**Васильев Анатолий.**

**О физическом действии и других секретах.**

Физические действия — тема, которой я не занимался!

      Единственным специалистом в этом, предложенном еще К. С. Станиславским, методе я считаю Е. Гротовского. Что я скажу - просто наблюдения, не специальность. Объясню, почему не занимался: потому что этим занимался Художественный театр в советский период и конкретно его художественный руководитель (в советский период) М. Кедров. У этой «физической» методы на родине ее открытия, в Советском Союзе, плохое прошлое, она физически скомпрометирована самим Михаилом Кедровым и репертуарной практикой Художественного театра в 50-х годах. Я не репетировал методом физических действий. И от педагогов никогда не получал практику этого метода. И никто из наших режиссеров этот метод вообще не пропагандировал, разве что критиковал. В Париже, от американцев я впервые услышал серьезную пропаганду на большом конгрессе, посвященном терминологии Станиславского, или симпозиуме: «Le siecle Stanislavski». Это было, наверное, лет десять назад. Большой американский оптимист с пожилым энтузиазмом рассказывал о методе физических действий Станиславского, или о методе задач, — ему было все равно, будто его племянник, даже рожден самим К.С. Станиславским. Ничего, что американец не знает русского языка, не знает русской литературы, ничего, что не знает из каких совокупительных причин возникла эстетика Художественного театра! Я с юмором и раздражением отслушал этого иностранного педагога, сказал, что мне воспоминания о двух часах любви на лавочке в Булонском лесу не нравятся, и о последовавшем зачатии знаменитого на весь континент «театра задач» — тоже; кто-то из зала по-французски отрезал: вообще, вы должны быть благодарны американцам, что они для вас сохранили систему Станиславского! Кто хочет узнать что-то серьезное о методе, предложенном в конце жизни режиссером Станиславским, должен очень хорошо изучить Е. Гротовского, или слушать его и беседовать с ним, для меня — единственный специалист. И никогда не беседовать с американцами, они про «физические действия» не знают. Еще есть книга В.Топоркова на русском языке, конечно, высказывания Кедрова — тема исключительная!

      Итак, мои наблюдения. Назовем: прямая связь и обратная связь. Предположим, у вас есть какое-то желание, и оно вызывает у вас физическое действие. Например, я желаю Мишель и хочу ее погладить (физическое действие), потому что я ее желаю. Это связь прямая. От чувства – к физическому действию. Когда я пришел в театр, то театр изучали в этой прямой связи (от факта к действию), и этому исследованию посвящена методика этюда, которая тоже предложена Станиславским и разработана М.О. Кнебель как метод действенного анализа.

      Предположим, теперь объектом для нашего общения сама Мишель не будет, вопрос: можно ли, например, «погладить» партнера, не его физическое тело, но его намерения, чувства, его ко мне поведение, можно ли «гладить» как бы на расстоянии? Что это теперь — действие? Или задача для какого-то действия? Я бы сказал, что задача. Вот отличие. Под задачей скрывается действие. Или -такое поведение более «психофизическое», чем предыдущее, так как я «глажу» психически партнера, на расстоянии, представляя свое намерение физически. Так мы делали в этюдах! Так физическая задача функционирует как обратная связь, обращаясь верным психофизическим самочувствием и провоцируя какие-то действия, не иллюстративные к самой задаче.

      Продолжим более радикально. Обратная связь. Я «не желаю» Мишель, но я ее глажу (физическое действие), обратной связью у меня возникает импульс желания. Сущность методики физических действий: если подробно разработана кантилена физических действий, то за счет обратной связи она, эта кантилена, провоцирует кантилену чувств. Все!

      И не все. Мир устроен из видимого и невидимого, из материального и нематериального, из ирреального и реального. Физический жест в реальном и в метафизическом пространствах не один и тот же. Если физический жест помещен в реальное пространство, он обратной связью откликается в человеке тем, что реально, то есть реальные чувственные реакции, которые мы можем воспринимать как жизнь души. Например, влюбленность. Поместим жест, физический жест (как знак физического действия), в метафизическое пространство. Теперь он не существует сам по себе, как конкретный жест, он перестает иметь свою реальность и конкретность. Он теряет конкретность реального. Он становится ритуальным. Значит, что через этот физический жест действием обратной связи действующий непосредственно соединяется с мета-пространством. То есть на самом деле физический жест (также вербальный жест) имеет постоянную жизнь только в пространстве метафизическом.

      В православном богослужении в чине Литургии есть эпизод малого входа с Евангелием, и вся ритуальная служба имеет все время соприкосновение с физическими телами: чаша (или потир), или просфора, лжица (ложечка для причащения: знаменует клещи, которыми Серафим взял раскаленный уголь и коснулся уст пророка Исайи, что означало его очищение, а также знаменует трость с губкой, напитав которую уксусом, воины подносили к устам Спасителя, висевшего на Кресте). Символика малого входа, когда из северных врат алтаря выходят свещеносец с зажженной свечой на подсвечнике, диакон со Святым Евангелием в обеих руках и священник, наглядно изъясняется Н.В.Гоголем в его «Размышлениях о Божественной Литургии».

      В этом месте я должен остановить лекцию и (спустя два года) дважды процитировать:

      1. Физический жест. «Собрание молящихся взирает на Евангелие, несомое в руках смиренных служителей Церкви, как бы на Самого Спасителя, исходящего в первый раз на дело Божественной проповеди: исходит Он тесной северной дверью как бы неузнанный, на середину храма, дабы, показавшись всем, возвратиться в святилище царственными вратами».

      2. Вербальный жест. «В еврейском слове «Аллилуйя!» выражается: Господь идет, хвалите Господа; но так как, по существу священ-ноязыка в слове «идет» сокрыто и настоящее и будущее, то есть: идет пришедший и вновь грядущий, то знаменуя вечное хождение Божие, это слово «Аллилуйя!» сопутствует всякий раз тем священнодействиям, когда Сам Господь исходит к народу в образе Евангелия или Даров Святых».

      Вот, я беру со стола книгу, том Достоевского, двумя руками, левой и правой рукой, протягиваю его, поднимаю, я вхожу: что это? том Достоевского, или роман Толстого, или Святое Евангелие, в каком пространстве пребываю я сам, что обозначает мой физический жест! Если он способен на обратную связь — этот жест, в его самом сильном воздействии, может спровоцировать жизнь моих чувств, скажу, что души: обратной связью в моей реальности начинают жить персонажи этих романов. Однако, малый вход с Евангелием — не большой выход с романом Л. Толстого в театральных декорациях «Воскресения». Физическое действие малого входа с Книгой и вся мизансцена непосредственно соединяют участников ритуала Евхаристии с жизнью сакрального пространства, и в священном случае Евангелия означает — с жизнью Господа.

      Совершенно другое, это другой отклик!

      Поэтому Художественный театр, который, в конце концов, изучал физическое действие в конкретном реалистическом пространстве, должен был — справедливее сказать так: эта метода должна была привести к аннигиляции сущностей и к уничтожению самого действия. Это не может жить! Полно и долго жить.

      Что предполагает ритуал? Абсолютно точное физическое присутствие. То есть присутствие физического жеста в пространстве макрокосмоса, с точностью до, я не знаю, космического миллиметра. В микрокосмосе. И больше ничего. И это тренируется. Всю жизнь. Всю монашескую жизнь. Вот когда этот физический жест, абсолютно точный, вживлен в жизнь Бога, присутствующий делается сопричастным к Его Непостижимости. Так поступают китайские монахи в Шаолине, или греческие монахи на Святом Афоне: когда физический жест слова действует в звуке, ведь они всякий день обучают себя точности древневизантийского распева.

      Вот все, что я могу сказать.

   — Вы говорите, что неспециалист, что наблюдатель этих процессов. Но, например, во вчерашней демонстрации «Пиковой дамы» — язык пластики (физический) солистов оперы, ведь часть вашей работы?

      — Да. Конечно, для оперного певца практика физических действий необходима.

      — Но бывает редко.

      — Ну это уж не от нас зависит.

      — Эти простые ключи, необходимость «простого ключа» в работе и в опыте, вы ли это предлагаете, или актер?

      — В случае оперы предлагаю я.

      — Меня интересует работа в драматическом театре, хотя я привела Пример с оперой.

      — Я знаю, что вы не работаете в физических действиях, однако, можете ли вы воспользоваться методикой, когда актер в тупике, чтобы разблокировать?

      — Можете ли вы рассказать нам, как изобретается этот язык действий, этот словарь?

    — Весна. Летний сад. Кормилицы сидят на скамейках, гувернантки расхаживают. Дети играют в мяч. Входят два офицера. Один «продулся страшно» в карточной игре; другой «с восьми и до восьми прикован» к игральному столу, подобно Герману, их странному приятелю; болтают о нем.

      Это надо сделать, тогда предлагаю: возьмите игральные кости, кожаный футляр, трясите кости и бросайте их друг в друга. И идите. У этой вступительной истории есть: 1) вокальное содержание, то есть сам вокал, последовательность вокала; 2) последовательность сюжета — другой слой; 3) и есть последовательность структурная — это третий слой, более глубокий, в нем открыта философия постановки; 4) и есть последовательность мизансцен: иллюзия прогулки по саду; 5) и последовательность физических действий, или жестов, которые тоже входят в мизансцену: игроки должны идти и бросать друг другу кости. И это бросание костей делает их свободными, освобождает все другие слои для своего параллельного хода. Они начинают функционировать. Физические жесты, эти простые физические занятия, как бы оккупируют (физические) центры внимания, все другие центры освобождая.

      В драматическом театре я не работаю в практике физических действий, но в прямых связях: от чувства — к мизансцене (теперь я вообще не работаю в мизансценах!). Как бы чувство конструируется через импульсы действий. Актер выполняет действия психические, и пытается их выразить через физические действия. Он пытается каждое психическое действие закончить физическим поступком (практика этюда). Таким образом, актер одновременно нарабатывает кантилену психических действий и кантилену физических поступков. Можно и так, изучать кантилену психических действий и не переводить в физический контакт.

      Но на самом деле я, тот, который сидит перед вами, и тот, что был семь лет назад, два непохожих человека. Конечно прежде, разрабатывая последовательность психических действий, я всегда сталкивался с необходимостью дать мизансцену. Тогда вся методика репетиций состояла из двух противоположных работ: вначале исследовалась только последовательность психических действий (что невидимо). Мы работали только с «невидимым», конструировали, давали этому протяженность, динамику. Когда я понимал, что рефлексы сделаны, переходил на сцену, где исследовал только последовательность физических действий, я делал мизансцену. Иначе сказать: большую пластику, то есть саму мизансцену, и мелкую пластику — физическое действие. Мелкое, малое и большое. И почти не занимался психическими действиями. Сам актер, в момент, когда перед ним стояла необходимость одно с другим соединить, это делал. Таким образом в сосуд из физических действий помещались прежде найденные действия психические, или рефлексы действий психических.

      Я назвал правила двух методик двумя математическими формулами: дифференцирования (анализа и разделения) и интегрирования (связывания обручем разделенных на часта фрагментов внутреннего).

        - Мне не очень ясно.

      — Психическое действие от физического отличается? Да или нет?

      — Думаю, да.

      — А чем оно отличается?

      — Я сейчас отвечу.

      — Одно видно, другое нет. А вы как хотели сказать? Чем отличается, как вы думаете?

      — Одно конкретно, другое — абстрактно.

      — Разная экзистенция.

      — Можно ли их разделить?

      — Каждое существует самостоятельно.

      Конечно, я сталкивался с необходимостью наиболее сложные психические ходы решать через серию физических действий.

      Пример. Сын Павел преследует свою мать Вассу. Сын — горбун, и хочет ей отомстить за то, что она сделала его горбуном. Он всегда охотится за ней, калека, он ищет любви, мать ему нужна. Он любит свою мать и он охотится за ней. Он охотится за ней как за женщиной, и он охотится за ней как за своим врагом. Это надо выразить в мизансцене и в действии через большую и малую пластику. Как я делал. На последнем плане, в каморке за письменным столом, сидела мать, она работала. С первого плана, от обеденного стола, отходил Павел, сын, и медленно шел в глубину сцены к матери, по дороге расстегивая пояс. Это — физическое действие. Вот в этот момент через этот ремень проходит психический импульс мести. Дальше он делал так (складывает ремень пополам), он подкрадывался к столу со спины и накидывал ремень на шею матери. Но сын — не убийца, мать под ремнем сопротивлялась, Павел шутил, но это злая шутка. Он выбрасывал ремень. Через физический жест — выбрасывание — что переживается: я освобождаюсь от мести, мне легче. Мать начинает бежать за горбуном-сыном, она бежит (на первый план), но я знаю, спиной знаю, что должен ей отомстить. Я, Павел, бегу от матери и по дороге у обеденного стола вижу венский стул. Я его беру, стул моего умирающего родителя. Через этот стул проходит новый импульс мести. Я разворачиваюсь, догоняю мать и припираю ее к стене отцовским стулом. Васса оказывается между кривых ножек стула. Мать вскрикивает — я могу ее убить. Мизансцена фиксируется. Пауза. Павел смотрит на мать. Он достаточно ее напугал. Она должна прочувствовать, что могу ее убить, потому что слишком ее люблю. Убираю стул, ставлю его, сцена окончена.

      Но для того, чтобы такое сделать, надо сначала разработать последовательность психических действий. То есть разработать все прямые связи. А потом — спровоцировать сильную жизнь прямых связей обратными. Через эти мизансцены и физические жесты, о которых я вам рассказал. Если же я начну работать только в физических действиях, они будут, конечно, меня наполнять чувством, но само чувство не сможет иметь необходимой глубины: темы и философии. Этот физический жест наполнит меня и физическим чувством вне философии (внешним без внутреннего). Тот предел, на котором остановился Художественный театр в советский период! Этого недостаточно — погладить и почувствовать любовь. Надо, чтобы прошедший обратно импульс упал в колодец, где чувство от физического жеста омывается инобытийным содержанием.

      Язычество наполнено физическими жестами, а христианство имеет минимум физических жестов. Более высокий уровень религии: движение по вертикали освобождает нас от лишнего, с нас спадают жесты. У нас уже нет необходимости пользоваться этими физическими жестами, мы поднимаемся по этой вертикальной лестнице. Если вы попадаете в страны европейской цивилизации, то вы можете сделать театральный рассказ с минимумом жестов. Но если вы с этим же театральным рассказом приехали в страну варварской цивилизации, вас никто не поймет. Никогда. Потому что «дикой» цивилизации необходимо большое количество физических жестов. Не значит, что это плохо или хорошо, языческое — родовое! я не в этом смысле говорю.

     Поэтому, чистый спектакль с минимумом мизансцен и с минимумом физических действий может говорить о двух качествах: или беспомощности того, кто это делает, или очень большом его мастерстве, мастерстве минимализма. Также актер, если имеет возможность сделать видимыми психические жесты, повторяю — видимыми, ему уже нет необходимости делать видимыми жесты физические. Вещь «закрывается» для публичного рассматривания.

     Классический балет. Балерина делает жест, обратной связью она провоцирует жизнь души. Белый лебедь делает арабеск (жест), черный лебедь делает арабеск (жест), вы воспринимаете два разных существа. Классический балет — сочинение искусственное, гениальное, для цивилизации, цивилизованному обществу слишком необходима жизнь души! В древнем обществе — необходимость другая, в жизни духа. Танцы древних были ритуальными. Другие танцы, жесты другие, энергии. Например, физический жест шамана. Через архаические техники экстаза шамана проходит не та же самая энергия, что через физический жест классической балерины, и это все — жизнь и функция обратной связи.

     Еще раз скажу: физический жест может находиться в реальном пространстве, назовем его даже пространством светским, как жест классической балерины, или в мета-пространстве, как, предположим, жест шамана. Если мы с вами сочиняем действия и жесты в житейском пространстве,

мы не можем рассчитывать, что через эти жесты (и действия) соединимся с пространством не-житейским, сакральным. Это заблуждение. Мы должны воспользоваться древним жестом, у нас нет никакого другого способа, как только в течение всей нашей жизни их изучать.

*Две реплики*

     Самое идеальное выражение физического действия — Евхаристия. С малым количеством точнейших жестов мы переходим от физического — к метафизическому, и от материального — к нематермальному. Театр всегда сталкивается с этой первой, исходной сценой. Именно она вовлекает в наибольшую веру. Через нее удается вписать в настоящее — очень древнее действие, первой жертвы. И можно представить, что театру так и не удалось обрести эту интенсивность физического действия. Во Франции есть режиссеры, которые мучаются этими вопросами физического и метафизического. Они глубоко погружены в веру, они сказали себе: в практическом театре нужно заниматься только физическим действием, и никаких инструкций по психическому действию, дать это, как некую механику. И что нематериальное как бы появится как результат этой механики. Кажется, что таким образом они хотят прийти к физическому действию исходной Евхаристической сцены.

      Я хочу предложить пример кинематографического текста «Жертвоприношения» Тарковского. То, о чем я говорил, — тема этого фильма: бывший актер пытается как бы искупить мир через жертву сожжения. Конечно, не настоящая жертва, но это — знак. Не идет речь о том, чтобы вновь обрести ритуал, но как бы проявить знаки его. (Ян Сирет).

      Вы знаете, что вместе с Иисусом были распяты еще два раба, два разбойника. И один признал Иисуса как Господа, и тогда Иисус простил ему его грехи и сказал, что они встретятся в Царствии Небесном. Но разбойник смертью Сына Божия никогда не умирал. И не воскресал! Он был человеком. Невозможно сынам людей делать то, что однажды сделал Сын Божий, тогда магия, какое имеет отношение к религии? Перенести себя в мизансцену жертвы и прожить все, и рассчитывать на такие же последствия — невозможно. Все эти претензии господина Кириллова из «Бесов» Ф.М. Достоевского — этого не может быть! Какой-то есть, в конце концов, предел. Бескровная жертва осуществляется в акте Литургии, она — возможна.

      Не рассчитывал на такой разговор, но я теперь вспомнил финал «Шести персонажей». Там мы говорили, помните, Мальчик стреляется: самоубийство персонажа является единственной реальностью, которая соединяет театр с жизнью. Конечно, не означает, что вы должны стреляться, или я должен стреляться — если мы себя убьем, мы не сможем вообще ничего сделать. Но это означает наше стремление к подобному акту. Другая идея! Мы не можем повторить акт, сотворенный Сыном человеческим, Он нам оставил стремление к нему. Через стремление мы обретаем жизнь. Но если мы, не дай Бог, это с собой сделаем, мы обретем смерть.

     — Вчера я была потрясена символом сцены Графини из оперы «Пиковая дама». Я не называю это физическим действием, не называю это жестом. Я называю это знаком. Я вижу молодую актрису в образе старухи-графини, горничные ввозят ее в инвалидном кресле в спальню, она в ночном наряде, сквозь полупрозрачный батист просвечивает молодое тело, будто ведьма. Невероятно актриса (для меня будто десять минут), исполняет вокальную партию, вытягивая руку вверх в предельном напряжении и держа над собою черный зонт. Она сидит в инвалидном кресле, ей неудобно сидеть, нужно еще вытягиваться дополнительно. Вторая рука совершенно мертва, не напряжена. Голос ее выходит в абсолютной чистоте, и восхитительно то, что она так идет к смерти. Внезапно! в самый момент смерти, из зонта вылетает вспышка, зонт «взрывается» ярким огнем. Во-первых, черный зонт — знак для меня, во-вторых: одна лишь рука напряжена, как если бы она была наполнена невидимой силой. В тоже время, в полной противоположности напряжению позиций двух рук, актриса ни разу не переводит взгляда, голос ее полон предельной, хрустальной чистоты последнего вздоха. Все это для меня создает язык, художественный язык, форму совершенно антиреалистическую, которая является невозможным физическим действием. Видно, что есть разница между движением, жестом, знаком, видно, что есть иная традиция. Все говорит мне о психическом состоянии и о знаке, символизирующем смысл этой арии. Можно задать тебе вопрос, что привело тебя к этому знаку с зонтом? (Мишель Кокосовски).

   — Знаю и не знаю, Мишель, я просто сказал: надо делать так. Потом, когда ты окончишь петь, зонтом закрой себя, как черным занавесом.

*Лекция, прочитанная для Экспериментальной Академии Театра Мишель Кокосовски в Москве, в Школе драматического искусства 26 апреля 1996 года*

*Статья печатается с сохранением авторской орфографии и пунктуации*