**Эуженио Барба
ТЕАТР КАТАКАЛИ**

Тантристские и аграрные ритуалы, фольклорные шествия, религиозные церемонии, открытие Бхакти (религиозная истовость), распространяемое Альварсами - этими одержимыми - с их песнями и танцами, вводящими в экстаз, - вот некоторые ферменты, породившие определенные формы танца и театра в Индии. Однако, мы не можем недооценивать и непосредственного содействия Богов: в 1957 году, по Хронограмме Кали "Грахия Стутиргатхакаих", Бог Кришна появился в Калькутте (Малабар), в настоящее время штат Керала, и одарил некоего священника высокого ранга пером павлина. Чтобы отметить это неординарное событие, был создан религиозный танец-драма Кришнаттам, прославляющий жизнь Кришны. Этот спектакль очень быстро стал известен во всех окрестностях Малабара.

Успех, который снискал этот спектакль, понудил Раджу с соседнего штата Коттараккара обратиться к знати Калькутты с просьбой предоставить им группу Кришнаттам. Однако, из-за враждебности внутренней политики, его ходатайство было отклонено, причем отказ сопровождался оскорблением, подтверждающим, что такое изысканное искусство как Кришнаттам не может быть ни понято, ни изучено в своем государстве. Тогда Раджа решил отомстить за обиду и добился содействия некоторых нейтральных божеств, явивших ему в сновидениях новую форму танца-драмы: Катакали. С течением времени, развиваясь и обогащаясь, этот спектакль дополнялся новыми элементами: маски были заменены комбинированным гримом; актер, который вначале просто декламировал текст, доверился в интерпретации драматической истории методу жестов и мимики, в то время как два певца под аккомпанемент оркестра стали излагать различные эпизоды драмы. Так, постепенно трансформируясь, Катакали достиг в ХV╡╡ веке той структуры, которая поддерживается до сегодняшнего дня.

Катакали буквально означает "представление рассказов"; это спектакль, в котором эпизоды представляются двумя певцами и дополняются актерами, помогающими мимикой, жестами и движениями, имеющими истоком акробатику и танец.

Тексты, написанные на смеси санскрита и малаялама - языке Малабара, - черпают темы из Рамаяны, Махабхараты и особенно из Пуран.

Спектакль разыгрывается на свежем воздухе: начинается с заходом солнца и длится всю ночь.

Сцена для представления небольшая: приблизительно 6-7 квадратных метров. Хотя вначале эти спектакли проходили в храмах и замках, сейчас они разыгрываются на площадях, фабриках или школах во время религиозных и исторических праздников.

Как и в античной греческой Скене, здесь нет ни декораций, ни занавеса; только в центре установлен большой светильник, который, помимо ритуальной функции, служит и для освещения сцены. Единственным аксессуаром является скамья, назначение которой различно: она может быть местом отдыха актера или горой, которую нужно покорить; может быть поднята с огромным усилием, дабы актер продемонстрировал свой атлетизм и т. д. В глубине сцены располагаются два певца и оркестр, состоящий из двух различных видов барабанов, одного гонга, литавров и тамбоура (разновидность органа). Мелодии для представления заимствованы из карнатической музыки, используемой в храмах Керала.

С наступлением ночи мощная и непрерывная барабанная дробь возвещает о начале спектакля, который всегда исполняется бесплатно. Публика подходит и рассаживается на земляном настиле. Двое молодых актеров без грима и костюмов исполняют ритуальный танец, чтобы снискать благосклонность Шивы Натараха: Тодаямы. Лишь после этого "заклинания" можно начинать спектакль.

Появляются двое юношей и разворачивают шелковый занавес, скрывающий вышедшего на сцену актера. Барабанная дробь усиливается: актер руками, одна из которых искусственно деформирована огромными серебряными пальцами, подхватывает занавес и трясет его, обнаруживая свое присутствие. Из-под занавеса видны его ступни, отбивающие исступленный танец, сопровождаемый различными гортанными криками - от самых низких тонов до пронзительных тремул. Время от времени актер резким движением опускает занавес, и на какую-то долю секунды перед зрителем возникает его лицо, в котором, благодаря нанесенному гриму, нет ни малейшей человеческой черты. Этот прием повторяется несколько раз, всегда сопровождаясь фортиссимо. Внезапно юноши опускают занавес, и актер появляется перед нами во всем великолепии своего одеяния. Его тело трепещет, руки распахнуты, пальцы сложены в некий символический знак, ноги разведены и согнуты в коленях, а сам он балансирует на внешней стороне стоп. В это время певцы начинают повествовать историю, которую актер интерпретирует посредством прыжков, движений, жестикуляции, мимики; сложный кинетический алфавит. В котором много элементов от танца и акробатики.

В разыгрываемых произведениях рассказывается об экстраординарных событиях, в которых участвуют боги и демоны, мифологические герои и легендарные персонажи. Сцены любви, баталий, поэтических ситуаций, героических подвигов; моменты гнева и жестокости, религиозные церемонии. Все это сочетается в одной истории, утверждающей победу Бога и Добра над Демоном и Злом. Сюжеты так же хорошо известны зрителям, как были известны мифы, положенные в основу греческих трилогий, афинянам. Актер воплощает и развивает эту борьбу исключительно с помощью своего тела.

**ИГРА.**

Игру актера Катакали можно приблизительно сравнить с тем, что в Европе понималось бы как смесь пантомимы и балета. Актер красноречивостью и выразительностью своей жестикуляции, движениями ног и тела, а также мимикой, должен ввести зрителя не только в атмосферу действия, но воссоздать местность, в которой происходят события драмы. Жестикуляция и мимика актера Катакали отнюдь не похожи на европейскую пантомиму, а скорее приближаются к стилю классической китайской оперы (выразительные средства аккумулируют долгую традицию и кодифицируются в "алфавите" неизмененных знаков). Термин "балет" не должен ввести читателя в заблуждение: западный балет представляет историю - реальную либо метафорическую, сообщаемую непосредственно при помощи техники, которую мы бы назвали "общедоступной", то есть музыка и хореография позволяют зрителю понять максимум происходящего на сцене. Восточный танец, напротив, использует в своей структуре скрытый язык: жесты, движения, положения тела или чередования ритмов не предполагают непосредственного отражения реальности, а словно воссоздают, воспроизводят ее с помощью "шифра", идеограмм, чьи символически-условные значения ускользают от глаз непосвященного, впервые наблюдающего такого рода спектакль. Возникает необходимость в изучении этого специального языка или, точнее, алфавита этого языка, дабы суметь понять то, о чем хочет сообщить певец. Без этого, несмотря на физическую ловкость и ритмическую замысловатость, все артистические усилия восточного танцора останутся всего лишь визуальной галиматьей.

Этот сложный алфавит знаков состоит из мимики лица, жестикуляции и заранее установленной кинетики тела. Таким образом имеем: девять видов движений головы, одиннадцать вариантов взгляда, шесть движений бровей, четыре позиции шеи. Движения тела (их в общей сложности 64) включают движения стоп, пальцев ног, пяток, щиколоток, торса, бедер, наконец, всех суставов тела. Жесты рук и позиции пальцев актера выполняют прежде всего повествовательную, "эпическую" функцию, и все они изначально детерминированы жесткими композициями: эти мудры (мудра на санскрите означает знак) составляют алфавит языка актерской игры.

Лицо - эмоциональное зеркало актера. Движениями шеи, глаз, зрачков, ресниц, бровей, губ, зубов, носа, ушей, подбородка, щек и языка актер выражает и передает разнообразные психологические процессы. Если его охватывает страх, он поднимает поочередно одну за другой брови, широко раскрывает глаза, быстро двигая зрачками из стороны в сторону, раздувает ноздри, его щеки дрожат, а голова постоянно вращается. А вот как изображает актер вспышку гнева: его брови дрожат, веки подняты, взгляд становится твердым и проницательным, ноздри подергиваются, так же как и губы, челюсть стискивается и задерживает его дыхание, провоцируя этим изменение черт его лица.

Эти строгие мимические композиции выражают не только такие состояния как любовь или ненависть, но также психологические реакции или действия, характеризующие персонаж, как, например, любопытство, гордость, страх смерти или благородство.

Однако не следует полагать, что актер Катакали выражает эмоциональные состояния своего персонажа сугубо механически. Выразительность, и даже более, правдивость каждой реакции его лица не будет убедительной, если актер не использует свое воображение и свои психические и интеллектуальные возможности. Правило, которому старые учителя Катакали обучают своих воспитанников, гласит: когда двигаются руки, должны действовать и глаза; когда двигаются глаза, должен действовать интеллект, и действие, воспроизводимое руками, должно рождать определенное чувство, которое отражалось бы на лице актера.

Из этого правила можем заключить, что лицо является эмоциональным зеркалом, чьи реакции обуславливаются не действиями другого актера на сцене, а историей, описываемой руками самого же актера. Было бы правильно сказать, что существует некая двойная структура в работе актера, поскольку он должен более или менее симультанно использовать физико-психологические средства и различные техники, чтобы представить два дополняющих друг друга аспекта одной истории: чисто "повествовательный" - руки, которые сообщают о том, что только что произошло в определенном эпизоде, и аспект эмоциональный - лицо, отражающее субъективные реакции персонажа на драматическую ситуацию, в которой он оказался.

Аналогичным образом можем наблюдать двойную структуру в работе актера классического китайского театра. Там, однако, тело представляет персонажа, а лицо актера выступает в роли комментатора, судящего и оценивающего действия персонажа, словно бы наблюдая за своим собственным телом. Такого рода связь между головой и остальными частями тела является фундаментом "эпической" теории, сформулированной Бертольдом Брехтом.

В Индии, наоборот, голова изображает психику персонажа, его внутренний мир, реагирующий на внешние события, представляемые руками и остальным телом. Можно сказать, что голова - это персонаж, а тело актера - феноменологический мир. Подобный пример можно встретить в индуистской религиозной иконографии, наиболее явственно в танце Шивы Натарахи. Внешнее тело Бога является миром со своими космическо-диалектическими процессами создания и разрушения (ноги создают, а руки разрушают), в то время как лицо выражением спокойствия и блаженства выявляет личное отношение Божества к происходящему.

Сейчас мы увидим, как эта двойная структура конкретизируется в соответствии с категориями сугубо театральными. Возьмем для примера сцену, в которой персонаж находится возле реки. Его руки с помощью знаков /мудры/ воссоздают место действия, воспроизводя одновременно все то, что расположено в окрестности: деревья, лодки, людей. Лицо с помощью обращенных на руки глаз выражает реакции персонажа. Неожиданно руки актера сообщают зрителям о появлении крокодила. Лицо, видя животное /представленное руками/, выражает внутреннее состояние персонажа: удивление, страх, желание убежать. Руки продолжают повествовать о развитии истории: животное умирает. Теперь мы видим на лице актера выражение напряжения, отвращение или гордость охотника.

Исходя из этого простого примера, мы легко можем понять, до какой степени актер должен концентрировать и использовать свое воображение, чтобы ясно и доходчиво скомпоновать все богатство своей игры в спектакле, который длится непрерывно 8-10 часов.

Мудры, жесты с одним четко определенным значением, воссоздаваемые руками и пальцами, являются настоящими визуальными идеограммами, заменяющими слово. Любой восточный танец использует эти мудры, которые ясно можно каталогизировать по четырем различным группам:

а/ жесты, заимствованные из символики религиозных обрядов;

б/ мимические жесты, имитационные или описательные, которые представляют персонаж, ситуацию или атрибут;

в/ повседневные, хотя и довольно стилизованные жесты;

г/ сочиненные жесты, обладающие суггестивной или субъективной ценностью /например, внушающие силу любви, которую испытывает муж к своей жене/.

Мудры могут складываться как с помощью двух рук, так и одной. Они строго взаимосвязаны с движениями тела и мимикой лица. Одна мудра может принимать на себя два различных и противоположных значения в зависимости от того, статично или динамично выполняет ее актер, и что при этом - отвагу или панику - выражает его лицо. В Катакали существует 24 основных мудры, разные комбинации между историями с движениями тела и мимикой, - могут выразить около 3000 слов, чего вполне достаточно, чтобы охватить словарь любого произведения, каждое слово выражается посредством мудры; даже такие союзы как "если", "когда", "но" и т. п.

В некоторых случаях актер дает полную свободу фантазии и воображению. Вот каким может быть описание женщины: после составления мудры, соответствующей этому понятию, актер начинает описывать красоту женщины, применяя такие метафоры и сравнения как, например, "красивая, как лилия", "нежная, как лепесток розы", "твои брови, как волны". В главе о воспитании актера мы увидим, что эта способность к импровизации - манодхарма - является необходимым качеством исполнителя Катакали.

В действительности, актер - это скульптор, чье тело является одновременно и резцом, и глыбой мрамора. Мудры не являются только лишь визуальными идеограммами с описательным значением, но также составляют пластически-эмоциональное развитие спектакля, возложенное на тело актера, существующего в пустом пространстве и заполняющего его своим присутствием и действием. Гора - это не только жест. Ее высота может читаться в глазах актера, в его взгляде, в то время как тело его мы видим взбирающимся на эту гору; его тело одновременно и гора и альпинист. Его игра - это не только описательная живопись, одномерная и однозначная репродукция действий персонажа, но действование, которое исключительно с помощью тела, путем постоянных противоставлений создает вселенную и одновременно ее анализирует. Эта диалектика действия позволяет зрителю судить как о внешних проявлениях, так и о побудительных мотивах, проникать во внутренний механизм и воспринимать все как некую целостность. В своем исполнении актер добивается постоянного совмещения субъекта и объекта, мира индивидуальных эмоций с феноменологическим миром, действия и реакции.

То, что каждое слово выражается физическим действием - мудрой, является причиной столь долгой продолжительности спектакля Катакали. Произведение, которое бы мы прочитали за 20 минут, на сцене может непрерывно длиться несколько часов. Европейскому зрителю это может показаться скучным, но индийская публика - как и вообще вся восточная - совершенно иначе оценивает театр. Для нее важна ловкость и виртуозность актера. Каждый его жест, движение или мимический пас вызывает зачастую весьма бурную реакцию зрителей.

Начиная с момента своего неожиданного появления на сцене актер впечатляет мастерством грима, костюма, игры и способа передвижения. Можно подумать, что создатели Катакали специально думали, как избежать конкретного копирования повседневной жизни, имитации реальности. Грим скрывает лицо актера, превращая его в сверхестественную, чарующую маску. Костюм полностью разрушает природную гармонию тела, и получающийся в результате силуэт удивляет нас своими деформированными экстраординарными пропорциями. В игре Катакали используется язык не иллюстрирующий реальность пассивно, но воссоздающий ее оригинальными артистическими средствами. У актера всегда согнуты ноги, разведены колени, а ступни опираются на внешнюю сторону стопы, а не на подошву. Эта крайне болезненная и утомительная позиция, доминирующая в пластике, достигающаяся путем длительной и упорной тренировки.

Эта искусственность актера /понятие искусственность употребляется в смысле художественной деформации/ отсылает нас к огромной марионетке. Существуют различные элементы, помогающие усилить это впечатление предельной театральности:

1. Появлению актера перед публикой предшествует полное ритуальной значительности действие: Тиранокку или поднятие занавеса. Как уже упоминалось, выход актера на сцену маскируется большим разукрашенным занавесом, который двое юношей держат в центре сцены. Мы чувствуем или, точнее, догадываемся о присутствии за этим занавесом спрятанного актера - по его воплям и вокализам, не имеющим ничего общего с коммуникативным, логическим языком, но содержащим явно магическую силу. Она сообщает публике о сверхъестественном в персонаже и позволяет актеру проникнуть в звуковой универсум, в дыхание того сакрального существа (прану), которое он воплощает. Голос как магический звук, колдовская ценность используется также и в других театральных формах с твердым значением жестов, таких как Баронг, Кабуки, Но, также как и в тантристских ритуалах первобытных народов. Время от времени двое юношей опускают занавес на несколько сантиметров и завораживающее лицо актера на несколько мгновений возникает перед публикой. Внизу, под занавесом, мы постоянно видим ноги актера исступленно отбивающие ритм. Эта сложная церемония длится около двадцати минут, после чего резким и решительным жестом занавес опускается - перед нами актер во всем своем великолепии, готовый воплощать историю.

2. Во время действия рот актера всегда остается закрытым. Он дышит носом, за исключением ситуаций, где нужно использовать язык или издавать страшные крики. Эта ситуация - когда вдруг неожиданно нарушается правило неподвижности рта - только усиливает впечатление необычности и необыденности лица актера.

3. Такое впечатление поддерживается невероятной способностью актера расширять свои глаза. Кажется, что зрачки глаз покрывают половину щек. Иногда взгляд замирает, словно у статуи; в эти моменты оживленная жестикуляция, почти акробатические движения контрастируют с этими огромными статичными глазами, неподвижными в созерцании пространства. Иногда веки закрываются, и зрачки исчезают в уголках глаз, оставаясь неподвижными на протяжении долгого периода динамичной работы, в которой голова постоянно вращается и лицо непрерывно изменяется.

4. Актер продолжает игру, не отрывая взгляда от своих рук. Его глаза наблюдают за ними, как если бы они были вещью или персонажем, которого актер хочет представить. Преувеличенно открытые веки демонстрируют белые или красные орбиты /их искусственная окраска достигается семенами специального растения/ и неподвижные или постоянно двигающиеся зрачки. Некогда лицо актера было совершенно статичным, а все выражали одни глаза. В одной пьесе, Агни-Салабха, есть бабочка, которая гибнет в огне; весь этот процесс актер показывал только одними глазами.

5. Исключительная подвижность рук и пальцев потрясает своей выразительностью. Ловкость конечностей и разнообразные композиции, странный алфавит глухонемых, завораживают. Руки актера - это эпическая матрица, которую тот представляет и развивает своей игрой. Движения актера, его перемещения в размеренных и прерывистых ритмах и его увеличенные глаза - те черты, которые более всего сближают актера Катакали с марионеткой.

6. Движения различных частей тела нередко основываются на некой асинхронности; четком разделении ритма различных членов. Так, например, ноги могут двигаться с необыкновенной скоростью, в то время как руки ваяют мудры с медленной и расчетливой скрупулезностью. Или мимика может быть подвижной, а телесные действия пронизаны строгой и спокойной серьезностью.

Так же, как и в некоторых китайских операх и в японском театре, в Катакали нет женщин. Существуют актеры, которые исполняют женские роли. Их походка, мимика, жестикуляция и мельчайшие движения обнаруживают глубокое знание психологии женщины. В этом нет ничего вульгарного или двусмысленного, никакой уступки вкусам или интересам широкой публики. Исполнение такого рода ролей требует таких способностей, что становится настоящим испытанием для актера. Кудумалоор Карунакаран Наяр (индийский Мей Ланфань) остался в истории Катакали как один из самых великих создателей женских ролей.

Еще одна специфическая особенность игры состоит в существовании Каласам - танцевальных интерлюдий актера в конце каждой пропетой строфы на протяжении спектакля. Функция Каласам - развлекать публику и демонстрировать ловкость актера, но в действительности можно говорить о них как об эффекте отчуждения. История внезапно прерывается, и актер, который, возможно, в этот момент исполнял роль старика, принимается быстро и энергично танцевать. Каласам длится всего несколько минут, после которых актер восстанавливает нить прерванного действия.

Еще один элемент, который мы также можем рассматривать как эффект отчуждения состоит в способе поведения актера после какого-нибудь "соло". В то время как его коллега представляет новый эпизод, актер садится на лавочку, находящуюся тут же на сценической площадке, расслабляется и ведет себя так, как если бы он был один в скрытой от зрителей артистической уборной: обновляет свой грим, поправляет корону и приводит в порядок многочисленные украшения, составляющие его костюм. В тот момент, когда его присутствие необходимо для развития действия, на глазах зрителей происходит удивительное преображение: актер снова приобретает свою сверхъестественную "форму", которая была оставлена несколько мгновений тому.

Все эти сложные выразительные средства так соединяются в игре актера Катакали, что в результате возникает ощущение "нечеловечности", если под "человечностью" понимать натуральность, обыденность повседневного поведения. Стилизация, "искусственность", если хотите, являются тем ситом, через которое просеивается сверхъестественная реальность произведения. Ритуальная значимость спектакля способствует психологической согласованности между зрителями и актерами. Роль музыки в этом - исключительная. Звуковой фон, который сопровождает, синкопирует и ритмизирует сценическое действие, является также психическим стимулятором, "ружьем, которое стреляет", своеобразным шантажом. Зритель погружается в "магическое время" спектакля, отдается некой энергии, которая, вырывая его из мира явлений, переносит в сверхъестественные сферы, где Боги и Демоны противостоят друг другу в борьбе, которая не является архетипом наших человеческих приключений.

**КОСТЮМ**

Одна из характеристик восточного театра заключается в его знаковости. Сюжет произведения известен публике, которая в первую очередь оценивает виртуозность актера, фактически интерпретирующего партитуру телесных знаков, кодифицированных долгой традицией и строгими конвенциями.

Выразительность в этом театре непосредственно связана с деформацией, которая гиперболизирует, атакует, деструирует феноменологический и эпифеноменологический мир, чтобы проанализировать его и разрушить границы условностей, ментальных и эмоциональных клише. Назначение костюма в этом виде театра - не столько воссоздание исторической или социальной реальности, сколько средство воздействия на публику богатством, колоритом и покроем платьев, фасоны которых далеки от повседневной реальности.

Катакали со своим сценическим языком, не являющимся только телесной "семантикой", должен визуально поражать, чтобы "затронуть" воображение и чувства зрителя. Мастера этого театра в процессе длительной эволюции форм представления подчеркивали и выделяли, сознательно деформируя, выразительный инструмент актера, то есть его тело и все его движения, придавая этому телу новую "форму", а движениям - более глубокое значение, чем они имеют в своих повседневных рефлексах.

Это "перекраивание" или гиперболизация тела актера в действительности не является одной лишь театрализацией, если брать понятие театра в его этимологическом значении представления. Задача грима - преобразить лицо в почти нечеловеческую и поэтому завораживающую маску. Сценическая походка с развернутыми коленями, согнутыми ногами, с опорой на внешнюю сторону стопы, обязывает актера избегать копирования реальных действий. Одежда не только поражает своей многоцветной живостью и сказочной формой, но является также органичным инструментом, активно используемым актером для достижения динамичных эффектов - костюм преображает, увеличивает или уменьшает тело актера и дает ему возможность выражать и сообщать одновременно как место действия, так и атрибуты этого места, действия персонажа и свои эмоциональные реакции. Одежда выполняет не декоративную функцию, а служит аксессуаром и динамичной сценографией.

На первый взгляд, костюм, используемый в Катакали, кажется огромной клеткой, которая охватывает нижнюю часть тела актера и тормозит самое простое движение. Это впечатление возникает прежде всего из-за диспропорциональной юбки и огромной шаткой короны. Юбка-колокол, заканчивающаяся ниже колен, состоит из широких лент, скрепленных друг с другом у пояса. Под эту "юбку" актер одевает другую, более объемную, хотя и более короткую. Чтобы придать им выразительную широту, актер дополнительно опоясывается толстой ватной лентой (приблизительно 25 сантиметров в ширину и 5 метров в длину), на которую крепятся небольшие кусочки ткани. Назначение этого пояса неоднозначно: когда актер читает и поет текст, он создает опору для поддержания воздушного столпа, помогающего голосу. Эта опора достигается сжатием мускулов брюшного пресса и имеет те же функции, что и у актеров классического китайского театра.

Впечатление нефункциональности этого костюма исчезает в тот момент, когда актер начинает действовать. Его согнутые и разогнутые колени поддерживают увеличенную юбку, которая сопровождает и подчеркивает каждое движение серией грациозных колебаний. Когда актер неподвижен, эта огромная юбка характеризует его архитектурно, чтобы превратиться, как только актер начнет двигаться, в трамплин, позволяющий осуществлять самые сложные акробатические движения. Колеблясь при движении актера, этот костюм словно излучает сверхъестественную энергию божественного персонажа. Актеру стоит слегка присесть, чтобы скрыть свои щиколотки и стопы, словно превратиться в огромный толстый ствол, напоминающий изображения деревьев небесного индийского пантеона, которые еще используются на некоторых редких церемониях. Или же достаточно пойти нормально (обычно колени актера согнуты), чтобы превратиться в человека на ходулях с невероятно длинными ногами. Эффект простой, но очень театральный.

Манипулируя юбкой, актер способен представить походку молодой девушки и бег различных животных, дрожь волн и узкую тропу, полную препятствий. Видя это, убеждаешься, что актер - не пленник костюма и сам костюм - не просто дополнение телесного языка. Костюм, составляя синтез с живым телом, создает аксессуар и панораму, метафору и реальность спектакля.

Огромная юбка, "прячущая" нижнюю часть тела актера, дополняется белым или цветным корсетом, облегающим верхнюю часть его тела. Он уснащен многочисленными украшениями: шелковые цветные ленты, белые и красные шейные платки, к которым привязаны маленькие зеркала в форме колокольчиков, которыми актер с легкостью манипулирует во время игры. Плечи "расширены" наплечниками из позолоченного металла; несколько красных и зеленых кисточек, несколько браслетов и ожерелий различной толщины покрывают руки и шею. К щиколоткам привязаны несколько колокольчиков, звенящих при малейшем движении ног. Несколько длинных серебряных ногтей деформируют левую руку, что может, благодаря грациозным движениям, производить эффект элегантности или же производить почти ужасающий эффект, когда они используются для воссоздания демонических персонажей. Для этих персонажей также используются накладные зубы, усиливающие ужасающий эффект и без того жуткого, благодаря гриму, лица.

Равновесие форм этого костюма, с точки зрения чисто визуальной, достигается благодаря прическам. Похожие на конусы, часто охваченные декоративными красными и зелеными дисками на золотой основе, они создают подобие некого ореола. Таким образом, голову актера украшает корона, символическая в своем сиянии и способствующая, наряду с гримом и костюмом, созданию эффекта сверхъчеловечности героя, представляемого актером. Обычно эти короны вырезаны из дерева золотистого цвета и украшены сотнями крошечных осколков от полированного металла и зеркального стекла, а часто и перьями павлина.

Все это сооружение, вибрируя, испускает лучи, создает различные световые эффекты, в зависимости от угла освещения и характера движений актера. Так диспропорциональный объем костюма компенсируется величественным ростом, который актер приобретает благодаря этому нимбу.

Важно отметить, что в Катакали особо тщательно заботятся о костюмах мужских персонажей. Зная, что в Малабаре господствовал матриархат, это представляется весьма удивительным. В противоположность мужскому костюму, женский прост и реалистичен, что контрастирует (и, возможно, эффект этот достигается сознательно) с богатством и роскошью мужской одежды. В основном женский костюм состоит из сари - куска белой или пастельного цвета ткани - достаточно широкой и ниспадающей до стоп, корсета того же цвета, вуали, покрывающей волосы и заканчивающейся около плечей, каких-нибудь колье и других неброских украшений. Каждый персонаж имеет свои атрибуты, украшения и цвета. Украшения божественных персонажей обильнее и богаче, смертные представлены реалистичнее, но с примесью гротеска.

Благодаря манипуляциям актера, костюм выполняет также и многочисленные "аксессуарные" функции. Сцена пуста. На ней только упоминаемая выше скамья. Иногда как дополнительные аксессуары используются красная жидкость, имитирующая кровь (в сценах войны или смерти), либо длинные алые ленты, имитирующие кишки, которые с удовольствием извлекаются из трупов демонов. Однако, повторю, по сути, костюм - это единственная декорация спектакля.

С точки зрения театральности костюма можем отметить:

1. Его цветовое богатство, особенно впечатляющее в отблесках светильников, наполненных специальным растительным маслом.

2. Его скульптурный характер, делающий силуэт актера, особенно когда тот находится в статичном положении, величественным.

3. Его способность увеличить размеры тела актера (нужно помнить, что южные индусы невысокие и щуплые).

4. Возможность его игрового использования, позволяющая актеру разнообразить выразительные композиции тела и его движений.

Можно сказать, что некоторые элементы костюма театра Катакали являются общими для всех театров религиозного типа (маски и котурны в греческой трагедии, жесткие и диспропорциональные костюмы в японском Но). Они являются прежде всего средствами чистой театральности. Магический овал очерченного гримом лица, роскошь яркого костюма и величественная корона - тот гипнотический язык цвета и формы, который дает возможность актеру достичь "сверхчеловечной" искусственной выразительности, заставляющей нас вспомнить о Сверхмарионетке, предложенной одним европейским театральным реформатором. [Крегом Г. - прим. переводчика]

**ВОСПИТАНИЕ И ТРЕНИНГ АКТЕРА**

Тренинг актера Катакали базируется на педагогической системе, в совершенстве разработанной в Каламандалам (Черуттерути - Керала), где обучают актеров Катакали.

Чтобы быть принятым туда, юные кандидаты должны выдержать экзамен. Мальчики (возраст которых ограничен двенадцатью годами) отбираются соответственно своим физическим данным, чувству ритма и музыкальности, мускульной гибкости тела. В Институте ученики живут в небольших домах, рассчитанных на четырех человек. Ни кроватей, ни шкафов, никакой иной мебели нет. Только лишь циновки для сна, мешок для хранения личных вещей и на стене - фотографии гуру (учителей) и изображения богов. Таков строгий и скромный интерьер их комнат. Еда готовится совместно в одной трапезной. Занятия проходят, за исключением воскресенья, с четырех утра до девяти вечера; каникулы - два месяца в году, а обучение оплачивается самими учениками, хотя в случае, когда семья очень бедная, Институт принимает их бесплатно.

Обучение длится восемь лет. Юноши делятся на две группы: новички - первые четыре года, и ветераны - четыре завершающие. Серия базовых упражнений (движения ног, глаз и лицевых мускулов) проделывается ежедневно обеими группами. Гуру руководят курсами, дисциплина очень строгая, так как гуру внушают ученикам настоящий ужас. Я никогда не видел, чтобы били юношей в Каламандаламе, но в других школах этот обычай весьма распространен. Практикуются там и другие телесные наказания, в частности, принуждение ученика находиться в течение часа либо еще дольше в крайне болезненной позе. Малейшая непокорность может повлечь исключение из школы.

В 4 утра ученики поднимаются и направляются в хижины, где при свете светильников (с горящим маслом) начинают свои упражнения. В этот момент рядом нет ни одного гуру, но тишина и дисциплина абсолютны. Первые гимнастические и акробатические упражнения проделываются в ритме, задаваемом самими учениками посредством неких бессмысленных, но четко ритмизированных фраз. Совместно выполняемые упражнения таковы:

а) молитва актера божеству и приветствие публике;

б) длительная серия очень сложных прыжков вперед, назад и в стороны. Иногда ученик замирает посреди прыжка, вытянув в воздухе ногу и сохраняет такое положение довольно продолжительное время;

в) разведение ног в стороны до касания пола внешней стороны колен;

г) подвижный "мост" - стоящий ученик максимально прогибается и рывком падает назад на правую руку, тут же переводя свой вес на левую и сильным рывком поясницы возвращаясь в исходное положение. В течение всего упражнения ноги сохраняют одну и ту же позицию.;

д) комплекс упражнений, состоящих из ритмичной серии прыжков и сгибании ног в коленях.

Приблизительно через час занятий ученики приступают к упражнениям, посвященным тренировке ног. Они выстраиваются в одну линию и не сходя с места проделывают упражнения, постоянно увеличивая скорость их выполнения. Ноги согнуты, колени разведены вовне, ученики опираются на внешнюю сторону стоп. Цель этих упражнений - приучить актера к этому неестественному и поэтому очень болезненному положению, базовому в его будущей сценической игре, и придать ногам физическую выносливость и исключительную подвижность.

В шесть утра ученики идут купаться в реке поблизости; затем завтракают и в четверть восьмого снова приступают к занятиям.

До половины первого под руководством гуру они репетируют фрагменты или целые сцены какой либо драмы. К концу обучения актер Катакали прекрасно знает партитуры знаков, мимики, прыжков и мудр всех персонажей (мужских и женских, главных и второстепенных) шестидесяти произведений. Эти пять часов работы посвящены освоению этих партитур.

Ученики повторяют одну сцену столько раз, сколько необходимо для того, чтобы гуру остался доволен их работой. Дисциплина неизменно строга во всех группах - и новичков, и ветеранов.

В половине первого тренинг прерывается и ученики идут обедать. До трех пополудни они свободны. Затем с трех до пяти читаются теоретические курсы: история театра Катакали, биографии гугу, религия, английский, малаялам (язык государства Керала), санскрит, география и история.

С пяти до половины седьмого, сидя в падмасане (ноги накрест), ученики тренируют глаза и лицо. После получасового отдыха, в семь часов, все собираются, чтобы петь в течение получаса религиозные гимны, оставляя на финал восхваление великого гуру Катакали. С половины восьмого до половины девятого работа концентрируется на изучении мудр. Мудры, составляющие партитуру сцен, над которыми ученики будут работать завтра, демонстрируют гуру. Репетиции мудр проходят сидя, так как работа ведется исключительно верхней частью тела, включая лицо. После этого ученики ужинают и в девять вечера удаляются в свои спальни.

По крайней мере два раза в месяц ветераны и их гуру играют целые спектакли, на которые приглашается местное население. Таким образом практически осваиваются техника грима и костюма. Новички ассистируют в гримировании и помогают одеваться своим товарищам; растирают и смешивают краски, готовят к облачению старших костюмы и т.д. В основном эти представления проходят по субботам и длятся всю ночь. В воскресенье ученики могут отдыхать весь день. Существует также серия спектаклей, посвященных рождению или смерти какого - либо гуру или какой-либо религиозной годовщине. В этих случаях все костюмы с их украшениями и эскизами грима выставляются в специальной комнате в храме, где горят масляные светильники и где образ гуру или Божества занимает почетное место. Корни этой традиции встречаются в миметической магии; величественность и могущество гуру или бога должны словно перейти в костюм, который актер оденет позже, во время представления.

Можно выделить две части тренинга актера Катакали. Первая - мнемоническое освоение мудр, мимики, движений, относящихся к роли; одним словом, идеографической партитуры каждого персонажа пьесы. Вторую можно обозначить как элементную или пропедевтическую по отношению к этой первой, "ассимилирующей", части. В ней интегрируется серия упражнений, которые должны развивать в актере ловкость тела, дабы в дальнейшем точно исполнять различные партитуры. Посредством этих упражнений достигается абсолютный контроль каждого мускула лица, малейшего движения глаз, подвижность ног и всего тела. Благодаря гимнастическим и акробатическим упражнениям достигается тренированность, позволяющая переносить физические нагрузки, требуемые для спектакля.

Интересно заметить, что не существует никакого типа упражнений для развития подвижности и выразительности пальцев. Эти части тела, столь важные для поддержания повествовательной линии спектакля, специально не тренируются. Их подвижность и выразительность достигается путем репетиций, постоянных повторений одних и тех же мудр до приобретения желаемой точности.

Так же и с гримом. Не существует никакого курса. Юноши осваивают эту технику во время спектаклей, которые они дают в течение последних четырех лет учебы.

Интересен и принцип разделения учеников на группы. Рядом с двенадцатилетними новичками обычно находятся юноши, уже занимающиеся три-четыре года. Таким образом, юные ученики находятся в постоянном соседстве со своими более опытными товарищами, которые их стимулируют, призывая работать не меньше, чем старшие. Кроме того, гуру требует одинаковых усилий от всех членов своей группы.

Другой специфический элемент формирования актера - Чавитти Узхикчил или массаж стоп. Ученик подвергается этому массажу в течение всего времени муссона, который в Керале длится с мая по август.

Все тело ученика смазывается смесью из масел кунжута, кокосовых орехов и гхее (очень светлое масло). Ученик вытягивается, грудью и подбородком касаясь пола, бедра выталкиваются вовне, а колени упираются в деревянные колодки высотой 15 см. Нижняя часть ног загибается вовнутрь и стопы соприкасаются. В таком положении верхняя и нижняя части тела касаются земли, в то время как середина поднята, благодаря деревянным подставкам.

Гуру, держась за балку, укрепленную на высоте его плечей, начинает мягко массировать пальцами и подошвой ступни тело ученика. В ходе этой процедуры он сдавливает поясницу ученика, прижимая ее к полу. Вследствие этого постепенного давления низ живота касается пола, в то время как колени держатся на деревянных колодках, и таким образом, деформируется коленная чашечка.

Не стоит говорить о той боли, которую - особенно поначалу - причиняет этот получасовой массаж. В результате этих постоянных мучительных физических воздействий тело актера органично приобретает базовое положение для сценической игры: стопы вывернуты вовне и расположены на расстоянии полуметра друг от друга, пальцы ног эластично прижимаются к подошве, колени разведены на 180 градусов, торс прямой, подбородок прижат к шее, руки разведены и параллельны полу, ладони опущены вниз.

Коротко проанализируем эту базовую позицию с точки зрения работы мускулов. Икры ног напрягаются уже от того, что несут вес всего тела, так же как и стопы, пальцы которых подвернуты вовнутрь. Мускулы бедер и поясницы расслаблены. Мускулы спины напряжены из-за вертикальности позиции. То же самое происходит и с мускулами затылка, так как подбородок давит на шею. Наконец, мускулы рук слегка напряжены, тогда как ладони полностью расслаблены. Такова правильная и функциональная работа мускулов актера в его базовой позиции.

У профана эта сложная, деформирующая тело поза спровоцировала бы чрезмерное напряжение всех мускулов, что очень быстро утомило бы его , помимо того, что подвергло бы ужасной физической боли, не говоря уже об отсутствии пластической выразительности и эффективности движений. Актер Катакали, сознательно и превосходно контролируя каждый мускул своего тела, легко использует лишь строго необходимые мышцы, экономя те, которые понадобятся для осуществления прыжков или каких либо действительно сложных действий.

Тело, подвергнутое суровой, болевой дисциплине, превращается в средство, адекватно выражающее мысли, идеи, чувства, эмоции персонажа. Этот великолепный контроль тела, это сознание анатомической структуры - с такой психической концентрацией, которая необходима для привнесения в жизнь сверхчеловеческих действий и реакций - делает Катакали более йогой, чем Хатха-йога или Раджа-йога.

Вот еще одно упражнение, практикуемое в Чакиарсами, месте Кералы, известном мастерством своих актеров. С появлением луны ученик упражняет глаза, предварительно смазываемые специальным маслом. Ученик сидит и, вращая зрачками, проводит условный круг вокруг луны. Это упражнение длится примерно час. На следующий день ученик повторяет эту операцию, уже в течение двух часов. Так, постепенно увеличивая время занятия, ученик повторяет это упражнение две недели, до наступления полнолуния. В эту ночь ученик занимается с шести вечера до шести утра, двигая непрерывно зрачками сверху вниз и справа налево, по диагонали, по кругу, из одного угла в другой, - до появления зари. Только в этот момент он останавливается. Как мы понимаем, масло используется для того, чтобы придать глазам ощущение свежести. Это упражнение называется Нилавириккука, что можно перевести как "сидение в лунном свете".

Существует два качества, которыми актер Катакали должен обладать. Первое из них - Бханги, грация.

Сравнимая с Хана (чудесный цветок), описанным Зеами в его трактате о театре Но, Бханги - это актерская способность "спонтанно" преобразовывать свои действия, технически довольно сложные; очаровательным и естественным образом превращать чисто физические действия в идейно-эстетические ценности. Это достигается лишь тогда, когда актер абсолютно владеет своим выразительным инструментом и умеет виртуозно использовать его.

Второе качество - Манодхарма, или способность воображения. Это то, что позволяет актеру выходить за границы текста, бросаться в спонтанное, импровизационное действие. В некоторых сценах актер заменяет певцов. Звуки барабанов ритмизируют и синкопируют его импровизацию. Здесь он использует серию описаний, эпитетов, метафор, что составляет его собственный вклад в драму. Описания пейзажей или собраний Богов, красоты возлюбленной или уродства демонов возникают из его фантазии и вдохновения.

Вот пример такого творческого вклада в сцену из Калиана Саугандхика. Бхиму, индусского Геркулеса, жена толкает на поиски чудесного цветка в лесу. Описание путешествия Бхамы в этом лесу - это демонстрация ловкости, изобретательности, поэтической и комической фантазии. Не сходя с места, актер показывает нам героя, идущего по тропе, и пейзаж, который его окружает, и трудности пути. Представляет нам животных, которых встречает: то вдруг прыгает обезьяной, то ползет змеей, то испуганно бежит, как антилопа. Нас восхищают огромные дубы и пальмы, форму которых он принимает. Возле берега реки он замечает женщин, походку которых тут же имитирует: горбатая старуха и беззаботно подпрыгивающая девушка. Он демонстрирует их работу: его тело превращается в прачку (он показывает и женщину, которая стирает, и белье, и речной прибой), в настройщицу инструментов (демонстрируя необыкновенную реалистичность руки, которая вибрирует и играет как гитара). Его бодрый мужской шаг сменяется женским очарованием, психологически тонким показом состояний души женщины. Это невероятное "соло", длящееся более часа, и есть способность актера к Манодхарме. Здесь проявляется щедрость его игры и импровизации.

Формирование актера Катакали устремлено прежде всего на совершенствование выразительных возможностей его тела. Самая мельчайшая часть этого тела натренирована до совершенной формы, необходимой для того, чтобы сообщить нечто, чего не могут выразить слова. Расширяя и сужая глаза, он может показать медленное распускание речной лилии. Зрачки вращаются и ускоряют свое движение при виде вихря надвигающихся вооруженных врагов, ресницы вибрируют, показывая полет пчелы, ноздри расширяются, подбородок, щеки и губы дрожат, отражая тончайшие скрытые эмоции. Психические процессы, психологические намерения, сложность мотивов каждого действия адекватно отражены в физических реакциях, поражающих интуитивной точностью. Вот, например, Путана - ведьма, которая приближается к мальчику Кришне, чтобы убить его. Она движется крадучись, боком, стопы развернуты под углом 180 градусов и ни на сантиметр не отрываются от пола. Намерения Путаны обнаруживаются именно в пластике. Лицо застыло в невинной улыбке, но очевидную лицемерность, подлость внутренних намерений разоблачает характер движения. Священный актер Катакали предоставляет свое тело божеству подобно трубадуру Нотр-Дама, который, удаляясь в обитель, предлагал Богородице лучшее в себе: искусство заставить летать в воздухе дюжину мячей. И также как Богородица сходила со своего алтаря, чтобы осушить лоб своего слуги, для "настоящего набожного" танец является одной из форм йоги, то есть процессом самоуничтожения, доведенного до конечного отождествления со "Всеобщим Будущим": Космический Танец Шивы Натарахи.

Возможно, необходимым было бы сравнение с европейским актером, но мы полагаем, что здесь оно неуместно. Вспомним лишь высказывание польского актера Й.Йарача: "Актер античного театра рожден мистериями, то есть явлениями религиозными; современный актер рожден публичными домами Ренессанса".

**ГРИМ**

За три-четыре часа до выхода к зрителям актеры начинают гримироваться. Абсолютная тишина царит в комнате, где они собираются вокруг больших масляных светильников. Их дети или молодые "челы" (последователи) растирают в пыль красные, зеленые и желтые камни; смешивают и приготавливают краски и "чутти" - белую пасту из рисовой муки и лимонного сока. Эта работа проходит под наблюдением специалистов по гриму.

Первый этап гримировки проводит сам актер. Сидя в падмасане, он плетет на своем лице сеть из красок, - линии, очерчивающие нос, глаза, рот. Для этой работы в качестве кисти используются маленькие тростинки.

Затем актер переходит в руки гримера-специалиста, а сам, полностью расслабив тело и ритмично и глубоко дыша, распластывается на полу и сосредотачивается на своей роли; он впадает в состояние, подобное летаргии, в чем ему помогает полуденная жара. Во время этого сна происходит психологический процесс превращения актера из неизвестного индивидуума в Бога или Демона. По окончании этой, второй, фазы гример его будит. Актер поднимается, но его жесты и походка уже другие.

Между тем гример работает над лицом актера: наносит на его рельеф чутти, идя через подбородок от одного уха к другому. Чутти наносится в несколько слоев, которые в итоге образуют белую линию толщиной в три сантиметра, очерчивающую овал лица. Несколько полос белой бумаги дополняют чутти, как бы "цементируя" его. Эта работа длится приблизительно полтора часа.

Третью и последнюю фазу гримировки проделывает снова сам актер. Удлиняет глаза до ушей при помощи черной или белой пасты, - в зависимости от персонажа, которого будет играть. Остальная часть лица тонируется в однородный цвет: зеленый для богов и положительных героев, красный для насильников и самолюбцев, желтый для смертных, черный для демонов и Асуров. Губы красятся в красный с двумя маленькими кружочками по бокам. В зависимости от принадлежности персонажа актер наносит на лицо специфические детали. Например, демоны изображаются с красными носами, у военных персонажей на лицо наносится две белые точки: одна на кончик носа, другая на лоб.

Эта символика цвета, обусловленная определенной типологией, принадлежит традиции индийского театра, как гласит классический текст о театре и танце Бхарата Натиа Шастра. Но тантристские ритуалы с их удивительными и ужасными масками, традиция татуирования лица в племенах Малабары, широкие торговые контакты, которые имели с давних времен мужчины этого региона Индии с Китаем, - все это повлияло на грим Катакали, который, за исключением типологических красок, в целом отходит от предписаний Бхараты Натиа Шастры.

Другая характерная черта грима - красный цвет глазного белка - у некоторых персонажей (богов и женщин). Эффект достигается с помощью растительных семян Кунда Поов (solanum pubescens) - и в обрамлении черной краски, нанесенной вокруг глазниц, содержит чарующую силу.

Грим женских персонажей реалистичен. Актер (вспомним, что эти роли всегда играют мужчины) наносит на лицо специальную смесь телесного цвета. Для ряда персонажей считаются вполне естественными натуралистические костюмы и аксессуары: например, брахманы обозначаются густой накладной бородой и красной родинкой на лбу.

Прежде чем начать гримироваться, актер массажирует лицо растительным маслом. Благодаря этому пот - на протяжении всего спектакля, длящегося целую ночь, не разрушает грим, а наоборот, придает ему дополнительный блеск. Эта забота о гриме наиболее ясно заметна у актеров, проявляющих страстное желание расписать свое лицо безупречными линиями. Терпеливо и настойчиво он наносит на свое лицо бесчисленные линии, пока, наконец, совершенно не удовлетворяется достигнутым результатом.

Грим определяет роль-типаж, а не конкретную индивидуальность. Собственное лицо актера теряется за слоем краски и узорами, что в итоге деперсонализирует исполнителя, делает спектакль почти безличностным, формируя эффект сверхъестественности. Его цель двояка: впечатлить публику и помочь актеру избавиться от своей индивидуальности. Не следует упускать из виду того, что истории театра Катакали рассказываются от лица сакральных и мифологических персонажей. Они представляют действительно религиозные произведения - мистерии. Таким образом, ситуации и персонажи не принадлежат повседневной реальности.

Первоначально Катакали использовали маски, позже от них отказались, превратив в маску лицо. Преимущество этого решения очевидно: сохраняя обворожительный и сверхъестественный характер, грим позволяет актеру использовать подвижность своей мимики, достигая, таким образом, почти бесконечную гамму выражений лица. Это богатство мимики стало одной из фундаментальных основ актерской игры Катакали.

**УПРАЖНЕНИЯ ГЛАЗ**

Эти упражнения позволяют сознательно контролировать каждое движение глаз, каким бы минимальным оно ни было. Растягивая веки при помощи пальцев, актер умеет активизировать глазные мышцы. Индийские актеры проделывают эти упражнения по меньшей мере час в день в течение восьми лет. В конце концов, благодаря этой тренировке глаза приобретают необыкновенную выразительность и способность расширения. Чтобы быть действительно эффективными, эти упражнения должны сопровождаться тремя симптомами: сильнейшая боль в глазах, проливание слез и ощущение давления на мускулы шеи. Также важна выработка умения закатывать зрачок едва ли не к краю глазницы - как вверх, так и вниз.

Положение субъекта во время тренинга таково: сидя скрестив ноги (падмасана), торс абсолютно прямой, голова неподвижна, локти параллельно полу.

1. Безымянный палец кладется на верхнюю ресницу, а ноготь большого на нижнюю. Веки максимально растягиваются и зрачок медленно вращается в глазнице.

2. Второе упражнение совершается аналогично, но без помощи пальцев. Глаза максимально раскрыты, брови неподвижны.

3. Веки максимально растягиваются при помощи пальцев. Зрачок движется по нижней части глазной полости от одного края к другому. Во второй стадии упражнения зрачок движется по верхней части.

4. Это же упражнение без помощи пальцев.

5. Веки раскрываются пальцами, и предельно медленно зрачок проходит от одного края глаза к другому. Движение это длится приблизительно 15 секунд. Затем зрачок быстро перемещается в обратном направлении.

6. То же упражнение без помощи пальцев.

7. Веки растягиваются пальцами. Зрачок перемещается по диагонали из нижнего левого угла к верхнему правому и наоборот, - из верхнего правого - в нижний левый. Затем направление меняется. Упражнение проделывается сначала очень медленно, а затем быстро.

8. То же упражнение, но без пальцев.

9. Веки раскрываются пальцами. Зрачок из центра глаза перемещается вертикально сверху вниз и снизу вверх. Это упражнение выполняется сначала медленно, затем очень быстро.

10. То же упражнение без помощи пальцев.

11. Веки раскрываются пальцами. Зрачок начинает перемещаться из нижнего левого угла, но только на несколько миллиметров по диагонали кверху, затем опускается на несколько миллиметров по диагонали и заканчивает свое движение в нижней правой части. Здесь движение зрачка похоже на некий зигзаг.

12. То же упражнение, но без пальцев.

13. Глаза расширены, зрачок обращен к нижнему веку. Голова медленно вращается слева направо и наоборот. Зрачок должен неизменно оставаться в центре глаза и смотреть вниз.

14. Глаза широко раскрыты. Голова вращается слева направо дискретными движениями. Движение зрачков предшествует движению головы на долю секунды.

15. Глаза широко раскрыты. Зрачки направлены на воображаемый объект. Голова медленно вращается в любом направлении, зрачки же неподвижно зафиксированы на определенном объекте.

**УПРАЖНЕНИЯ ЛИЦЕВЫХ МУСКУЛОВ**

С помощью этой гимнастики достигается контроль за каждым лицевым мускулом, чтобы таким образом преодолеть мимические стереотипы. В этом тренинге очень важно работать одновременно, но в разных ритмах, различными мускулами лица, которые у не тренированных людей синхронно не работают. Например, быстро двигать бровями и очень медленно скулами, или быстро двигать левой частью лица, в то время как правая движется медленно.

1. Поднимать нижнее веко, не двигая верхним.

2. Поднимать одну бровь.

3. Быстро шевелить бровями, при неподвижных глазах.

4. Быстро шевелить бровями с максимально раскрытыми глазами.

5. Быстро шевелить бровями, держа нижние веки поднятыми.

6. Быстро шевелить бровями, одновременно двигая головой.

7. Быстро шевелить бровями, совмещая это движение с различными выражениями лица (презрение, ненависть, отвращение, радость и т.д.)

8. Шевелить бровями в то время, как лицо выражает какое-либо чувство, а голова движется.

9. Движение бровями, сопровождаемое движениями плечей. Эти движения не должны быть синхронными.

10. Движение бровями, в то время как зрачки перемещаются по горизонтали слева направо и наоборот. Перемещение зрачков сначала медленное, а затем быстрое. Нужно избегать синхронности движений.

11. Движение бровями, сопровождаемое вертикальным перемещением зрачков сверху вниз и наоборот. Избегать синхронности.

12. Движения мускулами скул, при застывших глазах и неподвижном рте (стиснутых губах).

13. Двигать мускулами уголков рта, все время ускоряя движение.

14. Двигать мускулами подбородка, не двигая уголками рта, не сжимая зубов и без участия мускулов передней части шеи.

15. Движения ноздрями.

16. Вибрирование ресницами.

**УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ВЗГЛЯДА**

Глаза максимально раскрыты, а голова движется. Вдруг голова замирает, а зрачки сосредотачиваются на каком-либо предмете, который еще не является выбранной "целью". Голова сохраняется в этом неподвижном положении, в то время как зрачки - в зависимости от намерения - быстро или медленно перемещаются к выбранной ранее цели и достигают ее. Только тогда голова поворачивается к объекту и, достигнув его, лицо приобретает особое выражение (ненависть, робость, презрение и т.д.).

**ПСИХО-ТЕХНИКА**

Из-за своей продолжительности, сложности партитур и знаков психо-кинетических позиций представление Катакали требует от актера напряженной концентрации, без которой смешались бы различные фазы и части действия. Речь идет о ритме или выразительности тела. Не следует недооценивать невероятной нагрузки, выпадающей на исполнителя во время действия, полностью базирующегося на физической динамике, продолжающегося несколько часов, включая длительные (час и более) соло актеров. Совершенно необходимо, чтобы актер заранее готовился к спектаклю, умел сосредоточиться на своей актерской задаче и контролировать расход своей энергии.

Восточный театр предлагает две формы психической подготовки актера. Одна из них базируется главным образом на религиозной чувствительности. Так, например, в случае с театрами Тхалонаранг и Баронг Бали, где актер входит в транс, достигая исключительных психосоматических реакций.

Другой тип психической подготовки - тот, который практикуется в китайской Опере, таиландском Кхон, японском Но и индийском Катакали. Он состоит в глубокой концентрации на задачах роли и в серии церемоний, так или иначе связанных с религией и магией, имеющих более или менее эзотерическое значение и предназначены возбудить воображение и чувствительность актера.

Рассмотрим некоторые элементы, составляющие психику актера Катакали, которые в определенный момент помогают ему войти в специфическое состояние, позволяющее максимально точно выполнить его актерские задачи.

1. Быть актером Катакали - не выбор, а призвание. Это посвящение, этот обет принимается в самом нежном возрасте. Мальчик попадает в театральный мир, граничащий с миром религиозным. Его психика и характер еще только формируются и восприимчивы ко всем "стимулам" его нового окружения: суровая дисциплина труда и абсолютное уважение к гуру, приобщающего его к труду, этому Тао, технические секреты которого запрещено раскрывать. Невозможно изображать божество, если не веришь в него; поэтому сама вера является основой этого театра. Психология ребенка формируется в этой атмосфере святости и постоянно погружена в потрясающие и гипнотические религиозные мистерии. Речь идет не просто о профессии, но о миссии, священнослужении. Восемь лет тяжелого обучения, превосходящего пределы физических сил, являются испытанием "призвания" и "метой" ученика на всю жизнь, как с точки зрения технической, так и психологической. Это долгое "посвящение" определяет психику и действия актера Катакали, позволяя ему приобрести чувствительность, глубоко отличающую его от непосвященного.

2. Как мы упоминали раньше, актеры собираются за три-четыре часа до начала спектакля, чтобы начать свое сложное гримирование. В течение всего этого времени царит абсолютная тишина, любое общение ведется едва ли не шепотом. Актеры снимают обувь перед входом в артистическую уборную, где свет от масляных светильников (тех же, которые будут на спектакле) погружает их в религиозную атмосферу. Вся работа с гримом, выполняемая актером, является в высшей степени деликатным делом и требует глубокой концентрации. На протяжении всей этой работы актер сидит в падмасане, держа туловище прямо. Когда ему помогает специалист, актер ложится на пол полностью расслабленный, подчиняясь своему глубокому и медленному дыханию, в котором выдох длится дольше, чем вдох. По окончании гримирования лицо актера уже не является лицом индивидуума: Гамлета или Федры... Это лицо Бога, Демона, мифологического героя. Под этими сверхъестественными чертами нет уже ни одной человеческой. Если бы актер посмотрел в зеркало, то не узнал бы себя. Таким образом и лица его товарищей исчезают под этой магической и "божественной" маской.

Как говорят этнологи, во всех церемониях маска отождествляет человека с Богом. "Церемониальные ритуалы различных стран имеют в своей основе миметическую магию, имитацию посредством костюма и маски действий Бога-прародителя племени или расы с целью заменить человеческую душу прародительской душой". [4]

С другой стороны, по мнению известных психологов и социологов (смотри Р.Каиллонс "Человек и игры"), маска создает эффект расслабления уз сознания и высвобождения подсознательных импульсов, которые обычно тормозятся. Это наблюдение использовалось в театре в педагогических целях; Шарль Дюллен, например, в своем театре "Ателье" работал с актерами, скрытыми под очень простыми масками: чулок на лице, маска из бумаги и т.п.

Актер Катакали, превращая свое лицо в "божественную", "сверхъестественную" маску, достигает некоего нового сана, который освобождает его от персональной индивидуальности и ставит, субъективно и объективно, в ранг исключительный.

3. Нужно отметить и роль религиозной чувственности, которая проникает в чувственность артистическую. Произведения Катакали - это всегда священное представление: мифы, легенды, явления божеств, противостоящих посланцам Зла, чтобы победить их и дать людям поучительный пример и основание для надежды. Как воображение, так и чувственность актера и публики в этих регионах восприимчивы к религиозным образам и ценностям. Как мы уже говорили, перед началом собственно словесного спектакля два актера исполняют танец чисто религиозного характера, чтобы привлечь внимание божества. Часто до начала гримирования актер заходит в храм, где проводит часы, медитируя и прося божество и своего гуру помочь ему в испытании, которое его ожидает. Все существо актера восприимчиво к образам и символам, выработанным вековой традицией цивилизации, в которой он живет: они способны разбудить не только его воображение, но и более глубокие слои подсознания. Актер Катакали с детства пьет из плодоносного с артистической точки зрения родника, религиозной "мистерии", и все его действия окружены сакральным потоком, вырывающимся из его подсознания.

Театр в Индии - это воспроизведение, "подражание" космическому процессу, воплощенному в созидающе-разрушающем танце Шивы. Корни этого театра уходят в религиозность, насыщенную эзотерическими и мифологическими атрибутами, ускользающими от нашего западного понимания. Сначала Катакали был одной из форм йоги и еще сохраняет некоторые ее характеристики. "Чела" (ученик) наставляем гуру в течение всего периода обучения, не лишенного жестокости. Тот, кто приближается к божественному, должен удаляться от человеческого; техника превращается в средство достижения метафизического. Эта техника - жертвоприношение, посвящение, ритуал, который должен пониматься как Карма-йога: действие является актом, ценность которого заключена в нем самом, и оно не претендует на вознаграждение. Танец и игра в Индии являются разновидностью молитвы, духовного действия, подлинного психического превращения.

"Актер - это посвященный. Его тренируют с самого раннего возраста под суровой опекой гуру, чтобы он действовал как медиум для "лила", игры богов. Очень трудно позволить ему забыть, что его призвание священно. Его грим, костюм, головной убор, украшения, сценарий, музыкальные инструменты и освещение - все обожествлено и почитаемо, как почитаемы Боги и гуру. Начиная с момента, когда актер входит в грим -уборную и до того момента, когда он заканчивает гримироваться, он ведет себя как набожный в храме. Игра, в том смысле, как это слово понимается в Индии, это не просто деперсонификация для превосходной иллюзии. Актер сравним с йогом, т.е. с тем, кто следует тропою йоги (единения) или мысленной концентрации, благодаря которой субъект и объект, поклонник и божество, актер и персонаж сливаются в одно целое". [5]

Идет ли речь о мистицизме? Думаю, что мы, люди Запада, должны остерегаться поверхностных определений, принадлежащих нашей культуре, когда говорим о культуре чужой.

"Жили-были бабочки, которые подслушали говор пламени и решили постичь его опыт. Первая приблизилась к пламени, вторая его коснулась, третья облетела его, четвертая достигла его сердцевины и сгорела. Ее подруги увидели, как сгорает ее тело, как оно трансформируется и сливается с огнем. Она познала пламя, но не могла рассказать о своем опыте".

Логика этого рассказа должна заставить нас задуматься и прояснить нечто о тайной традиции восточного театра. В Японии, Китае, Индонезии и Индии ни один гуру не раскроет нам секретов своего искусства. Недоверие, нетерпимость, невозможность объяснить нечто вербально? Мы этого не знаем.

Кто эти "посвященные"?

Сравнить актера Катакали с западным актером было бы так же сложно, как сравнить Бетховена с сочинителем народных песен. Актер Катакали посвящается в свое искусство с самого раннего детства. По истечении восьми лет, если его сочтут достойным, он становится актером. Однако нет никакой уверенности относительно заработной платы, никакого театра, в который можно поступить: актер играет обычно три-четыре раза в месяц и в основном спектакли бесплатные. Он не живет, как европейский актер своим ремеслом. Как же он существует? Научиться другому ремеслу у него нет возможности, так как с детства он много часов посвящает тренингу, связанному с его искусством. Некоторые становятся гуру и открывают свои школы, другие прислуживают в храмах, но в основном все живут в нищете.

4. Самая подходящая для стимулирования подсознания актера атмосфера создается во время облачения в костюм. Лицо уже преображено гримом, руки призывно разведены; актер одевается при помощи двух ассистентов. Схожесть со способом ритуального облачения священника высокого ранга впечатляюща, каждая часть одежды проходит перед актером, который касается ее лбом, затем держит в своих руках несколько секунд, сосредоточившись на ней с благоговением, прежде чем вручить ее снова ассистентам. Каждая фаза этой церемонии сопровождается "мантрой", то есть религиозно-магической формулой, которую актер повторяет с глубокой сосредоточенностью. Самый торжественный момент - водружение короны. Актер берет ее и молится своему гуру, который ему ассистирует. Затем произносит молитву божеству и решительным жестом водружает корону себе на голову, завязывает на шее ее ленты и - готовится начать игру. Он проходит по сцене измененным от костюма шагом: ноги согнуты, голова высоко поднята, сопровождаемый звоном колокольчиков, привязанных к его щиколоткам.

5. В конце представления церемония Тираноки, или опускание занавеса. Актер на сцене скрыт за большим куском окрашенной ткани, который держат двое юношей. Находясь за ними он танцует во все более ускоряющемся ритме: "Неистовый танец способствует раздвоению личности благодаря быстрому ритму, воздействующему на нервные центры и пробуждающему спящие в самом глубоком подсознании инстинкты"[8] Этот танец сопровождается криками и воплями, которые, по-видимому, не имеют никакого смыслового значения или, возможно, содержат значения, скрытые для непосвященных. "В колдовской магии формула заклинания или проклятия обладает способностью связывать по воле того, кто ее произносит в соответствующих ритуальных условиях, существа и вещи низшего мира с существами и вещами высшего мира". [9] Мы теперь знаем о роли голоса как чистого озвучания для достижения и моделирования некоторых физических действий. Так, в некоторых упражнениях китайского классического театра актеры входят в состояние пароксизма с помощью криков, похожих на крики животных.

Было бы бесполезно допытываться у актера, до какого момента он осознает свое перевоплощение. Когда я спрашивал об этом, то получал только уклончивые ответы. Они действительно не осознавали этой перемены или просто хотели скрыть это от меня. От меня, непосвященного? Не знаю. Однако в связи с этим мне рассказали историю о Раме и Кхаре.

В селении Тиру-Вилва-Малы, в районе Малабары, уже не показывают спектаклей театра Катакали. Несколько лет назад произошло трагическое недоразумение между актерами во время спектакля. На сцене демон Кхара подстрекал большого Раму. Он оскорблял его и высмеивал, хвастаясь собственной мощью. Кхара, демон, в своем гневе и бешенстве, казалось, готов был разрушит все, это уже не был актер в роли, но сам демон. Вскоре не сцене появился сам Рама, возникнув из пламени светильника, как если бы он был лучом. Ослепленные на несколько секунд зрители, придя в себя увидели труп актера, который представлял Кхару. Исполненный собственной ярости и искренне спровоцированный, Бог забылся и наказал обидчика.

Возможно ли в нашем западном театре, чтобы какой-то Дон Жуан доведя до гнева своими провокациями божество, не смог бы подняться на заслуженные аплодисменты ?

**ПРИМЕЧАНИЯ**

1. Балвант Гарги. Театр и танец Индии. Москва 1963, стр. 61" На протяжении всего действия актер Катакали не произносит ни единого слова, но его молчание схоже с молчанием йогов, переполненных энергией."

2. Длинные перья используются в качестве украшений также и в китайском классическом театре. Как "мобили" современных скульптур, они подчеркивают своими вибрациями движения актера.

3. Sarla Sehgal : The Dance in India. New Delhi, 1958, с. 24.

4. M. Bouisson: La magie, seis grands rites, son histoire (Магия, ее основные ритуалы, ее история). Париж 1958, с. 87.

5. Bharata Iyer: Kathakali, pags. 25 y 26. Londres 1955.

6. В классическом китайском театре, если молодые актеры не могут верно выполнять свои актерские задачи, они принимаются в театр в качестве ассистентов или машинистов сцены.

7. L. Chochod: Occultisme et magie en Extreme - Orient (Оккультизм и магия на крайнем Востоке). Париж, с. 199. "В йоге мантры - это фонетические комбинации, звучание которых предназначено разбудить требуемые внутренние силы йога".

8. M. Bouisson, op. cit., pags. 87 y 91.

9. M. Bouisson, op. сit., pags. 87 y 91.