее напряжение творческих усилий, нежели, когда спонтанная идея созрела в сознании личности для ее репрезентации. Творческое напряжение полностью отсутствует и в ситуациях, когда сценическое действие пытается воссоздать спонтанный акт, имевший место значительно раньше, т. к. в этом случае спонтанный актер давно миновал пик своего спонтанного состояния.

Иллюстрацией этих же феноменов служат фольклорные формы творчества, включающие в себя общепринятые законченные символы, такие как сказки, народные игры и многие формы примитивной комедии. Сказка с необходимостью включает в себя символы, имеющие законченное выражение для каждого взрослого индивида, живущего в культуре, продуктом которой данная сказка является. Образы Золушки или Белоснежки, например, связаны с устоявшимися в сознании исполняющих эти роли актеров символами и, таким образом, позволяют быстро и раскованно реализовать спонтанное состояние. Этот феномен, однако, следует рассматривать, скорее, как проявление «коллективной», или социальной, спонтанности, нежели как реализацию индивидуального таланта. Обнаружено, что подобные явления правомерны для определенного класса индивидов, которым подобные сказочные символы, обыгрываемые ими теперь в театре спонтанности, внушались с раннего детства. Количество спонтанности, необходимое для их реализации, ничтожно мало. Да и само сценическое действие не вызывает у них особого напряжения.

Подобно этому определенный класс людей может с готовностью воспроизводить спонтанную комедию или шуточные сю-

жеты, к которым у них в детстве было сформировано определенное влечение. Эти же самые актеры могут оказаться крайне беспомощными и абсолютно неподготовленными к спонтанному творчеству, носящему более индивидуализированный характер, зависящему, скорее, от личностной, нежели от коллективной спонтанности.

Режиссура сценического действия несомненно выигрывает при проведении серьезного анализа культурологических форм и возможностей их эффективного использования. Проблема распределения ролей между актерами — проблема, с которой статус происхождения сталкивается в театре спонтанности много раз в день. Если он достаточно осведомлен о психических возможностях своих актеров и степени соответствия их определенным культурологическим и индивидуальным ролям, это сделает его выбор более точным.

Для творческой деятельности характерно то, что так называемые «произведения искусства» должны пройти определенное количество стадий развития. Редко случается, например, чтобы стихотворение было написано автором версии. Работа скульптора, оставленная незаконченной, в одной из своих промежуточных стадий получает название «торс». Говоря о торсе, мы употребляем этот термин не просто для обозначения незавершенной скульпторской работы, но обозначаем им нечто ущербное и недостойное внимания. В любой спонтанной деятельности, однако, именно эти несовершенные и незавершенные варианты идеи, а не конечная стадия работы художника, обретают основное значение, и это требует от индивидуального актера или драматурга готовности воплотить их в действие, претворить их в движения, жесты, диалоги и

взаимодействие. Если индивидуальный актер пытается актуализировать творческую идею в ее зачаточной, непродуманной форме, сценическое действие может оказаться безжизненным и невыразительным. С другой стороны, если идея уже давно миновала стадию своего рождения, то с течением времени она теряет для актера свою значимость и не вызывает более творческого вдохновения. Другой аспект данной проблемы можно продемонстрировать в случае с актером, спонтанное состояние которого находится в зачаточной стадии — хотя идея, которую он пытается актуализировать, достигла в своем развитии кульминационной точки, но актер, тем не менее, не в состоянии облечь ее в адекватную форму, поскольку сам он не достиг соответствующего уровня спонтанности. Он может делать все возможное, но действие, однако, будет носить жалкий, вымученный характер. Итак, мы видим, что единственно благоприятным моментом для актуализации спонтанности является единство и целостность творческого акта.

Мы обнаружили, что это правило в равной степени распространяется на идеи, общие для всех людей, принадлежащих к одной культуре; сказки, религиозные представления и т. д., как было описано выше, и на идеи, значимые лишь для одного человека или небольшой группы людей. Механизмы развития индивидуального глубинного творчества подчиняются тем же законам, что и механизмы развития общекультурного глубинного творчества.

Осознание значимости и восстановление культа сиюминутного творческого акта (культ «торсов») стало причиной появ-

ления нового типа драмы. Создатель этой драмы — не писатель, он генерирует идеи. Задавая общую тему драмы и провоцируя спонтанность своих партнеров по сцене, он стремится совместить кульминацию их спонтанного состояния и кульминацию спонтанного развития своей идеи. Зачастую сам драматург берет на себя роль главного персонажа данного этюда, но независимо от того, выступает ли он по отношению к другим актерам как вспомогательное эго (драматург) или просто как партнер по сценическому действию, его творческое напряжение и энтузиазм овладевают всеми остальными; они играют как бы воздействием мощного внушения.

Театр спонтанности совершил переворот в драматургии. Его драматург становится одним из участников сценического действия. Его субъективная деятельность все еще подчинена драматической теме, которую он хочет реализовать. И он не может освободиться от ее влияния, пока не закончится драматическое действие. Он одержим вдохновенной, охватывающей все его существо борьбой за самовыражение — муками истинного творчества — в гораздо большей степени, чем в случае работы над собственно «художественным» произведением. Работа его собственного сознания является для него самодостаточной и самоценной до полного воплощения драматической идеи. И тем не менее, его личность может утратить всякое значение, как только закончится сценическое действие. Этим можно объяснить тот факт, что появление традиционного драматурга на сцене по окончании премьеры его пьесы почти всегда разрушает атмосферу кульминационной целостности драмы (антиклимакс), а иногда вызывает у зрителей чувство неудовольствия.

ПАТОЛОГИЯ СПОНТАННОГО ТВОРЧЕСТВА

Исследования творческой деятельности и механизмы ее сценической постановки были до сих пор представлены лишь в самых общих чертах. Систематическая программа исследования должна быть выработана для каждой из многочисленных проблем, которые возникают по ходу экспериментальной работы, но значимость которых едва ли осознается. Дальнейшие исследования показали, что существуют определенные принципы, которые определяют постановку спонтанной драмы, и определенные техники, которые стимулируют и способствуют развитию этих принципов. Время, например, — один из факторов, которые сегодня представляются нам совсем иначе. В спонтанном состоянии и в творческом акте время обретает значение, отличное от того, которое оно имеет в традиционном театре и в жизни. Продолжительность традиционной драмы слишком велика для спонтанного театра, так же как и реальный жизненный путь человека слишком велик для традиционной драмы. Радикальное сокращение всего творческого акта необходимо и в психодраматической практике. Здесь сценическое действие эмоционально богаче, нежели поведенческие акты в жизни или воплощение роли в традиционной драме. В то же время оно требует большей скорости репрезентации. Но если действие разворачивается слишком быстро, в слишком поспешной и нервозной манере, то оно вызывает неадекватную реакцию партнеров и непонимание зрителей. Подобное может наблюдаться и при чрезмерном затягивании спонтанного действия. Продолжительность спонтанного состояния, следовательно, является не только теоретической, но и значительной практической проблемой. Нагнетание эмоциональной напряженности, а короткий промежуток времени или чрезмерное сокращение продолжительности творческого акта часто оказывает невыносимое давление

на актера. Он не в состоянии неопределенно долго пребывать в спонтанном состоянии столь высокой напряженности. Интенсивность спонтанного действия не может сохраняться на столь же высоком уровне дольше определенного периода времени. Раньше или позже актер должен сделать паузу. Кроме постоянного контроля за процессом исполнения действий, он должен осуществлять контроль за процессом выдержки пауз. Действие через определенные интервалы времени должно прерываться паузами. Периоды напряженности должны перемежаться с релаксацией. Эти периоды должны носить строго соразмерный и фиксированный характер. Спонтанное действие не должно выходить за пределы разумного и заполнять собой паузы. Внутри данного спонтанного акта; физического или интеллектуального, художественного или социального, с каждым новым шагом к его разворачиванию одновременно возрастает и перспектива внутреннего творческого кризиса. Этот фактор хорошо знаком спортсменам — в особенности тем, кто выходит в финал спортивной борьбы. Психологический нокаут, как правило, имеет место задолго до нокаута физического. Причиной неудач спортсмена, терпящего поражение, может быть названа, в большинстве случаев, его неподготовленность к вхождению в спонтанное состояние. Чем более нестандартны и внезапны стимулы, вызывающие спонтанную деятельность, тем более высоки требования к индивидуальному актеру и тем настоятельней необходимость концентрации всех творческих возможностей для достижения необходимых результатов. Сценическое действие при этом безусловно выигрывает от наличия в нем пауз для отдыха и восстановления сил.

В традиционном театре развитие драматического действия представлено во всех его фазах. Каждая из предыдущих сцен готовит последующую; традиционная драма, таким образом, не пытается фиксировать внимание зрителя на данном конкретном моменте. Она строится на аккумулярующем эффекте всех этюдов, проигрываемых на сцене до определенного момента, за счет чего становится возможным создание в зрительном зале атмосферы ожидания и напряженности в каждый данный момент сценического действия. На всем протяжении драмы происходит намеренная и последовательная организация и манипулирование вниманием зрителей. Следовательно, эффективность каждой конкретной сцены не имеет особого значения. Это означает, что если какая-либо сцена будет извлечена из драмы и представлена сама по себе, вне контекста предшествовавшего ей действия, она будет обладать гораздо меньшим эффектом и значением, нежели в случае представления ее в соответствующем месте целостного драматического действия.

В театре спонтанности ситуация, во всяком случае отчасти, иная. Решающим фактором здесь является не столько все произведение в целом, сколько сила и убедительность каждого индивидуального сценического «атома». Задействованные в пьесе актеры уже не могут рассчитывать на *deus ex machina* в образе суфлера, который незамедлительно приходит на помощь, стоит вам забыть слово или жест своей роли. Теперь они не просто заполняют заданное пространство и время предписанными словами и жестами. В своих действиях они руководствуются лишь собственной волей и сиюминутной ситуацией — постоянно изменяющейся ситуацией данного момента. После завершения творческого акта его можно рас-

смаatrивать как «произведение искусства» или «пьесу», но никто из актеров не может сказать заранее, хоть с какой—то долей определенности, какого рода сюжет сложится из различных действий и сцен и чем они завершатся. Действия актеров отделены друг от друга; спонтанный порыв порождает большое количество инди-видуальных явлений, объединяемых групповой спонтан-ной интуицией — единственной тропой, ведущей нас из прошлого в будущее.

Таким образом, мы видим, что трудности, стоящие перед театром спонтанности, поистине велики. Теперь не только актер, но также и зритель совершает восхожде-ние к спонтанному и творческому и, следовательно, перестает быть просто сторонним созерцателем чужих идей. Этот зритель сам проектирует некоторые измене-ния в сценическом действии, придавая данному этюду новую окраску. С другой стороны, режиссер театра спонтанности может организовать эти сцены к темы та-ким образом, чтобы по возможности сблизить разви-тие персонажей и добиться единства мотивации.

ДРАМАТИЧЕСКАЯ МАШИНА И ПРИНЦИП СПОНТАННОСТИ

Занимаясь проблемой шкалирования спонтан-ности и выве-дением индивидуального коэффи-циента спонтанности, я обнаружил, что было бы полезно построить таблицу всех форм и комбинаций театра в соответствии с их коэффициентом спонтанности. В дан-ном конце этой таблицы располагались модели, чьим прототипом были первые фильмы немого кино, в другом — собственно театр спонтанности. Задолго до того, как были изобретены такие механизмы консервации культур, как печатный пресс и первый кинопроектор, чело-век использо-вал для этих целей себя, свое тело; мнемо-техника является

иллюстрацией подобной соматической консервации. Он также разработал формы театра (ку-кольный театр, например), которые основывались исключительно на механистическом принципе. Но в то время как продукция кинематографа носит стопроцентный механистический характер, в механистическую сущность кукольного театра вторгается один человеческий, спонтанный фактор, эмоции человека, руководящего движениями кукол. В таблице спонтанности кукольный театр передвинется на несколько делений выше кинематографа, основывающегося исключительно на механистическом принципе; в кукольном театре заложен коэффициент спонтанности — каким бы минимальным он не был. Этот коэффициент спонтанности возрастает в других формах театра, например, в традиционной драме. И несмотря на очевидную тенденцию процедуры репетиций превратить пьесу в механистическое воспроизведение, количество спонтанности, которая просачивается в драматическое действие, остается, тем не менее, большим, нежели в кукольном театре. Факторы экстра-спонтанности проектируются на сценическое действие группой актеров, тогда как в кукольном театре спонтанность исходит лишь от одного действующего лица — кукловода.

Производство фильма состоит из двух стадий: представления фильма публике — и здесь мы имеем дело с презентацией нам готовой продукции — и собственно создания фильма в другом пространстве и и другое время. Эта стадия, стадия действительного создания фильма, соответствует рождению и постановке драмы. Фаза репрезентации фильма — то, что мы считаем сущностью театра — отделяется от предыдущей. Эмоции и живая личность самого актера отторгаются от зрителя. То, что остается зрителю, напоминает сюжетную канву с

дви-жущимися в ней современными иероглифами. Словно книга, в своей товарной ипостаси — скажем, в ситуации ее прочтения, делающая присутствие живого автора не-нужным, фильм также умерщвляет действительное, давшее ему рождение. Для кино — так же, как и для книги — момент творчества бессмыслен; его изначаль-ная творческая функция здесь выхолащивается. В обоих случаях действие, подобно грамофонной пластинке, но-сит безразличный, повторяемый характер. Автор следует принципу характерному для всех систем консервации культуры, принципу подавления живого, творческого процесса. Это верно в отношении музыкальной композиции, драматического произведения, исполняемого группой актеров, или рукописного произведения — романа или научного труда. В каждом из этих Творческих актов спонтанность подменяется машиной консервации.

Я уже говорил об изменении коэффициента спонтанности произведения в момент его презентации, оно может располагаться в диапазоне между точкой стопроцентной консервации и точкой стопроцентной спонтанности, примером которой может служить истинный театр спонтанности. Две противоположные части этой шкалы представляют собой два различных подхода к построению драмы — застывший и изменяющийся. Рядом с кино на этой шкале располагается кукольный театр. Как театр кукол, так и кинематограф стремится в процессе сценических действий оградить своего исполнителя от непредвиденного. Следующая форма на этой шкале, форма, которая может быть названа тяготеющей к спонтанному, — *Commedia dell'Arte*. *Commedia dell'Arte* нельзя рассматривать как истинный театр спонтанности в современном смысле этого слова, хотя в своих истоках она носила более

спонтанный характер. Если мы обратимся к истории, то обнаружим, что она возникла как наивная форма традиционной драмы. Застывшие, постоянно используемые типажы, такие как «Колумбина», «Арлекино» и «Панталонэ», наряду с широко известными, исполняемыми в строгой последовательности, ситуациями являлись сущностью *Commedia dell'Arte*. Роли актеров не записывались, именно это и обеспечивало возможность возникновения некоторых импровизированных форм, но в силу того, что одни и те же ситуации и сюжеты с участием одних и тех же персонажей проигрывались вновь и вновь, импровизационный характер диалогов, превалявавшийся у истоков жанра, мало-помалу уступал место заученным клише, возникавшим в процессе бесконечного повторения сюжета. Актеры становились рабами своей собственной способности запоминать реплики и жесты каждого созданного им персонажа, в результате чего, по истечении определенного периода времени (который в лабораторных условиях может быть установлен достаточно точно) едва ли хоть одно предложение или шутка в их диалогах оставались спонтанными. Это была победа частично сознательной, а частично бессознательной мнемотехники над спонтанностью. Они работали без каких-либо представлений о на стоящем моменте, или культурологической консервации, и без знания о патологическом характере привлекаемой ими спонтанности. Используя подобные средства, они могли бы контролировать свои творческие процессы, предохраняя их от вырождения и не давая творческому началу обратиться в убогое паясничанье. Современная теория спонтанности, с ее техниками, основанными на экспериментальных исследованиях, представляет спонтанному творчеству возможность начинать с солидной базы и постепенно нащупывать верные, реальные подходы к творческой драме.

Мы убедились, что культурная консервация не является необходимым злом. Ее заводящий человека в тупик эффект может быть снят. Вместо того, чтобы обращать машину в агента консервации культуры — что, будучи путем наименьшего сопротивления, является, однако, путем, ведущим к общему порабощению человека и к его фатальной деградации, к низведению его на позицию примитивного художника, стоящего у истоков культуры, — мы предлагаем обратить эту машину в агента и пособника спонтанного творчества. Спонтанная драма может ставиться в кино и на радио. Любая машина может стать стимулом к развитию спонтанного, не подменяя собой при этом само спонтанное.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ: НАУКА МЕЖЛИЧНОСТНЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

ТЕХНИКА ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ

Индивидуальный актер должен быть готов к творческому акту в любой момент сценического действия. Задачей техники индивидуального исполнения, следовательно, является овладение сиюминутной ситуацией и быстрое преодоление всех внутренних психологических блокад. И такая способность, позволяющая свободно реализовывать индивидуальную спонтанность, преодолевать внутреннее сопротивление и воплощать индивидуальные представления в сценические образы, и которой трудно научить — речь при этом идет о традиционной учебной деятельности — может быть сформирована. На первый вопрос: Каким образом формируется способность к спонтанному творчеству, можно ответить — «Посредством тренинга спонтанности». Следующий вопрос: Как

можно координировать действия нескольких спонтанных актеров?

Здесь можно предложить несколько чисто технических приемов. Режиссеру следует постоянно требовать от актеров абсолютной концентрации на спонтанном состоянии, а не на словах, которые отражают исключительно интеллектуальные процессы, противопоставленные спонтанному состоянию. Существует опасная тенденция интеллектуальной игры, когда актер, скрываясь за эмоционально окрашенными словами, пытается сыграть спонтанное состояние не входя в него. Желательно сдерживать подобные «попытки» к говорению, пока актер не достигнет пика спонтанного состояния. Но и тут следует быть крайне внимательным, чтобы не позволить актеру «перегореть» и включить его в действие до того, как его спонтанность начнет угасать. Актер, достигший пика спонтанности, должен уметь как можно дольше удерживать это состояние. Для работы в диалоговом режиме актер должен уметь избегать работы на себя, ему не следует, подобно некоторым футболистам, увлекаться индивидуальной игрой, он должен уметь делиться своими эмоциями, играть и давать играть партнерам. Другим правилом является необходимость постепенного развития и разрешение драматического конфликта, который ни в коем случае не должен остаться слабо выраженным и неразрешенным.

Мимическое в спонтанном акте имеет центробежное направление. Спонтанное должно при этом распространяться изнутри во внешнее. Речевое проявление спонтанного, однако, имеет центробежное направление с центростремительной

инверсией. Телепатическое пере-межается с нетелепатическим, теле делает возможным общение между партнерами на уровне подсознательного, Индивидуальное спонтанное, распространяясь изнутри во внешнее, приводит к рождению группового сценического спонтанного состояния, но стоит актеру произнести первую фразу, как реверсивное — нетелепатическое движение занимает место теле в спонтанном акте. Создание поэтического образа требует от актера поиска выразительных средств внутри собственного "Я" и, та ким образом, выключает его из общего действия. Внимание его при этом занято исключительно собственной деятельностью, в силу чего сценическое действие приобретает судорожный, обрывочный характер.

ТЕХНИКА МЕЖЛИЧНОСТНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

При одновременном участии в сценическом действии нескольких актеров возникают внешние препятствия развитию спонтанного. Давление противодействия, исходящего извне и вызываемого несколькими актерами, часто преодолевается с большим трудом, чем внутреннее сопротивление. Актеры эти, к тому же, вынуждены преодолевать их собственное личностное сопротивление спонтанному. Творческая спонтанность каждого из актеров в момент ее реализации с необходимостью противопоставляет себя спонтанности остальных и, таким образом, невольно провоцирует в партнерах антителу, настроение отсутствия и отчуждения. Задача групповой креативности двойственна, она должна носить личностный характер и быть при этом общественно значимой, одновременно творчеством данного актера и творчеством всех его партнеров. Соорганизация действий и коммуникация между несколькими актерами нуждается, следовательно, в тщательно продуманной системе поддержки и подкрепления. Лучшим

методом для достижения этой цели является групповой тренинг. Другим методом является система партитур и сценограмм, предлагаемых в данной книге в качестве одного из возможных вариантов. Сам принцип разработки групповых сценограмм при этом значительно более важен, нежели конкретные предлагаемые здесь формы. Причины, вынудившие меня к подобному изобретательству, продолжают существовать и будут и впредь вынуждать всякого мыслящего режиссера спонтанной драмы к созданию аналогичных средств коммуникации. Та-кие сценограммы спонтанных состояний и межличностного взаимодействия вполне могут быть названы «алгеброй театра». Они подобны партитурам музыкальных произведений. Следует различать сценограммы индивидуальной групповой работы. Каждый задействованный в сценическом действии актер получает, подобно музыканту симфонического оркестра, свою партитуру и схему общего движения сценического спонтанного акта.

СЦЕНОГРАММЫ СПОНТАННЫХ СОСТОЯНИЙ, «МАТРИЦА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ»

СЦЕНОГРАММЫ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ РАБОТЫ

Состояние актера перед началом сценического действия, на нулевой стадии сознательного, лучше всего обозначить знаком «ноль» (0). Индикация сознательного в начальной стадии спонтанного акта знаком «ноль» имеет практический смысл. Перед тем как приступить к организации спонтанно-творческого акта, актер, осознавая необходимость реализовать свою спонтанность в любой последующий момент, в начальной стадии осознает лишь себя и ту экзистенциальную ситуацию, в которой он находится и которая в данный момент еще не содержит никаких элементов спонтанно-творческого. Эта ну-

левая стадия, с точки зрения предполагаемого уровня интенсивности спонтанного. Если актер — согласно указаниям режиссера — должен воспроизвести состояние беспокойства и если его задачей является переход от беспокойства к злости, то перед ним фактически поставлены две цели: одна — создание не-которого состояния, злости, и вторая — переход в это состояние из предыдущего, беспокойства. Переход от беспокойства к злости может быть прямым, качественным переходом, или косвенным, через нулевое состояние, с возвращением к нему. Прямой переход от одного состояния к другому может вызывать сбои и сценические ошибки; остаточное влияние прежнего состояния может проявляться в последующем и таким образом искажать его. В качестве символа для обозначения некоторого спонтанного состояния я предлагаю угол направленный острием вверх: \wedge . Восходящая сторона угла при этом отображает подъем от нулевого к спонтанному состоянию, вершина угла — кульминацию творческого акта, нисходящая сторона — угасание спонтанности, остывание творческого порыва и возвращение к нулевой стадии. Стоит нам согласиться с этим базовым символом, все последующие знаки алфавита выстраиваются в логической последовательности. Если нам необходимо воспроизвести одно и то же состояние, то мы обозначим его двойным углом с неоконченной внутренней линией: $\wedge\wedge$. Если такое повторение носит длительный характер, например, пятикратное, то знак, соответственно, будет: $/w\wedge$. В действительности при этом актер не возвращается к нулевой стадии, но остается на полпути, делая короткие паузы. Ему может быть дано задание воспроизвести состояние злости для некоторого количества ситуаций, следующих одна за другой. Он не должен воспроизводить их как одно длительное состояние, но как ритмично чередующиеся, отдельные этюды. Это не означает, однако, что зритель должен увидеть разрозненные сцены — действие

должно носить цело-стный характер. Если данное состояние не повторяется, но без всякой паузы сменяется другим состоянием, то знаком для его обозначения будет тот же двойной угол, внутренние стороны которого соединены горизонтальной линией: $\wedge\wedge$. Однако если актер должен из одного состояния вернуться к нулевому уровню, а затем заново войти в новое состояние, то для его обозначения мы будем использовать два уголка, расположенных рядом: $\wedge\wedge$. Для двух типов состояний, исходный и конечный темп в начале или в конце ситуации, мы используем уголок меньшего размера: \wedge , величина исходного и конечного темпа на всем протяжении данного состояния ($1/2 + 1/2 = T$).

Эксперименты показали, что в большинстве случаев задание по воспроизведению какого-либо состояния не следует связывать с определенной формой и содержанием, но время сценического действия должно быть строго фиксированным и лишь при этом условии результат будет эффективным и адекватным.

Существует представление о том, что всякое состояние, ситуация или роль, представленная в данной культуре, может иметь адекватные и неадекватные способы выражения, как бы ни было велико количество возможных вариантов и, в силу того, что его воспроизведение связано с фактором времени, идеальный период протяженности. Если оно продолжается слишком долго, оно как бы выпадает из данного момента и учитывает свою спонтанную функцию; если оно чересчур быстро завершается, оно также не достигает цели. Следовательно, сценические произведения, протяженность спонтанности которых превышает или не достигает достаточного

уровня, как правило, завершается провалом. В процессе исследования стало возможным методически изучить идеальную продолжительность спонтанных состояний, а также все возможные отклонения от нормы, и, таким образом, задать крайние точки шкалы, верхний и нижний пределы времени. В актере следует формировать способность определять идеальную продолжительность того или иного спонтанного состояния. Очевидно, что для традиционной драмы подобная проблема просто не существует, во всяком случае в таком смысле; длительность каждого акта заранее устанавливается и но репетируется. Об адекватности каждой ситуации заботится сначала драматург а затем, в репетиционный период, режиссер.

Спонтанное состояние складывается из суммы двух моментов: субъективного и объективного. Субъективное определяется внутренним состоянием актера оно может быть названо формой актера, а также отношение к нему зрительской аудитории. Именно они являются основными причинами, с таким трудом поддающимися контролю и предвидению, в силу которых одно и то же состояние, для того чтобы произвести наибольший эффект, в одной ситуации должно быть дольше, а в другой значительно меньше некоторой оптимальной нормы. Объективным моментом, с другой стороны, является то, что каждый конфликт в своем развитии должен длиться определенное количество времени, для того чтобы сценическое действие не оказалось искусственно затянутым или, наоборот, скомканным и фрагментарным. Для удобства можно обозначить единицу времени для адекватного воспроизведения элементарной спонтанной единицы действия спонтанным темпом (Т). Посредством такого небольшого числа сценографических символов становится возможным

схематично записать сценограмму простого задания для индивидуального исполнителя. Основной актерской работы в этом случае становится не традиционная роль, состоящая из набора реплик и инструкций, сопровождающих авторский сценарий, но сумма спонтанных состояний и ролей, записанных в форме диаграммы. Сценическое воплощение актерской идеи может быть выражено алгебраическим выражением. Определенное количество (n) темпов (T) составляет продолжительность этюда (S), следовательно, $nT=S$. Если одно и то же состояние продолжается много раз: T_1, T_2, T_3, T_n , то уравнение приобретает следующий вид: $nT_n=S$. Творческая мощь актера выражается в его способности воспроизводить спонтанные состояния, т. е. чем больше он способен воспроизводить, тем выше уровень его творческих возможностей. Степень талантливости и личностной целостности актера в спонтанной драме (E) определяется не только соответствием между движением и состоянием, но соответствием между движением (b), состоянием (1) и временем (T).

Золотое правило театра: $E=b+1+T$

СЦЕНОГРАММЫ МЕЖЛИЧНОСТНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В то время как сценограмма индивидуальной работы является средством регуляции внутреннего сопротивления индивидуального актера (w_i), задача сценограммы групповой работы — контроль и регуляция внешнего сопротивления (w_e) спонтанному творчеству. Источником такого внешнего сопротивления являются другие актеры и общая ситуация развития спонтанного действия ($w_i+w_e=W$). Антиспонтанное в сценическом действии — антиспонтанное здесь следует понимать как определяемое внешними факторами спонтанного акта, стремление актера к работе на получение

ко-нечного продукта, мешающее ему достичь кульминации спонтанного состояния и, таким образом, объединить на телеуровне свою спонтанность со спонтанностью своих партнеров, — усиливает внешнее сопротивление, состоящее из двух частей: внешнего препятствия (e), вызываемого физической отделимостью и разъединенностью в пространстве, различием в умственном развитии и объеме памяти, различием в языке, технике дыхания и мно гими другими, и более опасного внутреннего барьера (i), возникающего вследствие попыток согласовать индивидуальные спонтанные акты в едином сценическом действии, т. е. вследствие различия между этими актами ($we=e+i$). В соответствии с этим анализом кривые спонтанности двух актеров, подобно двум секторам окружностей, могут либо пересекаться, либо только касаться друг друга по периферии, либо двигаться и развиваться самостоятельно, не касаясь друг друга. Монада пьесы — актер, работающий без партнеров — может быть, следовательно, преисполнена гармонии, но само драматическое действие при этом может оставаться крайне неудовлетворительным, если в нем должны действовать одновременно несколько несовместимых актеров. Актерскую труппу, если в ней не достигнуто соответствующее взаимодействие, можно сравнить с комнатой, в которой различные предметы обстановки не гармонируют друг с другом, и хотя каждый из них представляет большую художественную ценность и выполняет определенную функцию, но собранные вместе они лишают эту комнату какого бы то ни было стиля и гармонии и превращают ее в склад. В принципе внешнее сопротивление, возникающее в результате противопоставления различных индивидуальных спонтанных актов, может постепенно преодолеваться посредством межличностного и креативного тренинга, а иногда и просто с помощью продуманных и разумно применяемых

сценограмм групповой работы и знаковых систем. Противоречия, возникающие в силу механистических (внешних) различий, могут со временем сниматься в процессе специально организуемых упражнений. Первой предпосылкой, предпосылкой, снимающей противоречия, которые возникают внутри совместного сценического действия — является то, что для всех актеров в данной фазе пьесы, насколько бы ни были различны их движения и состояния, скорость сценического действия должна быть одинаковой. Пьеса может состоять из нескольких фаз или сцен (p), каждая из которых имеет отличный от предыдущих темп исполнения, но внутри каждой из них, как уже отмечалось выше, темп действия должен оставаться одним и тем же для всех актеров ($p=T$). Следовательно, когда мы говорим, что спонтанная драма состоит из фаз, это в той же мере относится и к количеству темпов. Таким образом, как бы ни была продолжительна спонтанная драма, ее всегда можно поделить на определенное количество темпов. Поскольку же темп должен быть одной длины только в данной фазе, драматическое действие в целом может быть представлено как сумма групп различных темпов ($p_0+p_1+p_2+p_3...=T_0+T_1+T_3...$).

Целью сценограммы групповой работы является ориентация актеров на некоторый, общий для каждого данного момента темп и эмоциональный настрой, подобно тому как партитура музыкального произведения ориентирует всех исполнителей на некоторый общий темп и тональность. Необходимо, следовательно, чтобы внутренние процессы восхождения от нулевого уровня к состоянию полной спонтанности, перехода и.) одного спонтанного состояния в другое или выход из спонтанного состояния в нулевой уровень совершались актером не внутри одной и той же фазы или темпа, но во время пауз,

предусмотренных для подобных переходов. Паузы эти, являясь некоторым общим основанием спонтанного акта, должны выдерживаться актерами с целью сохранения целостности и единства сценического действия. Представьте, например, что один из актеров выключился из спонтанного действия через пять секунд после начала сцены, хотя его участие в ней необходимо другим актерам, другой актер продолжает работать в течение пяти минут, тщетно пытаясь вызвать ответную реакцию у своего партнера, а третий вынужден играть целых пятнадцать минут, оставаясь в полном одиночестве, хотя для того, чтобы сцена имела смысл, ему нужна помощь его партнеров. Таким образом, становится очевидным, что между актерами, задействованными в данной пьесе, должно быть организовано некоторое понимание по поводу их работы на всем протяжении спонтанного действия, и что каждому из них, независимо от субъективных желаний, следует строить свою деятельность сообразно с деятельностью других участников данной сцены. В свободной таблице (диаграмме) сценнограмм спонтанных состояний и ролей, индивидуальных и групповых, сценнограммы актеров, работающих в одном эпизоде, отмечают знаком координации. Следовательно, каждый раз, по завершении очередной фазы, каждый актер точно знает, какие состояния, сцены или роли (обозначаемые как точки координации) предстоит воспроизвести его партнерам. До тех пор пока он пребывает, например, в состоянии покоя, его партнер продолжает удерживать свое состояние или роль и ни в коем случае не переходит в другое. Но если оба или, в случае когда в эпизоде задействовано несколько актеров, все они уже вернулись к нулевому уровню, каждый может начать готовиться к новому состоянию или роли. Более того, актер может получить задание повторить одно и то же состояние или роль в одном или нескольких последующих темпах. Между двумя темпами должна выдерживаться пауза

для отдыха. На диаграмме, следовательно, с помощью знака паузы, должно быть зафиксировано одно-временное прекращение сценического действия всеми актерами. Для обозначения паузы в сценограммах используется тот же знак, что и в музыкальных партитурах (-), он отделяет один темп от другого. Так же, как и в музыкальных произведениях, где одна часть исполняется в одной тональности, например в G (соль) мажор, другая в другой — F (фа) минор, в спонтанной драме каждый темп имеет свое обозначение. Одна фаза исполняется в спонтанном ключе T1 (один темп), другая — в спонтанном ключе T2 (два темпа).

ПРИНЦИП ЛИДЕРСТВА В ИСПОЛНЕНИИ РОЛИ

Для более четкой работы при исполнении большого количества спонтанных драм полезно закрепить лидерство за одним актером. Как правило, он исполняет главную роль, именно он наиболее глубоко воспринимает идею пьесы и именно он обычно и берет на себя задачу разрешения драматического конфликта. В большом количестве случаев четкость сценического взаимодействия и успех драмы в целом зависят от степени влияния его спонтанности на партнеров. Другая широко используемая форма спонтанной драмы основывается на принципе кооперации. Задача при этом ставится Перед всей труппой, лидерство не закрепляется за отдельным лицом, развитие сюжета носит свободный характер и открыто для всех участников сценического действия. В начале действия лидерство может быть захвачено наиболее агрессивным актером, но уже в следующей сцене оно переходит к другому. Последний может также уступить ведущую роль одному из партнеров, и лишь тот, чей творческий образ окажется самым ярким и убедительным, сможет повести за собой всю труппу через сценическое действие.

СЦЕНОГРАММЫ ПРОСТРАНСТВА И ДВИЖЕНИЯ

В дополнение к сценограммам группового взаимодействия были разработаны сценограммы, отражающие позицию и движение актера в пространстве. Тот же самый актер, который присваивает или за которым закрепляется ролевое лидерство в игровой ситуации или в определенной фазе сценического действия, обладает также правом преимущественного выбора позиции в пределах сценического пространства. Актеры могут бороться за лидерство или передавать его от одного к другому в соответствии с сюжетной линией, сценическое действие может вообще не нуждаться в лидере, доминирующим принципом в этом случае является атмосфера пьесы, в которую каждый из актеров привносит нечто свое. Как только такая позиция определена — все остальные актеры при этом должны занять свое место, соответственно ближе или дальше от позиции центрального героя — она становится для лидера естественным и логическим центром действия, к которому он стремится в течение всего действия, например, трон Создателя, место судьи или кресло отца семейства. В стандартных игровых ситуациях подобные специальные фиксации задают устойчивую и простую структуру игрового действия, что помогает актерам с большей легкостью обрести необходимый уровень спонтанности. Покидая свою естественную позицию, актер одновременно как бы утрачивает видение образа, который он должен представлять, и если спонтанное состояние является внутренним стержнем, его локус в пространстве становится его внешним стержнем. Каждый из актеров избирает свою пространственную позицию (локус) в гармоническом соответствии с позицией лидера. Таким образом, равновесие временной последовательности состояний и сцен подкрепляется равновесием соответствия пространственных позиций. Внутреннее спон-

танное состояние обретает свой эквивалент в экстернализованном пространственном состоянии, и лишь в их единстве находит свое выражение гармоническое спонтанное действие. Именно в таких идеальных точках пространства спонтанность актеров лучше всего реализуется и воспринимается. Пространственная схема с количественно наиболее гармоничным вариантом сценического взаимодействия может быть легко рассчитана. Какой бы ни была траектория сценического движения актера, в конце действия он всегда стремится занять свою исходную позицию. Подобный комплекс алгебраических сценограмм взаимодействия актеров и геометрических сценограмм их пространственных позиций и движения должен быть достаточно гибким и основываться на постоянно изменяющейся системе операций. Разработка такого комплекса сценограмм может быть в дальнейшем продолжена с тем, чтобы по возможности снабдить лидера адекватной картиной динамического взаимодействия труппы на протяжении всей драмы. Такая система выполняет две функции: функцию партитуры актерского взаимодействия и функцию «деятельности или ролевой матрицы» исследователя. Однако спонтанность ни в коем случае нельзя приносить в жертву гармонии; всякие нормы и правила позиций и движения являются лишь средством для достижения одной цели — поднять уровень спонтанности актеров труппы.

ТЕХНИКА АБСОЛЮТНО СПОНТАННОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Отдельные сцены драматического действия отделяются друг от друга внешними сигналами (световыми, звуковыми или закрытием занавеса). Эти ритмические интервалы отмечаются на диаграмме значком длинной паузы — тремя вертикальными линиями. Из системы координационных сценограмм

каждый актер может узнать, в каких сценах его партнеры работают, а в каких нет. Из этой же диаграммы он узнает, в каком темповом ключе исполняется та или иная сцена. Поскольку известна приблизительная продолжительность темпа, то, следовательно, может быть установлена и продолжительность каждой сцены, сумма продолжительности пьесы. Но такая диаграмма не является застывшей догмой в отношении длительности сценического действия. Навязанная фиксация его продолжительности может быть крайне вредной, поскольку одну и ту же сцену следует затягивать или сокращать с целью достижения глубочайшей экспрессии и, следовательно, наибольшего эффекта. Но без определенных элементов нормирования и дисциплины даже самые талантливые из спонтанных актеров могут потерпеть неудачу. Спонтанное творчество и без того бросает вызов традиционным формам человеческой мыследеятельности, и в этом смысле представляется неразумным искушать судьбу проявлением беспечного небрежения на этапе его подготовки. Можно вообразить, что наш рассудок, прежде чем мы решаемся совершить экскурс в спонтанное, выступает в роли разведчика, который, осторожно продвигаясь вперед и освещая свой путь трепетным пламенем интуитивного восприятия, грубыми штрихами набрасывает примерные контуры неведомой земли с ее препонами и ловушками с тем, чтобы наметить возможное направление последующего спонтанного движения.

СПОНТАННОЕ ВРЕМЯ

Нужда в некотором инструменте для измерения продолжительности спонтанных состояний — спонтанных часах для практических и исследовательских нужд — становилась все более настоятельной. В качестве часов спонтанности мы использовали обыкновенный хронометр, хотя для этих целей

могут быть использованы также и другие инструменты фиксации времени, такие, например, как метроном. С его помощью можно не только замерять время, но и регистрировать скорость исполнения каждой сцены, фрагмента, паузы или процесса разминки. Подобно комплексным сценограммам, он становится важным средством коммуникации между режиссером и актерами. Необходимость увеличить скорость исполнения или напротив затянуть его может быть задана режиссером с помощью метронома или через суфлера. То есть суфлирование в спонтанной драме может осуществляться не только кем-либо из актеров, но, например, с помощью звукового сигнала метронома и т. д. В критических ситуациях, когда актер натывается на серьезное препятствие, режиссер подает сигнал тревоги или сигнал окончания работы, призывая, таким образом, к срочному завершению сценического действия. Время от времени режиссер сам может включаться в исполнение роли для выведения спонтанного действия из тупиковой ситуации.

СИСТЕМА КОММУНИКАЦИИ

Логическим завершением экспериментирования в спонтанной драме была разработка систем коммуникации, позволяющих актерам экспромтом согласовывать свои действия с помощью простых рацио-нальных средств. Подобные системы коммуникации представляются нам в еще большей степени необходимыми при увеличении продолжительности спонтанных актов, усложнении воспроизводимой на сцене проблематики и увеличения числа актеров. Одна из систем, которую мы разработали, но которая не использовалась как некая догма, приводится ниже. Думается, что в любой системе коммуникации должно быть выделено шесть ключевых моментов:

1. Первая проблема спонтанной драмы, стоящая как перед режиссером, так и перед актерами: «Что играть? Каким должен быть сюжет?» Ответ: «Мы должны иметь четкое представление о характере действия, прежде чем к нему приступить. Мы договариваемся о некотором общем предмете инсценировки, мы выделяем в проблеме такие-то и такие-то ведущие мотивы, каждый из которых воплощается в конкретной сцене, каждая сцена со-ответственно делится на некоторое количество ситуаций. Посредством сценограммы мы пристраиваем в диаграмме наиболее общие контуры возможного спонтанного процесса».
2. Сколько будет длиться одна ситуация, каждая сцена, вся пьеса? Эта проблема проектирования длительности действия может быть решена, если режиссер знаком со своими актерами, с таким типом сюжета и зрителями, для которых ставится драма. Такие подсчеты ожидаемой продолжительности сценического действия могут быть затем сравнены с действительными результатами.

Ясно, однако, что в спонтанном творчестве именно процесс межличностного взаимодействия является определяющим фактором того, как долго может продолжаться сценическое действие. Любые предварительные прикидки при этом носят исключительно исследовательский характер. Режиссер может подсчитать возможную продолжительность всей пьесы, каждой сцены и, анализируя результаты, попытаться прийти к некоторым средним значениям, с тем чтобы в соответствии с

актерской формой предсказывать приблизительную продолжительность пьесы, подобно тому, как мы сегодня пытаемся предсказывать погоду.

3. Другая проблема возникает, когда несколько актеров работают в одной ситуации: когда актер должен начать свою роль, двигаться, вступать в диалог, как долго должна продолжаться его роль и когда ему следует закончить; все эти вопросы правомерны и в отношении ответных действий его партнеров. Очевидно, что такого рода проблемы носят по преимуществу теоретический характер. В практике спонтанной работы вхождение в игровое действие того или иного актера связано с наличием определенных логических оснований (мы называем это явление фактором), являющихся чем-то большим, нежели то, что мы обычно называем интуицией. Но в теории спонтанной драмы проблемы эти крайне значимы и их анализ приобретает большую практическую ценность для актеров, поскольку он помогает им глубже осмыслить то, что они делают на сцене. Начало и конец реплики в диалоге традиционной драмы, если мы говорим о ее длительности, носит строго фиксированный, заранее выверенный характер и к тому же контролируется суфлером. При таком положении вещей опасность совпадения реплик, взаимопомех и непонимания автоматически исключается. В спонтанной драме, однако, даже столь простые элементы взаимодействия могут стать серьезным препятствием. Тут от каждого актера требуется своего рода «спонтанный альтруизм»: позволить партнеру выговориться, закончить роль, не прерывать его, пока он сам не войдет в кульминационную

фазу. И наоборот, прийти на помощь лишь тогда, когда он сам выдохся, не может закончить свою мысль или попал в какую-либо сложную ситуацию, например, если он вдруг осознал, что воспроизводит не отведенную ему роль, а свои личные переживания. Возможным решением этой проблемы для сознательно действующего спонтанного актера может стать следующая схема. Начало и конец каждой реплики в процессе исполнения роли сопровождаются естественными жестами и действиями. Таких пар жестов (жестов начала и окончания высказывания) не так уж много. Актер, начинающий свою роль, может при этом подняться с кресла, а закончив реплику, снова сесть в него, он также может включиться в действие, взяв партнера за руку, и окончить свою роль, отпустив его. Он может начать говорить, взглянув партнеру в глаза, и закончить отвернувшись и т. д. Следует заметить, что мы рекомендуем такие пары движений, которые и без того спонтанно используются актерами на сцене, мы также полагаем, что, фиксируя возможные пары подобных жестов, естественно воспроизводимых актерами в игровых ситуациях, мы постепенно сможем снабдить их знанием, облегчающим их взаимодействие на сцене. Более того, мы убедились, что некоторые спонтанные состояния имеют тенденцию к быстрому воплощению в определенные, соответствующие движения, и наоборот, определенные движения имеют тенденцию к формированию новых спонтанных состояний. Такие парные системы тщательно фиксировались и анализировались в процессе постановки сотен спонтанных этюдов, а затем долгое время использовались в наших репетициях и тренингах с целью более четкой организации коммуникации между

актерами. Проводились эксперименты, во время которых актеры заранее обсуждали, какая пара жестов кажется им наиболее соответствующей тому или иному субъективному намерению. Когда актер, например, сопровождает начало своей реплики каким-либо жестом, который он считает наиболее соответствующим данной ситуации, скажем, берет партнера за руку, то его собеседник знает заранее, что соответствующим жестом завершения реплики будет то, что он отпустит его руку. Во время наших экспериментов мы обнаружили, что творческая активность актера должна концентрировать все его внимание исключительно на акте спонтанности и может отвлекаться лишь на завершающий жест. Он ни в коей мере не должен заботиться о промежуточных жестах. Можно предположить, что подобные меры усиливают степень продуктивности спонтанного актера.

4. Какие движения должны сопровождать реплику? Система тренинга, характерная для традиционного театра, представляет собой репетирование отдельных фраз диалога с соответствующими им определенными жестами таким образом, чтобы они воспринимались как единое целое в момент репрезентации — в соответствии с предписаниями драматурга. Эти ассоциативные рамки остаются в большей или меньшей степени зафиксированными в памяти актера, хотя он может нуждаться в определенной помощи сфлера. В спонтанной драме должна быть использована техника другого типа. Здесь следует избегать всякого случайного противоречия между словом и жестом и

снимать существовавшие ранее. Система спонтанного тренинга имеет отличные от репетиций традиционного театра цели. Память спонтанного актера должна быть организована как некоторый резервуар «свободы», включающий в себя готовое к использованию возможно большее количество жестов и движений, с тем чтобы он имел в своем распоряжении множество альтернативных вариантов действия, что позволило бы ему выбирать жесты и движения, наиболее соответствующие данной ситуации. Проблема, с которой часто сталкивается спонтанный актер, состоит в том, что творческая идея возникает в его сознании раньше, чем соответствующий ей поведенческий акт, или движение может начаться раньше, чем возникающая ему соответствующая идея. Части, составляющие самую суть творческого акта и безусловно принадлежащие друг другу, возникают в действительности не одновременно — и пьеса, таким образом, выглядит разорванной и смятой. Актер, следовательно, должен научиться расковываться, избавляться от заученных клише. Посредством спонтанного тренинга он должен узнавать шаг за шагом, как освободиться от старой привычки заучивания конкретных ситуационных игровых приемов. Он должен усваивать как можно большее количество движений и жестов, необходимых для свободной реализации любой возникшей у него идеи. Подобные формы свободного владения телом приводят впоследствии к спонтанному фиксированию свободного восприятия. Этот постулат становится очевиден в такие моменты, когда актер сразу же после того, как его партнер закончил роль, должен включиться в сценическое действие, согласовывая свое движение с общим движением

пьесы или задавая всему ходу драмы но-вый поворот. При этом он, как правило, не может четко зафиксировать свое собственное движение, не говоря уже о том, что он не имеет представления о возможной реакции своих партнеров на его реплику. Он, следовательно, вынужден быть крайне внимательным и использовать все свои интеллектуальные возможности, чтобы уловить все те эмоциональные импульсы, исходящие от его партнера, с тем, чтобы адекватно на них реагировать. Подобные моменты связаны для него с переживанием состояния крайнего напряжения. Внимание актера, в то время как он ожидает своей очереди, концентрируется преимущественно на том, чтобы слушать партнера, наблюдать за его движением и в уме быстро перебирать возможные варианты своей роли. Его сравнительная поведенческая бездеятельность во время подобных пауз, навязываемых ему игровой ситуацией, часто порождает в нем видимое беспокойство и скованность. В такие моменты действие может быть с легкостью разрушено. Он может начать свою роль до того, как сам достигнет уровня спонтанности, необходимого для адекватного ответа на движение партнера. С развитием диалога опасность подобных несоответствий и разрывов значительно меньше, нежели в его начальной фазе. Как только диалог приобретает устойчивый характер и между собеседниками устанавливаются определенные отношения, позволяющие им удерживать четкое направление игрового движения, концентрация внимания на своих физических ощущениях, столь занимавших актера в момент сценической паузы, уступает место концентрации всех духовных сил на собственно спон-

танно-творческом акте. Сра-зу же перед началом действия или реплики внимание актера как бы раздваивается, часть его фиксируется на внешних стимулах, исходящих от его партнеров, другая концентрируется на подготовке к внутреннему спонтан-ному акту и на моментах личного творчества. Для подобной работы необходимы соответствующие формы тренинга, позволяющие актеру достигнуть такой степени свободы владения собственным телом, какого не знает учебно-репетиционный процесс, связанный с механическим воспроизведением чуждого актеру ролевого материала. То, что прежде было исключением в процессе подготовки традиционного актера, должно стать постоянным, готовым к использованию источником технического оснащения спонтанного акта.

5. Какую позицию следует занимать актеру на сцене? Нами проводился анализ позиций, самостоятельно-выбранных спонтанными актерами в начале пьесы и в процессе ее движения. Эти наблюдения позволили сделать некоторые выводы по поводу того, какие позиции являются наиболее естественными и в наибольшей мере способствуют развитию спонтанного действия. Такие по-зиции, рекомендуемые актерами, фиксируются в диаграмме, хотя рекомендации эти не являются для них обязательными.

6. Должны ли быть спонтанными все части пьесы, каждая ее ситуация независимо от ее структуры? Или желательно, чтобы некоторые ситуации были заранее

продуманы и подготовлены? Спонтанные эксперименты древних индусов ставились таким образом, что в основе их спонтанной драмы всегда лежала воспроизводимая слово в слово драматическая поэма, вокруг которой и строились собственно импровизационные сцены. Но наши попытки построить драму из двух частей, механистической и спонтанной, приводят к появлению у актеров серьезных форм личностного распада, обременения их необходимостью совместить на себе во время игрового действия два диаметрально противоположных процесса. В результате драматическое действие обретает сбивчивый, хаотический характер. Зритель, впервые попадающий в театр спонтанности, не может, как правило, сказать, является ли представляемая ему драма результатом многочисленных, основательных репетиций или это продукт чистого творчества. Такое действительно происходит со многими всегдашними традиционными театрами, которые приходят посмотреть спонтанную драму, их зачастую поражает абсолютная непогрешимость спонтанных диалогов и естественность сюжета, а многие из них полагают, что они являются жертвами обыкновенного обмана.

Бывают, однако, в театре спонтанности ситуации, в которых желательно использование заранее «планируемых» фрагментов; марширующие солдаты, официальная сессия судебного заседания, конгресса или церковный обряд, ситуации, которые связаны в культуре с ожиданием зрителями воспроизведения определенных поведенческих стереотипов. Они характеризуются определенными ритуалами и церемониями

и являются своего рода устойчивыми институализированными формами ре-презентации, своеобразным «догматическим театром внутри самой жизни». Подобные стандартизированные церемониальные акты могут быть спроецированы на спонтанное действие в том виде, в котором они встречаются в реальной жизни, если этого требует игровое действие. При этом остается, конечно, опасность карикатуризации, которая может нарушить гармонично сбалансированное восприятие драмы. Хотя аналогичные ритуализированные действия, безусловно, могут быть попросту опущены или сведены к устной ремарке по поводу того, что должно произойти, без собственно сценического воплощения.

«MEDIAL» — понимание (в современной психодраматической литературе это явление стало известно как «теле», фактор, который организует и определяет межличностные отношения. «Теле-психология» включает в себя изучение близкого и далекого, чувственного экстра-сенсного «теле».)

На традиционной сцене мы с успехом обходимся пятью имеющимися у нас чувствами, тогда как в спонтанном взаимодействии есть некое шестое чувство; которое все чаще и чаще включается в творческий акт на-встречу эмоциональным движениям партнера. Постепенно в результате систематического трекинга труппа может отойти от использования всех тех техник, которые я описал, и руководствоваться исключительно фактором «теле», способствующим проникновению в сознание актера идей и движений его партнеров. Существуют актеры, связанные друг с другом невидимым соответствием чувств, обладающие своего рода повышенной чувствитель-

ностью к внутренним процессам своих партнеров. Одного жеста достаточно им для достижения взаимопонимания, а часто они даже и не смотрят на партнера, общение между ними носит телепатический характер. Они общаются с помощью нового чувства, посредством организации «MEDIAL» — понимания, и при прочных равных условиях спонтанный талант гораздо ярче проявляется у тех, в ком чувство это развито в большей степени.

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ: ИСКУССТВО ПОСТАНОВКИ

ДЕКОРАЦИИ

Декорации традиционного театра всегда были, при всем их разнообразии, в некотором смысле идентичны по форме и композиции, и в своей ригидной форме от постановки к постановке неизменно предназначались для всего драматического действия. В театре спонтанности, в силу отказа от ежедневного повторения стандартизированных, заученных в неизменном виде пьес, автоматически провозглашается новый постулат: разработать такую форму декораций или оформления сцены, которая могла бы соответствовать изменяющимся изо дня в день драматическим этюдам и которая могла бы удовлетворять и моментально адаптироваться к ситуации, сотни раз меняющейся внутри одного этюда. Идея была проста. Она заключалась в использовании импровизированных элементов оформления сцены, достаточного числа сделанных из дерева блоков разного цвета, формы и размеров. Мы также использовали спонтанную живопись. Спонтанный художник, выходя на сцену, прямо на глазах у зрителя рисует задник для предстоящей сцены, а затем меняет или дополняет рисунки с развитием сценического действия. Мы вернулись к использованию временных декораций, подновляемых в зависимости от требования драмы. Долговечные и прочные материалы, такие как кожа, стекло, дерево и картон, покрытые белым лаком, используются как основа, на которой углем рисуются необходимые декорации. По окончании сцены рисунок просто смывается.

МАСКИ

Актеры были одеты и загримированы в соответствии с ролью, маски вырезались и раскрашивались прямо перед зрителями. Мы также использовали спонтанного портного, который из простых материалов готовил для предстоящей сцены импровизированные костюмы.

ПОДГОТОВКА

Подобно тому как в первых фильмах главные герои действия появлялись на экране до того, как начинался сам фильм, в спонтанной драме также имеется подготовительная фаза. Постановка, таким образом, делится на несколько стадий.

Первая стадия: На сцену выходят драматург и режиссер, которые начинают обсуждать идею будущего этюда. Все приготовления совершаются тут же, на глазах у зрителя. Режиссер появляется на сцене всегда, когда этого требует внезапный поворот действия, и вносит в оформление необходимые изменения.

Вторая стадия: Выбранные для работы в этюде актеры выходят на сцену, режиссер предлагает сюжет и распределяет роли. Он обсуждает с актерами лейтмотив сюжета и последовательность сцен.

Третья стадия: Актеры входят в спонтанное состояние, необходимое для использования ролей. Постепенный переход от личностных переживаний к ролевой позиции происходит на

глазах у зрителей и осуществляется как с помощью маски, костюма и макияжа, так и с помощью вхождения в поведенческий образ, овладение жестами. Стадии отделяются друг от друга посредством коротких пауз или затемнением в зрительном зале.

Четвертая стадия: Собственно драматическое действие.

РЕЖИССУРА ПОДГОТОВКИ

Игровое действие по подготовке драмы, состоящее из трех стадий, является первой частью собственно драматического действия. Подготовка сцены здесь не должна имитировать реальную практическую деятельность по ее подготовке в традиционном театре, она должна являться попыткой воссоздания символического выражения темы, выражения, соответствующего ее внутреннему содержанию. Спонтанное развитие идеи и сюжета, спонтанное развитие социальной среды, в которой этот сюжет имеет место, и спонтанная форма роли (маски) требуют специального искусства репрезентации, вызывающего к жизни скрытые возможности драмы. Это чудо рождения идеи в сознании и чудо ее воплощения на уровне спонтанного творчества это искусство подготовки.

Драма начинается с полной темноты на сцене. Сначала звучит лишь голос режиссера, но постепенно слабый свет заполняет сцену. Он становится все ярче и ярче и загорается полностью по окончании подготовки.

Подготовительные действия сопровождаются группой спонтанного оркестра.

Продолжительность подготовительной фазы выверяется в течение многих экспериментов и устанавливается лишь тогда, когда режиссеру удастся ощутить ее соответствие продолжительности собственно драматического действия.

РЕЖИССУРА ПОСТАНОВКИ

Драма чистой спонтанности — парадоксальное явление. Чем более спонтанны актеры, чем более совершенно их воплощение в ролевой образ, тем ярче должен быть талант режиссера для организации их действия в некое функциональное, социальное единство. Именно на спонтанного режиссера ложится задача по организации их взаимодействия.

Ниже приводятся некоторые наиболее значимые нормы режиссуры спонтанной постановки.

1. В то время, как основная работа режиссера традиционного театра связана с репетиционным периодом и заканчивается по окончании генеральной репетиции данной пьесы, большая часть работы спонтанного режиссера заключается в непосредственной постановке сценического действия.
2. Он является интерпретатором авторской идеи, он распределяет роли, намечает сюжетную линию и определяет продолжительность действия.

3. Он готовит партитуру спонтанной драмы таким образом, чтобы актеры могли отчетливо представить себе лейтмотив роли и сюжета, который им предстоит реализовать.

Диаграмма спонтанных сценограмм отмечает для актера позицию, которую он и его партнеры занимают в системе координируемых игровых движений. Формирование общего видения игровой ситуации обеспечивает важную поддержку спонтанности. Последовательность ситуации и состояние от начала и до конца драмы, и некоторые возможные варианты альтернативных движений быстро проигрываются в его сознании, равно как и в сознании большинства его партнеров. Каждый актер знает, кто будет его партнером в каждой конкретной ситуации, сцене и акте. Он в состоянии предвидеть, в какой фазе ролевого действия он будет в тот момент, когда на сцену выйдет другой актер, чтобы вступить с ним во взаимодействие. Актер при этом обладает полной спонтанностью внутри некоторой фазы игрового действия. Если он необоснованно затягивает свою роль, партнер может при этом начать новую фазу, что приведет к нарушению целостности действия. Каждый актер должен исполнять свою роль, думая о своих партнерах, поступаясь удобным для него темпом во имя других, когда это необходимо. Идеальный темп — это всего лишь эвристическая гипотеза, некая норма, не связанная с собственно драматической проблематикой. Она задает направление актерского движения, при условии, что сам актер постоянно помнит о количестве фаз, необходимых ему для раскрытия образа и о построении соответствующего психологического настроя для завершения сюжета. С помощью

таких средств опасность перенесения возникающих в игровом действии ошибок за пределы одной сцены и разрушения всего сюжета может быть сразу же ликвидирована.

Спонтанный режиссер или один из его ассистентов следят за показаниями хронометра, отмечая продолжительность каждой сцены и всей пьесы в целом. Он, следовательно, может, если темп пьесы кажется ему слишком медленным или слишком быстрым, ускорить или замедлить ход действия или вообще остановить постановку. Он осуществляет контроль за формальным и содержательным аспектами всего драматического процесса.

Режиссер спонтанного театра должен обладать умением действовать «здесь — и — теперь». Существуют люди, в большей или меньшей степени наделенные талантом к спонтанной режиссуре, но есть также и навыки, которым их следует обучать. В режиссерском резерве имеются актеры, которые в критических ситуациях появляются на сцене с «альтернативной идеей». Когда режиссер подает сигнал оказания помощи, актеры резервной труппы, как и актеры, занятые в сценическом действии, знают, что кризис неминуем. Какие бы новые идеи не предлагались режиссером и кто бы из резервных актеров не занимал в последующей сцене позицию лидера, все остальные актеры должны этому подчиниться. Резервный актер остается на сцене и участвует в игровом действии до полного разрешения критической ситуации. Начиная со следующей фазы, лидерство может вернуться к герою сюжета, разворачивавшегося до кризиса. Но сценический конфликт может быть настолько глубок, что режиссер бывает вы-

нужден быстро свернуть действие, сохраняя при этом эстетическое единство пьесы. В этом случае он использует специально подготовленного резервного актера, актера, «завершающего действие». Резервными актерами должны быть артисты, обладающие высоким уровнем творческого потенциала. В некоторых случаях сам режиссер появляется на сцене с тем, чтобы быстро закончить действие. В большинстве случаев публика при этом и не догадывается о вхождении в действие резервного актера. Остальные участники игрового действия в этой ситуации должны принимать все, что при этом возникает на сцене, новых актеров, новые идеи, новые конфликты и полное преобразование изначального сюжета.

Именно сам режиссер или специально подготовленный актер организуют контакт сценического действия со зрителями. Они часто появляются на авансцене, когда драма достигает климкса или критической точки, и вызывают зрителей на обсуждение возможных вариантов разрешения сценического конфликта, выясняя, какую из версий они предпочли бы увидеть. Временами они спрашивают их, какое завершение могла бы иметь сценическая ситуация: счастливое или трагическое, или она вообще должна закончиться конфликтом без разрешения. Режиссер спонтанного действия, так же как и актер, должен принимать решения в каждый конкретный момент развития действия, он должен быть в постоянном напряжении, в постоянной готовности включиться в сцену, привнося в пьесу новые идеи, сглаживая противоречия и разрешая возникающие конфликты.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«ЖИВАЯ ГАЗЕТА»

Если допустить, что самые яркие представления художественного вдохновения в СН легче реализовать в состоянии физического покоя, то значимость спонтанного творчества будет минимальной, так как актер театра спонтанности пребывает в постоянном движении. То, что является продуктом его деятельности, может рассматриваться как барьер на пути к художественному самовыражению, в силу необходимости постоянной трансформации слова в действие. Формой реализации идеальных представлений, однако, для одного является спокойная работа за письменным столом, для другого — монолог, для третьего — работа на театральной сцене. Решающую роль при этом играет лишь то, что идеи спонтанно-творческого достигли в нем определенной степени зрелости.

Для аскетического типа творца восхождение к творческому акту необходимо связано со сведением к минимуму физической активности — как если бы он не являлся творцом собственных поступков, но лишь наследовал поведенческое клише. Для тоталитарного или центробежного типа творца, чья личность в творческом акте неотделима от его физического «Д», рождение поэмы немыслимо без проговаривания текста. Первый тип творца никогда не познает себя самого, все явления, лежащие вне его творческого акта, его психики, его физического «Я», весь мир вне его личности выпадают из содержания его бытия и представляются ему абсолютно неизвестными.

Для второго — личностное простирается за пределы его психики, его физического «Я». Оно достигает каждого атома Вселенной и вбирает в себя все сущее в ней и лишь поэтому в состоянии преобразовать мир.

Он не сможет написать «Гамлета» или «Фауста», не сделав центром повествования его драматическое воплощение. Творческие блоки, составляющие личностное содержание драматического персонажа, ширятся и развиваются, одновременно воспроизводя его психическое и физическое «Я». Герой его представлений, Гамлет, не возникает, словно призрак, лишь в его сознании. Он, собственно создатель, сам до известной степени вживается в образ Гамлета. Герой, словно чеканка на обеих сторонах монеты, формируется одновременно в обоих измерениях личностного, развиваясь как в сфере эмоционального, так и рационального. Следовательно, достигая стадии зрелости, герой не возникает в виде бесплотной поэтической формы, словно дух из пробирки, но реализуется актером как целостный образ с присущим ему психическим и мимическим.

Революционно преобразованы в театре спонтанности не только драма и собственно театр, но и сам драматический персонаж. Новое значение приобретает работа драматурга. До сих пор он принимал активное участие лишь в работе над сценарием и постановке пьесы, но не участвовал в самом игровом действии. В театре спонтанности он становится активным и, возможно, самым активным из участников собственно драматического представления. Актеры, которые до самого выхода на сцену не знают, в каких сюжетах и сценах им пред-

стоит играть, целиком подчиняют себя драматургу и разворачивают перед зрителями то, что я назвал Актом Общественного Переноса. В сознании драматурга общественные формы, настроения, образы и вся пьеса пребывают в постоянном процессе становления. Они всегда присутствуют в нем в различных стадиях развития. Чем явственнее они прорисовываются в его представлениях, тем удачнее оказываются его попытки донести их до своих партнеров. Он здесь и драматург, и режиссер.

Представление при этом является спонтанным не только по характеру, но также и по форме и по содержанию. Во время наших экспериментов мы пытались найти новые формы драматического искусства, отличающие работу театра спонтанности от работы театра воспроизведения не только с точки зрения актера, но также и с позиции зрителя. Одной из наиболее соответствующих нашему идеалу форм является репрезентация газетных новостей. Спонтанность сама по себе, по своей природе, требует столь быстрого проявления, что как нельзя лучше может воспроизводить на сцене последние новости. Когда драматург пишет сценарий новостей, то сами новости при этом теряют свою актуальность, перестают быть животрепещущими, но в спонтанном как бы смыкаются две противоположности — мгновение в жизни и мгновение в творце.

АНАЛИЗ СПОНТАННОЙ ПОСТАНОВКИ

Нижеследующая глава является иллюстрацией того, как в процессе предварительной организации спонтанной драмы или «живой газеты», от одной сцены к другой готовится соб-

ственно драматическое представление. Подобные приготовления, однако, проводятся таким образом, чтобы как можно меньше влиять на процесс спонтанного творчества актеров. Подготовка спонтанного действия является исключительной прерогативой режиссера, актеры не имеют к этому ни малейшего отношения.

Организатор «живой газеты» должен ежедневно знакомиться со всеми печатными изданиями, чтобы определить, какой материал может стать наиболее подходящим для драматического воплощения. В одной из газет под заголовком «Убийство от страха» была помещена следующая публикация: В одном из домов рабочего предместья полицейский разыскивал пропавшую девушку. По ошибке он вошел в квартиру, расположенную этажом ниже. На полу комнаты он увидел труп женщины, а рядом плачущего ребенка. Тут же, в комнате, был и ее муж. Полицейский арестовал его. В полицейском участке он признался в убийстве. Находясь в состоянии крайнего возбуждения, он рассказал полицейским, что несколько лет назад украл пальто и с тех пор жил в постоянном ожидании ареста. В тот вечер ему показалось, что его кто-то преследует. Он вернулся домой страшно взволнованный и хотел спрятаться. Его супруга попыталась выяснить причину столь странного поведения мужа, и тогда он во всем признался. Однако собственное признание привело его в бешенство, вследствие чего он убил свою жену.

Этот материал был использован в качестве основы для множества спонтанных этюдов. На сцене спонтанного театра были проведены эксперименты с группой участников, вы-

бранных исключительно для этой цели. Их задачей было восстановление последовательности мотивов, которые привели к убийству. Участники этой постановки не были знакомы со спонтанной драматургией и не подбирались в качестве возможных членов труппы театра спонтанности. Окончательная версия, которая была принята в качестве рабочего сценария для представляемой «живой газеты», была следующая: Муж — безработный, ребенок болен и нуждается в медицинской помощи. Конфликт между мужем и женой возникает по поводу денег. Он крадет бумажник, и теперь у него есть деньги для вызова врача. Но вместо этого он идет в бар, напивается и проигрывает все оставшиеся деньги в карты. По пути домой, у самых дверей, он слышит за спиной мужские шаги. Он убежден, что это идут за ним в связи с недавней кражей. В поисках укрытия он врывается в свою квартиру. Его жена, не зная всех этих подробностей, пытается остановить его. В приступе крайнего возбуждения он сбивает ее с ног. Она тут же умирает. В тот же момент в квартиру входит полицейский и спрашивает: «Здесь ли живет некая мисс Н?» «Нет, — отвечает муж, — мисс Н живет этажом выше». Эта постановка является иллюстрацией того, насколько значительные изменения претерпевает исходный материал в импровизационной работе труппы. Из множества версий, представленных режиссеру, эта была выбрана в связи с тем, что такое развитие действия мотивировало, убийство из страха более убедительно, чем собственно газетная корреспонденция или какая-либо из других версий, представленных актерами.

Следующая стадия подготовки — разбивка сюжета на сцены.

Сцена первая: основная проблема — выбор места действия. Самым адекватным вариантом было признано развитие первой сцены у ворот фабрики, на которой работал этот человек. Здесь объявлена забастовка, и рабочие покидают фабрику один за другим. Следующая проблема — какое количество актеров необходимо во время первой сцены, изображающей стачку? Когда экспериментальным путем было подтверждено, что массовые сцены с трудом вписываются в спонтанное действие, от этого эпизода пришлось отказаться. Было высказано альтернативное предложение заменить этот фрагмент диалогом между владельцем фабрики и представителем рабочего союза или начать действие прямо в доме героя. В конце концов выбор пал на следующую сцену: Спальня, входит герой, его жена укладывает в постель больного ребенка. Мужчина сообщает ей, что на фабрике началась забастовка и он теперь безработный. Затем он выходит, мать и ребенок остаются одни.

Сцена вторая: первая проблема, как и прежде, — выбор места действия. Одна из предложенных версий — сцена в кафе. Эксперименты показали, что это был не самый удачный выбор. В ситуациях подобного типа наиболее благоприятными для воспроизведения являются сцены, имеющие фантастический, неспецифический характер, сцены, позволяющие различного рода спонтанные этюды и при этом не вызывающие у публики ощущение надуманности и неубедительности. При выборе места действия и соответствующих ему декораций постановщику следует избегать сцен, жестко определяющих направление игрового действия. С представлением о кафе у нас связана идея большого количества посетитель (и официантов). Слишком большое число людей, заполняю-

щих сцену, быстро отвлекает внимание от главных действующих лиц, а пантомимические роли такого типа сложны для исполнения в спонтанной драме. Они почти вынуждают постановщика к традиционным репетициям и зазубриванию. Кроме того, кафе в определенной степени представляет собой некий общественный институт. И в качестве такового оно, подобно залу судебных заседаний, церкви или парламенту, связано в нашем сознании с определенными стереотипами и исполнением серии определенных поведенческих актов. В качестве постоянно существующих в обществе площадок, такие институты представляют собой своего рода узаконенный театр внутри собственно общественной жизни. К тому же лейтмотивом первой сцены был спор. Сделать спор содержанием и второй сцены означало бы внести в действие известную монотонность. Окончательный выбор места действия второй сцены пал, таким образом, на часть улицы или тротуар рядом с входом в кафе (бар). Сюда приходит жена героя и встречает мужа, выходящего из кафе. Он играл в карты и проиграл последние деньги. Она уходит.

Сцена третья: действие снова переносится в дом рабочего, он вбегает, пытаясь спрятаться, жена останавливает его и говорит, что их ребенок умер. Тут он слышит шаги, отталкивает жену, та падает и умирает.

В пьесе строится конфликт двух спонтанных движений, страх мужчины и материнская любовь к ребенку женщины.

Следующим шагом в подготовке данного сюжета является дальнейшая дифференциация представленных выше сцен.

Сцена первая, начало действия: входит мужчина, жена выражает свое беспокойство по поводу состояния ребенка. Основное сценическое движение: человек в стрессовом состоянии, у него нет работы, нет денег, его мучает совесть. Женщина: любовь к ребенку, ненависть к мужу, который оставляет их в таком состоянии. Финал: мать остается одна с ребенком, она в отчаянии. Сцена вторая, начало: шум и крики из бара, мужчину выталкивают из дверей. Основное сценическое движение: человек бежит за главным героем, они дерутся, герой выхватывает кошелек незнакомца и убегает. Окончание: он видит прохожих, думает, что это его преследователи и пытается скрыться. Сцена третья, начало: умирает ребенок. Основное сценическое действие: мать в отчаянии, мужчина крайне испуган. Климакс: убийство. Окончание: в квартиру по ошибке входит полицейский и становится свидетелем преступления.

ДУХОВНЫЙ КАТАРСИС И ТЕРАПИЯ

Вдыхание и выдыхание воздуха через легкие — это своего рода символ дезинфекции. Вдыхая кислород, мы поддерживаем жизнь нашего организма, но вместе с этим происходит и ускорение образования смертельной для всего живого углекислоты. Однако яд удаляется из организма при выдохе. Можно сказать, что в процессе жизни мы вдыхаем психическое, а в процессе спонтанного творчества выдыхаем его. Если при вдохе в нас образуется яд, стрессы и конфликты, то он, безусловно, нейтрализуется в спонтанном акте. Спонтанное творчество способствует свободному проявлению самых глубинных пластов личностного. Столь свободная реализация творческого происходит не под давлением внешних обстоятельств, а носит характер автономного процесса. Значимость

подобного феномена как терапевтического средства основывается на тесной связи собственно жизненного процесса со спонтанно-творческим. На месте глубинного психоанализа возникают имеющие личностный характер позывы к творческой деятельности; на месте терапии появляется самотерапия. Основным намерением терапевта является стремление обнажить болезнь. Парадокс при этом заключается в том, что целью спонтанной терапии является не заключение внутреннего кризиса, а усугубление его. Пациент словно бы выталкивает из себя свой недуг. Воплощение реальности в драматическое действие освобождает его от реальности. Подобный процесс лечения напоминает инъекцию оспы. Пациент при этом уподобляется драматургу, который пишет Гамлета, чтобы избавиться от него.

Сценическая игра как психотерапия может показаться невысказанной в сочетании с тем фактом, что процент профессиональных актеров среди нервно-больных значительно выше, чем у людей других профессий. Если это так, то напрашивается вопрос: «Как объяснить, что само по себе исполнение ролей, имеющее характер систематической ежедневной практики, не выливается, однако, в какую-либо форму ролевой терапии, позволяющей актеру снимать в процессе игры психологическое напряжение?» Ответ заключается в том, что, обозначая происходящее как исполнение роли, мы имеем в виду несколько операций, находящихся в конфликте или противоречии друг с другом. Они зачастую противоречат самой сути открытия, сделанного нами: спонтанность как личностная, так и внешняя контрспонтанность — специфическим образом связана с единством психологического катарсиса. Профессиональный актер традиционной драмы может быть сколько угодно талантливым, но едва ли сможет стать спонтанным.

Он принужден жертвовать собой и ролью, которую ему хотелось бы исполнить, во имя личности драматурга и тех ролей, которые были созданы последним для него, и в процессе адаптации к этим ролям у него начинают прогрессировать психические расстройства, которые могут быть названы «мигическим неврозом». Его собственная спонтанность должна уступить место спонтанности другой личности.

Часто возникает и другой вопрос: «Если именно спонтанность помогает актеру в снятии стрессов и нервных напряжений, то как случается, что актеры, которых в некоторых школах готовят исключительно по системе импровизации, играют не лучше, а иногда и хуже?» «В самом деле, — продолжает оппонент, — знавал я актеров школы импровизации, которые, играя Ромео или Гамлета, чувствовали себя на сцене еще менее уверенно, нежели другие». Это замечание, пожалуй, верно и может быть объяснено динамикой исполнения роли. Я часто говорю о дилемме «полукреативного» метода. Если начинающий актер использует серию спонтанных этюдов в качестве ступеньки для дальнейшего штудирования какой-либо конкретной роли, Ромео, например, или Джульетты, то при этом он пытается синтезировать две формы разминочных процессов, напрочь отрицающих друг друга.

ИСТОРИЯ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ

Экспериментальный театр спонтанной драмы был основан в Вене в 1922 году. Первой сценой спонтанных актеров были общественные парки Вены, где они ставили свои этюды прямо среди случайных зрителей. В жанре спонтанной драмы рассказывались сказки. Первые спонтанные этюды были поставлены в 1911 году. Это был театр для детей. Эксперименты

первых лет основывались на индивидуальной спонтанности одного актера. Когда же число сценических провалов стало возрастать даже при попытках взаимодействия способных актеров, мы подвергли примитивную форму спонтанной драмы глубокому анализу. В чем состояла проблема? Почему актер в одни условиях мог найти адекватные средства для реализации своей спонтанности, но он же терпит неудачу при изменении числа действующих лиц, при замене одних партнеров другими, смене темпа или сцены? Мы пришли к заключению, что для работы одного актера ему достаточно инстинкта или интуиции. Но взаимодействие нескольких участников представляет собой социальную проблему. При этом неизбежны вспомогательные, планируемые заранее элементы режиссуры — упорядочение спонтанного действия.

Наши исследования спонтанного начались с подобно-го описания внутренних процессов каждого актера во время сценического взаимодействия.

Мы также продолжили исследования всех возможных вариантов одной и той же темы, изменяя соответственно количество участников, распределение ролей, скорость действия, лидера, типа сцены и размеры зрительской аудитории.

Параллельно мы проводили исследования собственно сюжетов и тем. Таким образом мы пытались определить степень репрезентативности каждого сюжета — будь он простым или сложным.

Нам встречалось множество препятствий, но всегда находились и пути их преодоления. Мы нашли возможность систематизации и управления спонтанными процедурами.

КРИТИКА СПОНТАННОЙ ДРАМЫ

Меня часто спрашивают: «Почему мы должны ставить спонтанную драму?» С точки зрения зрителя не столь уж существенно то, каким образом строилось действие, предшествовали ли спектаклю традиционные методы репетирования или он был создан с использованием методов спонтанной драмы. Что является действительно значимым, так это конечный результат, ведь именно он и представляется публике

Но думается, что первостепенное значение имеет все же позиция актера, даже если нам приходится пренебречь точкой зрения зрителя и допустить, что все, что его интересует — это развлечение, что конечный результат для него оправдывает любые средства, а сам процесс творчества не имеет для него никакого значения. Но это ложное заключение. С позиций спонтанной драматургии актером в театре является каждый; не только те, кто находится на сцене, но каждый из присутствующих в зрительном зале. И, следовательно, если в данный момент спонтанность имеет значение для актеров на сцене, то она в равной степени значима для каждого участника спонтанной драмы, пусть даже сидящего в этот момент в зрительном зале. Он при этом начинает осознавать относительный субъективный характер диалога драматического произведения. Драматург — это некая конкретная личность, язык его повествования носит сугубо индивидуальный характер. Диалог, передающий драматический конфликт, может вызвать, во всяком случае в принципе, индивидуального

участника спонтанного действия. — каждый зритель при этом явля-ется драматургом своей собственной драмы.

ОСНОВНЫЕ ПРЕДМЕТЫ СПОНТАННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Драматургам рекомендуется не записывать свои произведения на бумагу, но реализовывать их через серию последовательных спонтанных экспериментов. Тот же совет может быть дан педагогам, писателям, историкам и, наконец, с наименьшим основанием, это может быть рекомендовано государственным чиновникам и мессиям, мечтающим изменить мир. Такой подход обеспечил бы раскрепощающий и образовательный эффект, и это именно тогда, когда наши драматические школы, да и вся наша система образования в целом, нуждаются в реорганизации. В настоящий момент учащимися обращаются так, как если бы это были лягушки с удаленной корой головного мозга. Ему в лучшем случае позволено воспроизводить сохраняемые в культуре роли.

Процесс воспроизводства в обучении должен отступить на второй план; основное же внимание следует уделять созидательному, спонтанно-творческому процессу обучения. Упражнение и тренинг спонтанности — главный предмет школы будущего.

ОФИЦИАЛЬНЫЙ И НЕОФИЦИАЛЬНЫЙ ЯЗЫК - СЛЕНГ

Тесная связь сленга, неофициальной языковой формы, и спонтанной драмы абсолютно понятны. Сленг представляет собой способную мгновенно реагировать на происходящее, гибкую форму языка. То же самое может быть сказано и о языке спонтанной драмы. Театр спонтанности, следовательно, можно

определить как театр сленга, в то время как официальный театр — театр литературных форм языка.

Из этого сопоставления явствует, что сленг редко используется в традиционном театре. Здесь предпочитают работать на официальном языке данной культуры. Основанием к этому служит доминирование узаконенных языковых норм — норм, канонизированных в масштабах нации. Такой подход в оценке и выборе языкового уровня, основывающийся на представлениях о превосходстве официального языка над сленговыми формами, не существует в театре спонтанности. «Книжный» язык присутствует здесь в качестве одной из специфических многочисленных форм языкового общения. Можно сказать, что в сравнении с традиционным театром, театром знати в средневековье и театром для избранных интеллектуалов в наше время, театр спонтанности может рассматриваться как народный театр. Народные языковые средства, в большей или меньшей степени подавляемые литературным языком, обретают в театре спонтанности свой естественный вид. Актеры, освобожденные от диктатуры драматурга и сценической машины традиционного театра, обращаются к классическим вариантам коммуникации: от устной речи к письменной, а не наоборот, от письма к речи.

Наши эксперименты подтвердили, что реализация заданной темы на сленге встречает меньшее личностное сопротивление, чем при использовании более высоко организованных форм речи. Свободное исполнение на сленге, которое зачастую производит больший, нежели при исполнении на литературном языке, эффект на зрительскую аудиторию, вполне

понятно, поскольку сленг — это скрытая и загнанная в подсознательное, ис-полненная запретных символов и образов форма всеоб-щего. В детстве мы все говорим на сленге, но, подра-стая, каждый из нас становится все более строгим цен-зором своего языка. Это цензура над примитивными язы-ками: сленгом и языком детей — языка правящих классов — взрослых.

Сленг возникает как мечта не скованная действи-тельностью, неподвластная цензуре сознания: говорящий на сленге чув-ствует себя свободней, так как репрезента-ция спонтанных идей, ощущений и конфликтов соответ-ствует его духу. Актер, пользующийся сленгом, избавля-ется от необходимости ис-полнять всякого рода «ужимки и прыжки».

ПРОГРАММА ПЬЕСЫ

Задача театра спонтанности — служение мо-менту. Он пред-ставляет на сцене последние новости, но не с искренним рве-нием парламента, суда или газеты, а в свободной от механи-стического влияния личностных стимулов и интересов ма-нере. Его репертуар может включать и поэтические произве-дения, равно как и сценические версии социальных проблем. Все конкрет-ные вопросы, занимающие в данный момент зри-тель-скую аудиторию, будь то судебное заседание или пол-итические дебаты в конгрессе, могут быть вынесены и представлены на сцене театра спонтанности. Актуаль-ность конфликтов, носящих для каждого из зрителей личностный и субъективный характер, возвращает теат-ру дано утраченную им атмосферу непосредственного общения со зрителями. Здесь имеется ввиду непосредст-венность формы, спонтан-

ность актера, в отличие от воспроизведения отрепетированных ролей, и непосредственность содержания — проблематика значимая и для зрителей и для актеров на сцене, вместо проблем, которые имеют значение лишь для конкретного драматурга в прошлом и в настоящем. Драматург прошлой эпохи, таковой, например, как Шекспир, возможно, создавал пьесы, производившие вследствие своей актуальности сильное впечатление на зрителей. Но если структура проблемы претерпела значительные изменения со времени написания пьесы, то с тем чтобы соответствовать современной ситуации ее оригинальная форма, заданная автором, должна быть изменена до неузнаваемости. С другой стороны, конкретный писатель, работающий в наши дни, также может быть в значительной степени далек от проблем, которые в действительности заботят его современников. Театр спонтанности, будучи свободным от формальных и содержательных клише, может строить свой репертуар в соответствии с интенциями зрителей, на которых ориентировано данное представление. Этот театр вновь обретает способность побуждать человека к героическим поступкам.

РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ ИМПРОВИЗАЦИЕЙ И СПОНТАННОЙ ДРАМОЙ

Импровизация — это метод, используемый артистом в сложных игровых ситуациях. Это тайно протаскиваемая на сцену традиционного театра волшебная сумка нетрадиционных трюков. *Ad lib* может быть определен как нелицензированная свобода, «*laissez faire*» традиционного актера. *Ad lib* вставки не разрушают структуру бездарных, плохо написанных пьес. Их расплывчатое содержание может вынести любое вмешательство. Актер редко осмеливается импровизировать

в работах великих драматургов, поскольку ему трудно подобрать соответствующие идеи и фразы в каждой конкретной ситуации, за исключением тех редких случаев, когда сам он является великим художником и драматургом и когда он глубоко вживается в образ, например Гамлета или короля Лира. Импровизация должна соответствовать духу драматического произведения, атмосфера определяется самим драматургом. Одной из разновидностей импровизации часто называют «Abreaction». В то время как импровизация имеет эстетические цели и характеризуется некоторой степенью свободы, «Abreaction» не имеет осознанной эстетической цели, она не свободна и, более того, обязательна. И та и другая форма сценической деятельности имеет низкую степень интеллектуальной организации.

В строгом смысле слова, с точки зрения спонтанной драматургии, актеры *Commedia dell'Arte* были импровизаторами, а не спонтанными актерами. С тех пор как «Abreaction» не имеет осознанной эстетической цели, она не свободна и, более того, обязательна. И та и другая форма сценической деятельности имеет низкую степень интеллектуальной организации.

В строгом смысле слова, с точки зрения спонтанной драматургии, актеры *Commedia Dell'Arte* были импровизаторами, а не спонтанными актерами. С тех пор как творческий гений канонизировал типаж *Commedia Dell'Arte* — с тех пор как в одной и той же ситуации был несколько раз повторен один и тот же диалог — отношение актеров к репликам стало приобретать все более и более драматический характер. Актеры, в лучшем случае, вносили некоторые вариации в диалоги, которые они должны были вписать в заданную ситуацию в определенной

последовательности и которые им не позволялось изменять. Импровизация в Commedia Dell'Arte, следовательно, носила предписанный характер, в то время как создание спонтанной драмы не должно быть ограничено никакими условиями, ограничивающими время, типы, роли, взаимодействия, сцены и диалоги. Театр спонтанности также подвержен опасности обратиться в серию канонизированных сюжетов с определенными ролями и персонажами. Такие тенденции замечаются при исполнении актерами достаточно формализованных ролей, таких, например, как роль судьбы, шута, короля и т. д. Но истинной формой драматургии момента является раскрепощенное действие театра спонтанности. Спонтанная драма должна избегать драматического, ригидного позерства в той же мере, как и заученного, зарепетированного диалога.

В процессе реализации своей спонтанности актер часто подвергается опасным испытаниям. Участники игрового действия традиционного театра тщательно готовят каждый комический эпизод пьесы. Комическое не застигает их врасплох, как это происходит в реальности; во время репетиции они так долго прорабатывают ответ на ту или иную шутку, что она утрачивает для них свою новизну; она обращается в хорошо продуманный «ход» в сценическом действии. Традиционный актер, следовательно, во время исполнения своей роли не встречает неожиданностей, к которым он не был бы основательно подготовлен. И, следовательно, он без особого напряжения может успешно справиться со своей ролью до самого конца пьесы. Спонтанный актер, однако, находится со-всем в иной ситуации. Шутка, внезапно произнесенная его партнером, производит на него немедленный эффект. Будучи неожиданной, она может подействовать на него нежелатель-

ным для исполняемой им роли образом; он может разразиться неконтролируемым смехом, который, в свою очередь, может заразить остальных актеров. Он должен быть готов, следовательно, действовать в не-ожиданных ситуациях, приспособлять их к своей роли, а не идти у них на поводу. Он должен научиться, не отвлекаясь, двигаться от одного эпизода к другому, всегда готовый к неожиданным трюкам своих партнеров. Художественная ценность спонтанного драматического произведения, его качественный уровень зависят от художественной драматической спонтанности актеров и от таланта режиссера, сумевшего свести их сценические движения в некоторый единый аккорд, звучащий, как струны хорошо настроенной скрипки. Традиционный театр основывается на высокой оценке способности трансляции чужих идей, на предрассудке, что величайшие произведения всегда сохраняются в памяти людей, на предрассудке, утверждающем, что зло обречено на гибель, а добро — вечно. Но в действительности много значительных духовных, художественных и драматических представлений и произведений исчезают без следа, если их авторы не расположены облечь их в формы, допускающие возможность культурной консервации, подобно книгам, например; если они предпочитают иметь, так сказать, незаконных детей. На место поэта, чьи мысли облечаются в культуросообразные формы, приходит тот, кто творит действуя.

Театр спонтанности возвращает поэта-драматурга к его изначальной миссии, миссии осуществления непосредственного контакта со зрителями. То, что никогда и нигде не было бы сказано, становится достоянием культуры. Новый поэт-драматург отказывается от прежнего типа работы, от старого метода самоизоляции, метода отбора идей и диалогов, которые

он создает, оттачивает и заканчивает в одиночестве, теперь его вдохновение синтезируется с действием прямо перед зрителем, его стремление достичь зрительского понимания и удерживать его на протяжении всей пьесы подталкивает его к воспроизведению и реализации, хотя бы время от времени, идеи, которые он, возможно, отверг бы, работай он в великольном одиночестве своей кельи.

СПОНТАННОЕ СОСТОЯНИЕ И ТАЛАНТ К СПОНТАННОМУ ТВОРЧЕСТВУ

То, что для актера традиционного театра является отправной точкой — произнесенное слово, для спонтанного выступает в качестве заключительной стадии. Спонтанный актер начинает с вхождения в спонтанное состояние; он не может работать иначе. Он, так сказать, должен взять разбег, чтобы достичь своей цели, словно прыгун в высоту. Но стоит ему войти в спонтанное состояние, как жажда спонтанного творчества овладевает им. Спонтанное состояние разрастается в нем и проявляется в спонтанной актерской деятельности. Истинное спонтанное состояние сопровождается со-ответствующей речевой активностью; все движения актера обеспечиваются со-ответствующим состоянием психики. В искусстве театра спонтанности происходит концептуальный синтез рассудочного и драматического.

Спонтанное состояние не есть что-то ригидное, оно не дается человеку изначально, как нечто уже существующее. Если бы это было так, нам не пришлось бы прилагать усилий для его достижения. Оно также не возникает по принуждению — за исключением, конечно, паталогических форм спонтанного состояния. Оно, как правило, возникает в результате волевого

усилия; оно носит добровольный (произвольный) характер с позиции субъекта деятельности — хотя много непровольного может быть привнесено им в спонтанный творческий акт. Творческому субъекту свойственно отношение к спонтанному состоянию, как к сокровенной, присущей лишь ему деятельности, автономной и свободной в смысле свободы от внешних и внутренних, неподвластных его контролю, влияний. Подобные представления могут быть иллюзорными, но именно так он рассуждает и чувствует, устремляясь к спонтанному состоянию. Оно обладает, во всяком случае для него, субъекта деятельности, всеми характерными особенностями свободно осуществляемой деятельности. Термины «ощущение» или «условие» не могут адекватно описать спонтанное состояние, так как это не только процесс, протекающий внутри личности актера, но также и весь поток эмоций, связывающий его спонтанностью другого актера. Из контакта между двумя спонтанными состояниями, носителями которых, естественно, являются два различных человека, рождается межличностная ситуация. Она соответственно отражает либо гармонию, либо конфликт.

Спонтанное состояние — ключевое понятие всей психоспонтанности. Это своеобразная точка отсчета. Значимость его в спонтанной драме можно сопоставить со значением ролей, предоставляемых драматургом актерам традиционного театра. Следовательно, изучение и репетирование ролей с необходимостью заменяется тренингом спонтанности.

Главным признаком таланта спонтанности является способность быстрого продуцирования идей и быстрого же вопло-

щения этих идей в действия. Скорость подобных преобразований в силу своей исключительной значимости для человека, попадающего в экстремальные ситуации, придает фактору спонтанности решающую роль в сравнении с другими качествами, которыми может обладать: мимикой, ораторским искусством и коммуникативностью.

Наблюдения показывают, что спонтанные актеры и актеры традиционного театра тяготеют в большинстве случаев к противоположным типам драматической репрезентации. Они могут быть разделены на две категории и вписаны, соответственно, в центробежную психограмму и в центростремительную психограмму.

Ортодоксальный актер традиционного театра может симулировать спонтанное творчество в своих импровизациях, но самый поверхностный анализ показывает, что его игра строится на основе когда-либо отрепетированных и заученных ролей, что его творческий запас, зазубренные клише, истощается в короткий промежуток времени, после чего проявляется его полная неспособность действовать независимо и творчески здесь и сейчас. Память актера традиционного театра и память спонтанного актера имеют различный характер, поскольку они проистекают из разных подготовительных (разминочных) процессов. Традиционный актер, до того, как он стал работником заучивания ролей, может обладать значительным запасом природных и спонтанных способностей, однако традиционный обряд репетирования в большинстве случаев заглушает источники естественной спонтанности множеством зазубренных клише, и такого рода блокада становится его нормальным и неизменным состоянием. Традиционный актер должен

быть распредмечен и ракрепощен прежде чем он сможет работать в спонтанном режиме. И в этом мы усматриваем еще одну причину того, что «не-актеры» успешно проходят тест на спонтанность. Источником их творчества является сама жизнь, а не надуманные сюжеты современного театра условностей.

СПОНТАННОСТЬ И СТРЕМЛЕНИЕ ЛЕТАТЬ

В символическом смысле спонтанность и стремление летать имеют много общего. Летать как птица — давняя мечта человека. И если уж ему не даны крылья, то он устремляется в небо хотя бы посредством каких-либо технических приспособлений, или, например, с использованием неземных сил — и если уж не в действительности, то уж во всяком случае в театре; это, вероятно, две древнейшие страсти человека. Возможно так же, что оба эти стремления имеют общее происхождение.

В основе их лежит желание доказать с помощью магии, науки или каким-либо иным способом, что стремление уподобиться Богу имеет под собой реальные основания. Это не теологический ритуал и не критическая демонстрация, это ни что иное, как эстетическое проявление свободы.