

## ТЕОРИЯ ПЕРЦЕПЦИИ И ДИСКУРС-АНАЛИЗ

УДК 81'42

*E.O. Опарина*

### «ВНУТРЕННЕЕ» И «ВНЕШНЕЕ» В ТЕАТРАЛЬНЫХ СИСТЕМАХ И В КОНЦЕПЦИЯХ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ: ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ И ЯЗЫКОВОЙ АСПЕКТЫ

В статье анализируются способы метафорической концептуализации психоэмоциональной стороны актерской работы и приемов актерской игры в театральном дискурсе XX в. Соотношение «внутреннего» и «внешнего» в профессии актера – один из главных вопросов в теории и практике европейского, в том числе русского, театра. От ответа на этот вопрос во многом зависят особенности театральных «систем» и языка, выражающего их специфику.

*Ключевые слова:* метафора; театральный дискурс; театральные концепции (системы); «внутреннее» vs «внешнее» в актерской игре.

In this article I analyze metaphorical conceptualization of psychological (emotional) and technical sides of actor's work in theatre discourse. The emotional aspect is denoted as «the inner», and technical devices – as «the outer». Their correlation is one of the central items in the theory and practice of Western (including Russian) theatre. Different approaches to it, to a great extent, created different models of theatre in the 20<sup>th</sup> century.

*Keywords:* metaphor; theatre discourse; theatre concepts (systems); «the inner» and «the outer» in actor's scene performance.

Цель статьи состоит в том, чтобы проследить, каким образом разные представления режиссеров и теоретиков театра об участии

психики актера в создании роли участвуют в вербализации театральных концепций XX в. и, шире, в формировании театрального дискурса. Под театральным дискурсом понимается совокупность текстов, предметом которых является сфера театральной деятельности, а авторами – специалисты в области теории и практики театра.

В плане языковых единиц в фокусе внимания – метафоры, рассматриваемые нами в русле когнитивной теории, основы которой заложены Дж. Лакоффом и М. Джонсоном. Ее общий принцип состоит в том, что метафора и метафорические модели, действуя в мышлении и языке, являются инструментом формирования понятий / систем представлений и средством их вербализации [Lakoff, Johnson, 2008]. Креативность метафоры, или ее способность определять восприятие и направлять познание обозначаемого объекта соответственно мотивирующей метафоре ассоциации, – один из ключевых постулатов когнитивной теории этого ментального и вербального средства.

Явление, обозначаемое нами как «внутреннее», включает в себя круг феноменов, относящихся к сфере психологии, – это ощущения, эмоции и чувства, интуиция, подсознательное и весь личный опыт актера, задействованные при подготовке роли и в сценической игре. Термин «внутреннее» для характеристики психологии актера был применен в XVIII в. Д. Дидро в работе «Парadox об актере»; в отечественной культуре и науке он использовался в XX в. К.С. Станиславским и Л.С. Выготским.

Под «внешним» понимаются приемы игры, ее оформление – пластика, жесты, мимика, голос, интонация, темп и ритм игры и речи, т.е. все то, что видит и слышит зритель [Степанова, 2008].

Разумеется, мы ни в коем случае не претендуем на полноту анализа темы – ни в смысле исследования театральных концепций и теорий актерского творчества, ни в плане средств их языкового выражения. Однако именно представления о характере взаимосвязи «внутреннего» и «внешнего» во многом определяют суть театральных концепций XX в. и их различия. Л.С. Выготский писал, что вопрос, поставленный Д. Дидро, является центральным для истории театра, и его постановка в разные периоды лишь видоизменяется. Это вопрос о том, являются ли переживания и чувства, изображаемые актером на сцене, искренними и, шире, является ли актер во время игры на сцене самим собой. Другими словами – должен ли актер сам переживать то, что он изображает. Поэтому

интересно проследить, каким образом этот важный фрагмент системы представлений профессионалов театра участвует в концептуализации понятий и в формировании театрального дискурса.

В статье сопоставляются элементы языка ряда ведущих театральных режиссеров XX в.: К.С. Станиславского, Вс.Э. Мейерхольда, Е. Гrotovского, частично – М.А. Чехова и А. Арто.

Д. Дидро в эссе «Парадокс об актере» четко разделил «внутреннее» и «внешнее», отдав приоритет «внешнему», т.е. приемам игры. Согласно Дидро, телесные движения и голос (жесты, интонация, слезы) есть главный и при этом рационально управляемый инструмент создания образа. Изображаемые на сцене чувства искусственны, настоящие же чувства актера могут этому только помешать. Игра актера является чистейшим подражанием, по сути – обманом зрителя, «обезьянством»<sup>1</sup>. Задействовать собственные переживания, т.е. «внутреннее», актер может только в той степени, в какой они не нарушают стилистику образа [Дидро, 2002].

Л.С. Выготский в работе, написанной в 30-х годах XX в., также подчеркивал, что чувства, изображаемые актером, созданы творческой силой и техникой. Кроме того, цель актерской игры Выготский видел в создании обобщающего образа, который шире психологии отдельной личности [Выготский, 1984].

В русской культуре с конца XVIII – начала XIX в. в противоположность концепции Дидро наблюдалось стремление к такой стилистике игры, при которой актер вкладывает в сценический характер свои чувства и душевные движения и которая определяется как психологический театр. Характерна идиома *играть нутром*, которая распространилась в русском языке в начале XIX в. благодаря профессиональному актерскому жаргону. Как писал В.В. Виноградов, цитируя Д.В. Григоровича, *играть нутром* означало проникнуться психологией изображаемого лица, «сообщив плоть и кровь духовно-конкретному созданию драматической поэзии» [Виноградов, 1994, с. 386]<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Сценический образ Д. Дидро определял как «отражение отражения»: в жизни есть естественный человек, в литературной основе постановки отражается жизнь, а в образе, созданном актером, отражается уже замысел драматурга [Дидро, 2002]. – Прим. авт.

<sup>2</sup> Необходимо отметить, что этот принцип оценивался уже в XIX в. иронически. Так, говоря об актере, который следовал этому принципу всю жизнь,

Театральные концепции XX в. принято делить на два направления, обозначая их как «психологический» и «непсихологический» типы театра. Это разделение, при всей его условности, также во многом зависит от трактовки соотношения «внутреннего» и «внешнего» в актерской практике и в сценическом образе [Степанова, 2008].

Принципы актерской игры в стилистике направления, называемого психологическим и реалистическим, наиболее полно были разработаны и выражены в русской культуре К.С. Станиславским. Концепция трактовалась им самим как метод подготовки актера, и только позже ее стали называть «системой Станиславского», тем самым превратив в предписание. Метод Станиславского требовал от актера искренности в изображении персонажа. Номинации «сопреживание» и «перевоплощение» стали важнейшими для понимания метода; имелось в виду, что актер должен проникнуть в чувства, характер и логику поведения персонажа через свое «внутреннее». Для этого необходимо включить свой собственный эмоциональный и жизненный опыт, а также осознанный анализ ситуации, в которой действует персонаж. Подчеркнем, что психология персонажа понималась в этой концепции как психология личностная, т.е. актер при создании роли действует как индивид и создает характер, который также наделен индивидуальной, личностной психологией. При этом сценический образ соответствует моделям «реального», повседневного поведения. Основой создания образа и существования актера на сцене является соединение психических и физических движений в единый комплекс, и во внешнем рисунке роли – в жестах, голосе, интонации, в мимике – также преобладала ориентация на «натуральное», «природное».

Один из ключевых элементов метода Станиславского основан на понятии *предлагаемые обстоятельства*: актер должен был представить себя «в обстоятельствах персонажа» и исходя из этого определить, «как бы он вел себя, если бы оказался в подобных обстоятельствах». Сам принцип *предлагаемых обстоятельств*, по

---

Д.В. Григорович пишет, что это не помогло «тому выйти из посредственности». Позже К.С. Станиславский резко выступал против того, чтобы *нутро* заменяло собой актерскую технику [Виноградов, 1994, с. 386]. В этих образных характеристиках принципов актерской игры как противопоставления *техники* и *нутра* проявляется архетипическая оппозиция ‘естественное vs искусственно’.  
– *Прим. авт.*

нашему мнению, основывается на ментальной метафоре: он уподобляет процесс конструирования роли тропу. Актер должен транспонировать свою психологию и личность в психологию другого лица. Схема «если бы актер X оказался в обстоятельствах персонажа У-а» по внутренней логике соответствует принципу *als ob* «как если бы», которым И. Кант определял суть метафорического способа мышления, следующего модели: «...представить X так, как если бы это был У». Внутренняя форма метафоры *перевоплощение* подразумевает, что актер должен перейти и в физическую оболочку, «в плоть» персонажа. Отметим также как пример метафорической концептуализации выражение Станиславского *выманивание чувства* – характеристику способа вызывания у актера чувства через апелляцию к его представлениям и через сценические детали. Л.С. Выготский, анализируя этот элемент метода, отмечает, что Станиславский понимал: путь к чувству – не прямой, и надо действовать через то, что более подвластно внешнему воздействию, чем чувство, – через представление и окружение [Выготский, 1984].

Признание *органической природы* творчества, стремление к естественности сценического образа выражаются в языке К.С. Станиславского в «природной» метафоре. Яркий пример – развернутый образ, в котором работа актера и режиссера над ролью с юмором, но при этом достаточно последовательно, уподобляется процессу, сопровождающему рождение живого существа. В обоих случаях есть *муж* (автор пьесы) и *жена* (актер / актриса), *беременная ролью*, а также *плод* (создаваемая роль). Процесс, предшествующий рождению «ребенка», проходит несколько стадий: *первое знакомство* (актера с произведением, с ролью); *влюбленность и сближение*, затем – *ссоры и примирение, слияние, беременность*. Режиссер выступает при этом в ролях *свахи и повивальной бабки / акушера* [Станиславский, 2003, с. 363–364].

М.А. Чехов внес в театральный дискурс понятие *психологический жест*, понимая его как некий прообраз жеста, являющийся способом материализации и удержания хрупкой психологической реакции. В таких движениях, по метафорическому выражению Чехова, *жестикулирует душа* [Чехов, 2003]. Отметим также, что М. Чехов большое значение в актерской технике придавал умению актера видеть и слышать себя со стороны, т.е. отделять от себя свой визуальный и звуковой образ. В такой установке присутствует

семантика раздвоения актера, связанная с метафорой двойника. Эти направления метафоризации – мотив двойничества и трактовка физического, мускульного движения как движения души – развиваются, как будет показано ниже, в ряде театральных концепций XX в.

Для Вс.Э. Мейерхольда главным условием профессионализма актера является мастерское владение телом. Пластика – основное средство выразительности, и эмоция, необходимая для роли, возникает как результат движения натренированного тела. Тело управляет разумом: на сцене все должно делаться сознательно, с предварительным расчетом. Как отметил С. Эйзенштейн, вся система Мейерхольда направлена от движения к слову [Лекции Мейерхольда в записи С. Эйзенштейна, 1990]. Но можно также утверждать, что она направлена от движения к эмоции, т.е. от «внешнего» к «внутреннему».

Ключевое понятие своей теории подготовки актера Мейерхольд обозначил термином *биомеханика*. Это слово-композит представляет тело актера как механизм, соединяя в одной лексеме противоположные области – ‘природное’ и ‘механическое’. Таким образом, *биомеханика* принадлежит к метафорической модели ‘человек – машина’, распространенной в западной культуре. В работе «Принципы биомеханики» центральная для концепции Вс.Э. Мейерхольда «механическая» метафора наиболее ярко выражена в Первом принципе, суммирующем предшествующие рассуждения режиссера: «*1-й принцип биомеханики: тело – машина, работающий – машинист*». В разных формах она присутствует в других частях текста: «*Состояние развитченного человека недопустимо*»; «*Сцена – функция показа хорошо отрегулированных механизмов*». «Механическая» метафора уподобляет живое неживому, природное – «сделанному», однако при этом представляется важным отметить, что *машина* – все же сложный механизм, состоящий из множества взаимодействующих деталей. В главном принципе биомеханики прослеживается также мотив раздвоения актера – актер представлен не только как объект воздействия (*тело – машина*), но и как субъект (*работающий – машинист*). Другой вариант выражения этого мотива: актер – одновременно и *продукт, и формирующий / критикующий мастер*.

Вместе с тем «механическая» метафорическая модель – не единственная в «Принципах биомеханики». В работе присутствуют авторские текстовые метафоры, принадлежащие к другим мо-

делям, например, объясняющие установки режиссера посредством аналогии с разными областями творческой деятельности. В них актер представлен как субъект творчества – *композитор, музыкант* («*Актер каждую минуту композитор; настройка тела*»). Метафоры, использующие наименования, заимствованные из сферы искусства – музыки и живописи, развертываются в тексте в комбинации с научной («математической») метафорой: «*Как музыка всегда есть точное последование тактов, которые не разбивают музыкального целого, так и наши упражнения есть последование математически точных сдвигов, которые не будут помехой четкости общего узора*» [Мейерхольд, 1990, пункт 39]. Употребляется «спортивная» метафора, например, отмечается важность «*физического состояния натренированного материала*». В записи лекции Мейерхольда, сделанной С. Эйзенштейном, также присутствует «спортивная» метафора: говорится о *разогревании* во время *тренинга*, в результате чего возникают психический сдвиг и желание играть<sup>1</sup>. Таким образом, происходит апелляция к тем сферам деятельности, в которых владение упорядоченной сложностью является условием достижения цели.

В театральных поисках Ежи Гrotовского – польского режиссера и теоретика театра, деятельность которого относится к середине и второй половине XX в., ведущим мотивом является стремление снять границу между актером и зрителем, игрой и жизнью, реальным и ирреальным. Актер и его сценический образ рассматриваются не как личности, наделенные индивидуальной психологией, а как некий архетип человека. По мысли Гrotовского, актер на сцене призван не создавать образ, а искать самого себя – свое истинное «внутреннее», скрытое за автоматизированными внешними проявлениями, и побуждать зрителя делать то же самое. Техника подготовки актера направлена на извлечение спонтанных реакций, переживаний; на первый план выходят интуиция, глу-

---

<sup>1</sup> Вероятно, ассоциация ‘театр – спорт’ поддерживается тем, что само понятие ‘игра’ в русском языковом сознании распадается на два смысловых поля: ‘игра как представление’ (что непосредственно относится к театру) и ‘игра как спортивное состязание’. Эта корреляция отмечена И.В. Зыковой по отношению к английскому языку, где лексема *play* ‘игра’ также имеет два основных значения: *performance* ‘игра-представление’ и *game* ‘игра-состязание’ [Зыкова, 2015]. – Прим. авт.

бинные ассоциации, подсознание. Для этого актер должен обратиться к собственному скрытому, глубинному эмоциональному опыту. Носителем этого опыта выступает, прежде всего, тело – по образным выражениям самого Гротовского, *тело-память* и *тело-жизнь*<sup>1</sup>. Это отличает его концепцию от метода Станиславского, но также и от идеи «тела-машины» Мейерхольда.

В формулировках Е. Гротовского прослеживается стремление выявить глубинные пласти психики, которые могут и должны выражаться языком тела. Один из принципов своих поисков режиссер формулирует в идиоме *бедный театр*. Это выражение можно назвать именем концепта и символом, так как оно стало наименованием системы представлений режиссера, несводимой к первоначальной основе номинации – идее бедности реквизита. *Бедный театр* называется так потому, что он стремится обнажить суть вещей (у Гротовского есть также термин *обнаженный театр*), и в этом своем назначении он не обязан «дарить» зрителям эстетическое удовольствие. Характерно выражение *оголенный актер* (в *бедном театре*), в котором, судя по исследованиям практики театра, совмешались прямой и тропический смыслы: ‘минимум одежды’ и ‘предельная искренность’. Отметим также характеристику Е. Гротовским двух типов актеров: *актер-куртизанка* и *актер-святой*. В первом случае речь идет об обретении исключительно внешних навыков, во втором – о преодолении *скрытых барьеров*, мешающих выражению внутренних состояний.

Другое направление поисков Гротовского – *искусство-проводник*<sup>2</sup>. Эта метафора означает, что восприятие происходящего на сцене как настоящего, а не игры, должно первоначально возникнуть в актерах, и актеры, в свою очередь, должны передать свои переживания зрителям. Главную для себя задачу в области моделирования актерского поведения Е. Гротовский характеризует как технику извлечения «потока человеческих импульсов и реакций, очищенных от любой случайности» (ср. *поток сознания* в психологии и *литературоведении*). Этот «поток знаков, вычерчи-

<sup>1</sup> Выражения Е. Гротовского приводятся здесь в переводе, взятом из: [Гротовский, 2003]. – Прим. авт.

<sup>2</sup> Авторство этого метафорического выражения, характеризующего опыта Е. Гротовского, приписывается английскому режиссеру Питеру Бруку [Степанова, 2008]. – Прим. авт.

ваемых целостным организмом», становится актерской партитурой, которую актер заново творит каждый день своими духовными и физическими возможностями [Гротовский, 2003, с. 79–80]. В таком подходе к актерской технике на первом месте – глубоко личные, интимные ассоциации, интуиция, подсознание, однако приемы их воплощения противоположны случайности и недисциплинированности в актерском искусстве. Случайность и недисциплинированность характеризуются Е. Гротовским через «естественную» метафору как *аморфность* и *биологический хаос*. Этот образ основывается на архетипическом противопоставлении упорядоченного ‘космоса’ и первобытного ‘хаоса’.

В языке Е. Гротовского также представлены метафоры, характеризующие театральную сферу через другие области искусства. Выше упоминалась «музыкальная» метафора *актерская партитура*; отметим также следующие метафоры: *монтаж слов с действенным поведением* («киноМетафора»); *лепка в движении физических импульсов и реакций*; *лепка из материала слов живой речи* («скульптурная» метафора) [Гротовский, 2003, с. 82]. Идею *автономного театра* – театра, вдохновленного драмой, но в то же время осуществляющего право на творческую трактовку литературного источника, Гротовский формулирует через следующее уподобление: «*Создание представления вокруг текстовой материи с той же самой свободой, с какой, например, Леонардо да Винчи творил портрет Джоконды вокруг персоны Джоконды*» [Гротовский, 2003, с. 82].

При изучении театрального дискурса XX в. большой интерес представляют «переклички» между деятелями театра, возникающие как результат взаимных притяжений и отталкиваний, стремления развить или модифицировать театральную концепцию. Так обычно развивается дискурс, относящийся к какой-либо сфере деятельности, и в данном случае также прослеживаются параллели, например, в языке Е. Гротовского и французского режиссера А. Арто, чьи концепции во многом близки. Оба режиссера апеллировали к коллективному бессознательному, стремились выявить некий *архетип человека*. Поэтому они искали приемы, которые выражают сверхличностную психологию в пластике и жестах. А. Арто использовал для вербализации своих поисков такие выражения, как: *чувственная мускулатура*; *чувственный атлетизм*; *у души есть телесный выход*. Сравним эти идиомы и *психологический*

жест М.А. Чехова, *тело-память* Е. Гротовского. Сравним также: *бедный театр, обнаженный театр* Гротовского и *театр Жестокости* Арто. У Арто присутствует мотив двойничества: одна из его работ называется «*Театр и его Двойник*»; одна из установок состоит в том, что актер должен стремиться к воплощению *тотального человека* и искать в человеческом существе *своего Двойника* [Арто, 2000].

Таким образом, на данном этапе исследования можно сделать следующие выводы. Во-первых, в текстах театральных деятелей – в данном случае это известные режиссеры, авторы новых для своего времени концепций театра – понимание сценической игры концептуализируется через комбинированное применение метафор, принадлежащих к разным моделям. Во многих случаях такое употребление метафор выявляет синергию разных видов искусства: театр в пределах одного текста или его фрагмента может уподобляться музыке, живописи, скульптуре, кино, так как он воспринимается в их ряду. В этих случаях метафора выявляет их синергию. Кроме того, образная насыщенность языка передает напряженность творческого поиска. Во-вторых, сходство направлений поисков и идей проявляется в употреблении сходных метафор (например, у А. Арто и Е. Гротовского). В-третьих, отметим, что тело выступает в роли посредника между «внешним» и «внутренним», и это особенно ярко проявляется в тех театральных концепциях XX в., которые подчеркивают важность техники и приемов актерской игры. Тело воспринимается как инструмент для выражения самых глубинных эмоций и сокровенного опыта, в том числе тех, которые скрыты от их носителя в подсознании (*тело-память; телесный выход души*).

## Список литературы

1. Арто А. Театр и Жестокость // Театр и его Двойник / Пер. с фр. – СПб.; М., 2000. – С. 176–177.
2. Выготский Л.С. К вопросу о психологии творчества актера // Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6-ти т. – М., 1984. – Т. 6. – С. 319–329.
3. Виноградов В.В. История слов: Около 1500 слов и выражений, с ними связанных. – 2-е изд. – М., 1994. – 1138 с.
4. Дидро Д. Племянник Рамо. Парадокс об актере / Пер. с фр. – СПб., 2007. – 224 с.
5. Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику / Пер. с пол. – М., 2003. – 351 с.

6. *Зыкова И.В.* Концептосфера культуры и фразеология. – М.: ЛЕНАНД, 2015. – 380 с.
7. Лекции Мейерхольда в записи С. Эйзенштейна // Театральная жизнь. – М., 1990. – № 2. – С. 26–27.
8. *Мейерхольд Вс.Э.* Принципы биомеханики // Театральная жизнь. – М., 1990. – № 2. – С. 24–25.
9. *Степанова П.М.* Театр без кулис: Театральные опыты Е. Гrotovского. – СПб., 2008. – 175 с.
10. *Станиславский К.С.* Работа актера над собой // Станиславский К.С. Работа актера над собой; Чехов М.А. О технике актера. – М., 2003. – С. 13–367.
11. *Чехов М.А.* О технике актера // Станиславский К.С. Работа актера над собой; Чехов М.А. О технике актера. – М., 2003. – С. 368–485.
12. *Lakoff G., Johnson M.* Metaphors we live by. – Chicago, 2008. – 256 p.