

Анна КОНСТАНТИНОВА

## ВОСПИТАНИЕ АКТЕРА В ТЕАТРЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ ГЕДРЮСА МАЦКЯВИЧЮСА

*Московский Театр (ансамбль) пластической драмы был создан на основе студии пантомимы Дома культуры им. Курчатова. Возглавив самостоятельный коллектив в 1973 году, студент ГИТИСа (режиссерский курс профессора М.О. Кнебель) Гедрюс Мацкявичюс<sup>1</sup> предпринял попытку осуществить в студийных спектаклях «синтез пластики с искусством драматического актера, соединение пластических форм “жизни человеческого тела” с подлинными глубинами “жизни человеческого духа”»<sup>2</sup>. Жанр своих постановок режиссер определял «как театр пластической драмы. Драма – значит, есть драматургия, есть конфликт, есть разработка характеров, отношений... И все это выражено через пластические средства»<sup>3</sup>.*

Принимая во внимание все гипотезы о возникновении жанра, безусловное признание авторского права его создания за Мацкявичюсом, а также то, что в экспериментах со средствами пластической выразительности актера у него были как предшественники, так и последователи, следует помнить, что устоявшегося академического определения для понятия «пластической драмы» в современном театроведении не существует.

Более того, термин «пантомима», появившийся еще на этапе формирования театрального искусства и обозначавший одно из базовых его понятий, применительно к современному театру, чаще всего, требует конкретизации. Сегодня этот устойчивый термин используют для отражения всего широчайшего спектра различных по жанру и функции элементов искусства сценической пластики: самостоятельный вид актерского творчества, жанровый эстрадный номер,

тренинговые техники актерских школ, и т.д.

О проблемности существования термина «пантомима» свидетельствуют, например, такие попытки преодолеть этимологическую путаницу, как возникновение в Европейском театре термина «physical and vision theatre». Таким образом, терминологию современного пластического театра нельзя признать полностью и окончательно сформированной. Что закономерно, так как этот вид сценического искусства сегодня находится на очередном этапе своего формирования.

В поиске специфических выразительных средств пластический театр неизменно испытывает явное влияние принципов формообразования, свойственных изобразительному искусству, что в полной мере можно отнести и к режиссерскому методу Мацкявичюса. Обращение к произведениям пространственных искусств в поиске драматургических сюжетов и композиционных приемов стало одним из

<sup>1</sup> Мацкявичюс Гедрюс (1945–2008) – режиссер, педагог, драматург, хореограф, Лучший мим Прибалтики (1967), Заслуженный артист РФ. Создатель и художественный руководитель московского Театра пластической драмы.

<sup>2</sup> Часовникова А. Пантомимические и пластические коллективы // Черки истории. Конец 1950х – начало 1990х годов. СПб, 1999. С. 257.

<sup>3</sup> Там же.

важнейших условий становления режиссера и характерной чертой многих его спектаклей. При всей новаторской самобытности дарования и почерка Мацькявичюса, следует признать, что упомянутое влияние имеет несомненные исторические корни. Например, многообразие форм, в которых современный театр взаимодействует с другими визуальными искусствами – одно из свидетельств тому.

Процесс взаимодействия и взаимопроникновения искусств протекал, по сути, с момента их возникновения, и уже в наследии античных авторов можно найти первые тому свидетельства. Театр, как визуальное искусство, не мог существовать вне принципов и качеств художественной формы вообще. Отсюда – одно из устойчивых теоретических определений театра, как искусства пластического (наряду со скульптурой, живописью, архитектурой). К произведениям пластического искусства можно отнести и античные перрихий, и элементы мистерийных действий, и барочные «эмблемы», и «живые картины» XIX века – языки изобразительного искусства и театра всегда стремились к той или иной степени синтеза. Этот процесс отражался в работах теоретиков и практиков театра (Г.Э. Лессинг, И.В. Гете, А. Шлегель, Г. Крэг, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров обращались к проблематике вопроса).

Период развития русского режиссерского театра, в условиях которого московский режиссер литовского происхождения создавал свой театр, характеризуется заметно возросшим интересом к зрелищной выразительности сценических произведений и образов. Искусство актерской пластики



уже получило право рассматриваться не только как прикладной элемент языка спектакля, но и как особый вид сценического творчества, в котором этот «зримый компонент актерской выразительности»<sup>4</sup> выполняет функцию главного носителя «театрально-живописного кода»<sup>5</sup>. Совпадение названных факторов позволило зародиться и формироваться особому типу драматургии, режиссуры и актерского существования, сориентированному на преобладающую визуальность высказывания.

Вполне закономерно, что материалом для спектакля Мацькявичюса, в 1975 г. взорвавшего умы театральной публики и ознаменовавшего не только рождение театра (в результате триумфального успеха постановки студии был присвоен профессиональный статус), но и, по мнению современной критики, нового театрального жанра, послужили мотивы биографии и произведений Микеланджело («Преодоление» было посвящено 500-летию великого художника Возрождения).

Г. Мацькявичюс на репетиции.  
Фотограф В. Серов

<sup>4</sup> Звездочкин В.А. *Пластика в драме: Учебное пособие*. СПб, 1994. С. 3.

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. *Театральный язык и живопись (К проблеме иконолической риторики)* // *Театральное пространство. Материалы научной конференции*. М., 1979. С. 247. Цит. по Звездочкин В.А. *Указ. соч.*

*Pro настоящее*


Несомненно, что воплощение большой формы в искусстве сценической пластики требовало наличия драматургии, предполагающей определенный тип композиционных связей, которые именно средствами актерской пластики могут быть реализованы. Мацкявичюс создавал оригинальные сценарии для своих спектаклей<sup>6</sup> (каждый из которых становился результатом поиска новых средств сценической выразительности, основанных на пластических возможностях актера), чаще всего обращаясь к недраматургическим источникам: живописным полотнам XIX-XX вв., сонетам Шекспира, прозе Айтматова, библейской «Песне Песней», сказкам Х.К. Андерсена и т. п.

Драматургия сценического текста в первых же постановках молодого режиссера позволяла успешно использовать пластические приемы вне зависимости от того, к каким традиционным существующим жанрам они могли быть причислены (элементы классического балета, цирковой акробатики, пантомимы, танца модерн и проч.). Использовать так, что содержание сюжета и даже сложные философские метафорические смыслы могли быть донесены со сцены, не нуждаясь в вербальном пояснении – это и принесло постановщику славу «режиссера одной большой паузы». Оригинальный язык пластической образности, избранный Мацкявичюсом для воплощения режиссерских идей, конечно же, требовал особым образом воспитанных актеров, «которые могут считать этот образный ряд, да еще наполняя его своей внутренней вибрацией, энергетикой»<sup>7</sup>.

Педагогическая деятельность занимала вполне объемное место

в творческой жизни Мацкявичюса. Одновременно с работой в театре пластической драмы, он в течение 10 лет преподавал актерское мастерство и режиссуру в ГИТИСе, на курсе профессора О.Я. Ремеза. Позже в качестве художественного руководителя выпустил актерский курс в Московском Государственном училище эстрадного и циркового искусства.

К созданию «Преодоления» в 1975 г. Мацкявичюс пришел уже с понимаем основополагающих начал своей собственной системы воспитания синтетического актера. Впоследствии он не только воплотил ее на практике, но и оставил теоретические разработки в рукописях (некоторые из них стали доступны, благодаря публикации книги «Преодоление»). Эта часть его творческого наследия особенно актуальна – ведь и сегодня (как и в 1970-х годах, когда начинал свой режиссерский путь Мацкявичюс) пластический театр не имеет собственной академической школы.

В одном из неопубликованных документов архива<sup>8</sup> Мацкявичюс называет два равноправных источника, послуживших базой для его режиссерского и педагогического метода: систему К.С. Станиславского и аналитическую психологию К.Г. Юнга (с работами которого режиссер, очевидно, довольно близко познакомился еще в годы работы с Модрисом Тенисоном<sup>9</sup>, в эпоху, когда многочисленное «официально запрещенное» упрямо просачивалось из-за рубежа и из закрытых фондов усилиями «великого и могучего самиздата»).

Работы корифеев психоанализа (подобно поэзии Бальмонта, Гумилева, Волошина) стали доступны

<sup>6</sup> см. Мацкявичюс Г. Преодоление. М.: РИПОЛ классик, 2010.

<sup>7</sup> Лобанков С. Идеальный вариант театрального дела // Преодоление. М., 2010. С. 69

<sup>8</sup> Мацкявичюс Г. [Б. н.]: Рукопись // Личный архив Е. Марковой. [С. 4].

<sup>9</sup> Тенисон Модрис – художник-график, режиссер, руководитель студии пантомимы Каунасского молодежного театра в 1966–1975 гг.

## Театральное пограничье

советскому широкому читателю лишь в конце восьмидесятых, и, по понятным причинам, свое знакомство с ними в семидесятые годы режиссер не афишировал. Но юнгианский аспект отчетливо прослеживается уже в первых работах Мацкявичюса, тяготеющего к архетипической трактовке материала<sup>10</sup>. Сам он объясняет такое тяготение, как одну из характерных черт национального литовского мироощущения, развитого и укрепленного в нем работой под руководством Тенисона. Для осознания этой части своего творческого мышления и воплощения ее в сценических опытах Мацкявичюс обращался к наследию К.Г. Юнга.

Знакомство с «психологически-конкретной и эмоционально-чувственной русской культурой»<sup>11</sup> произошло позже, когда литовский мим (с дипломом факультета химии Вильнюсского университета) начал получать режиссерское образование в ГИТИСе. Школа русского психологического театра, сценической «конкретики жизни»<sup>12</sup>, дала ему оптимальные средства воплощения «абсолюта, выраженного в некой абстрактной форме»<sup>13</sup>. «В своих спектаклях я пытался объединить эти два мира в одно целое»<sup>14</sup> – определяет направление своего творческого поиска режиссер.

Существование актера в пластической драме мыслилось Мацкявичюсом как «максима правды чувствования в ситуации органического молчания»<sup>15</sup>. Но пополнявшим ансамбль молодым людям с самой разной степенью и спецификой подготовленности еще только предстояло стать актерами пластической драмы, их воспитанию режиссер вынужден был уделять массу времени и сил.

И как педагог Мацкявичюс явно был талантлив, он «за десять лет неустанных занятий пластическим театром (...) воспитал труппу актеров необходимого ему типа, выработал эстетическую концепцию своего театра (...) Своеобразие сформулированной им эстетики театра пластической драмы состоит в удачном синтезе эстетических принципов мимодрамы А.Я. Таирова и некоторых положений системы К.С. Станиславского, однако теоретическая компилятивность (назовем это продолжением традиций) вряд ли может принизить ее большое методологическое значение для практической деятельности Мацкявичюса и его театра»<sup>16</sup>.

Исходным материалом для режиссера и педагога Мацкявичюса стала «компания из семи человек, одержимых пантомимой»<sup>17</sup>, уже знакомых с творчеством «лучшего мима Прибалтики» по его работам в спектаклях Тенисона. С этим коллективом (Наталья Дюшен, Людмила Коростелина, Ольга Тышлер, Анатолий Бочаров, Павел Брюн, Валентин Гнеушев, Вячеслав Самохин) и начал работать Мацкявичюс в 1973 г. Он проводил занятия трижды в неделю, еще три дня студийцы посвящали самостоятельной работе. Помимо серии жанровых пантомимных номеров, за первый год работы они сделали и первый спектакль: «Балаганчик» по пьесе Александра Блока, который стал «некоей переходной формой от драматической режиссуры и полученных в Каунасе уроков Модриса Тенисона к тому новому жанру, который будет создан Мацкявичюсом позже»<sup>18</sup>.

В начале второго года работы Мацкявичюса со студийцами, в

<sup>10</sup> Архетипы – понятие, которое трудно представить конкретно, но их воздействие проявляется в сознании в качестве архетипических образов и идей. Это универсальные паттерны или мотивы, которые всплывают из коллективного бессознательного и являются основой религий, мифов, легенд и сказок. В психике человека они возникают в снах и видениях. (Шарп Д. Глоссарий юнгианских терминов // Кризис среднего возраста. Записки о выживании. М., 2007. С. 163.)

<sup>11</sup> Мацкявичюс Г. Реквием // Преодоление. М., 2010. С. 518

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

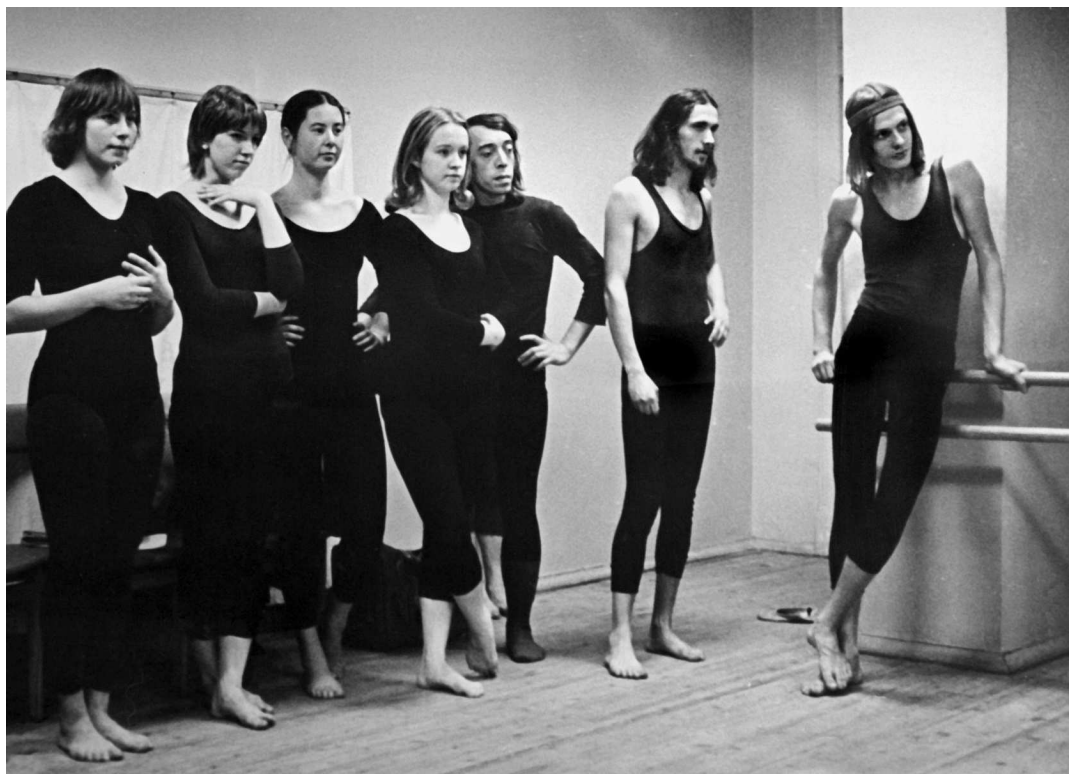
<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Щербаков В. О пластическом театре // Театр. 1985. № 7. С. 28–36.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Ананьев В. Запись беседы из личного архива автора. М., феер. 2011.

<sup>18</sup> Щербаков В. Палитра пластики // Театральная жизнь. 1984. № 10. С. 17.



коллектив были приняты несколько «новобранцев». В их числе оказался и Владимир Ананьев (один из будущих ведущих артистов и педагогов коллектива), который так рассказывает о тренинговой работе: «Все упражнения были из разных систем: из йоги, тай-чи, других «целebных гимнастик», из «биомеханики» Мейерхольда, из того, что делал Михаил Чехов, так называемого психоделического толка... Уже потом, когда в нашем государстве стало официально разрешено все это, и появилась литература – я смог увидеть там описания многих из наших разминочных упражнений. (...) Тренинги занимали не так уж много времени, хотя Гедрюс работал и над такими вещами, как наше образное

мышление, воображение, через этюды почти классического пантомимического толка. Не только в чисто изобразительном плане, но и с попыткой человеческого отношения к изображаемому. Но в основном мы репетировали, делали спектакли или вводились в них»<sup>19</sup>.

Многие из студийцев Мацкявичюса обладали базовыми навыками движенческих дисциплин (спорт, балет, цирк, йога) и, что не менее ценно, сознательным тяготением к выходу за пределы традиционных школ, обретению самобытного выразительного языка. Мацкявичюс, пришедший в студию из класса М.О. Кнебель, сумел выстроить программу работы таким образом, чтобы извлечь пользу из элементов разных техник,

О. Славнова, Л. Попова, Н. Дюшен, Т. Васина, А. Бочаров, В. Ананьев, П. Брюн.

<sup>19</sup> Ананьев В. Запись беседы из личного архива автора. М., февр. 2011

## Театральное пограничье

применяя их для тренинга и поиска уникального языка спектаклей пластической драмы. Получая театральное образование под руководством апологета этюдного метода, и будучи одарен уникальным пластическим мышлением, молодой режиссер стал несомненным новатором в области полноправного синтеза принципов воспитания актера психологической школы и движенческих навыков. Так, он включил в собственную педагогическую концепцию и сохранение уже имеющихся навыков, и воспитание у студийцев творческой самостоятельности, по сути, доверяя им часть «педагогической режиссуры».

Разминки и регулярные классы движенческих дисциплин студийцы проводили, в основном, самостоятельно. Постепенно у нескольких лидеров коллектива определились собственные направления (некоторые из них сложились как авторские), в которых они и продолжали вести занятия с артистами уже профессионального Театра пластической драмы (два класса ежедневно):

- хореография (классический и современный танец) – Татьяна Борисова и Виктория Смирнова;
- пантомима (физический тренинг) – Сергей Цветков;
- пантомима (с элементами современного танца) – Анатолий Бочаров;
- пластический тренинг (тренинг психофизики, «мышление телом, алфавит движений и тела, образ в движении»<sup>20</sup>) – Владимир Ананьев;

При театре продолжала работать студия, из рядов которой пополнялся коллектив (ею руководил Анатолий Бочаров). Вводами в спектакли репертуара ведал Владимир Ананьев, обладавший, судя по всему, самой цепкой зрительной памятью и самым развитым «учительским» терпением, необходимым в этой работе.

Как уже упоминалось, Мацкявичюс много внимания уделял развитию творческого воображения и интеллекта своих артистов, расширению художественного кругозора, «экспериментировал с формулой быстрого и тотального погружения в мир будущего спектакля»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Цветков С. *И я упал прямо в солнце // Преодоление. М., 2010. С. 72.*



Репетиция в ДК им. Дзержинского (Ленинград). В. Гнеушев, А. Бочаров, П. Брюн, Г. Мацкявичюс (в зале), И. Фончиков, С. Щеглов, В. Птицын

*Pro настоящее*

Еще со времен работы над «Преодолением» обширный список литературы, обязательной к освоению, и музейных экспозиций, обязательных к посещению, были неотъемлемой частью их жизни. Профессиональный статус коллектива позволил Мацкявичюсу вывести этот процесс на уровень высшей школы: раз или два в год творческий коллектив проходил нечто вроде аспирантского курса лекций (по истории искусств, музыки, теории драмы и проч.). В студию приезжали читать лекции Н. Крымова, В. Силюнас, А. Бартошевич.

По воспоминаниям актеров Театра пластической драмы, художественный руководитель последовательно воспитывал их в самом широком диапазоне – от бытовых манер до формирования требуемого художественного вкуса. Развивал способность к самостоятельному творческому мышлению, тренировал режиссерское видение жизни персонажа «на много шагов вперед», чтобы каждый эмоциональный выплеск на сцене был подготовлен точным знанием его причин, приобретенным во время репетиции. В целом Мацкявичюс стремился к созданию коллектива единомышленников, равноправных спарринг-партнеров режиссера, не просто обученных выполнению его замысла, но и способных к полноценному сотворчеству. «Ощущение партнерства по жизни и на сцене»<sup>22</sup> действительно «цементировало» коллектив и было одной из принципиальных этических установок режиссера, говорившего: «Мы работаем в театре на доверии. Как я могу кричать на актеров, унижать их, если я жду, чтобы актер раскрылся передо мной?»<sup>23</sup>.

Установка себя оправдывала, в сочетании с другими составляющими режиссерского и педагогического метода приносила результат взаимопроникновения, слияния режиссерского и актерского мышления в процессе создания спектакля. «Этим и были сильны мы, последователи Гедрюса, выходцы из его театра. Мы обладали умением одним намеком создать атмосферу чувства. Мы могли увидеть глазами Гедрюса, как это делать», – вспоминает артист Сергей Лобанков.

Как уже упоминалось, артистами Театра пластической драмы могли становиться люди с самой разной степенью и спецификой пластической и актерской подготовленности. Режиссерский и педагогический метод Мацкявичюса, очевидно, позволял раскрывать и развивать необходимые особые личностные и профессиональные качества, вне зависимости от изначального владения материалом традиционных школ. «Мы мало что умели, приходилось начинать с самого простого. Мы учились ходить, просто ходить, и это требовало усилий, не только телесных»,<sup>24</sup> – признает Сергей Цветков, оказавшийся в студии ДК Курчатова случайно, и намеревавшийся лишь скоротать в ней время до призыва в армию после неудачной попытки поступления в архитектурный ВУЗ.

В том же смысле понимания специфических особенностей языка и школы пластической драмы интересен взгляд Татьяны Федосеевой, выпускницы московского Государственного училища циркового и эстрадного искусства: «Язык театра Мацкявичюса, на котором я училась говорить, не был похож ни на пантомиму (ее нам преподавали в

<sup>22</sup> Лобанков С. *Идеальный вариант театрального дела//Преодоление.* М., 2010. С. 69

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Цветков С. *Указ. соч.* 72.

## Театральное пограничье

цирковом училище)<sup>26</sup>, ни на школу босоножек (я какое-то время занималась у последовательниц Дункан), ни на балет (и он, представьте, был в моей жизни). Это был язык нежности и бури, полета и безудержного падения в бездну. Когда смотрела на актеров в спектаклях, казалось – это легко, я смогу. Но на деле простота жеста и яркость эмоций требовала такой работы тела и души, такого умирания и воскрешения на площадке, что за спектакль терялось до трех килограммов “живого” веса<sup>27</sup>.

И критики в попытках описания и анализа творчества Мацкявичюса, и артисты Театра пластической драмы единодушны в признании особой духовно-эмоциональной составляющей художественного облика его спектаклей. Сам режиссер объясняет ее наличие принципиальной направленностью своего творческого поиска к небытовым архетипическим образам и драматургическим ситуациям, средством подготовки пластического воплощения которых была избрана русская психологическая театральная школа (в частности, по признанию Владимира Ананьева, «раздел из Станиславского о работе актера над собой был основополагающим в нашей истории»<sup>28</sup>). Образную картину своего педагогического метода режиссер описывает так: «Сначала я выбивал у них из под ног твердь устоявшейся жизни, и, окутав некой идеей, поднимал ввысь. Они в испуге барахтались в непривычной для них среде.

Потом я опускал их вниз и погружал в пучину жизни. Мои актеры возвращались в привычный мир уже другими»<sup>30</sup>.

Тренинговая движенческая составляющая в сочетании с активным интеллектуальным совершенствованием и одновременной репетиционной работой по этюдному методу давала артистам не только наработку технических навыков, но и «процесс осознания через ощущения тела, движения тела, соотношения частей тела, взаимоотношения с партнером и живого пространства – внутреннего и внешнего»<sup>31</sup>.

Работа над спектаклем включала также совместный поиск материала к спектаклю и коллективное создание сценария. Многочисленные фрагментарные «наработки» актеры приносили в театр, где «ежевечерне, на репетициях, (...) отражали и выражали все усвоенное в прочитанном и увиденном через ПРОВОКАТИВНЫЙ ДИАЛОГ с Гедрюсом путем контактных и сольных импровизаций»<sup>32</sup>.

Апофеозом такого сотворчества, как отмечают многие из очевидцев и участников, стал спектакль «Красный конь», появившийся в репертуаре Театра пластической драмы в 1981 г. (спустя семь лет после того, как Мацкявичюс начал заниматься со студийцами в ДК им. Курчатова). За прошедшие годы выросший из самостоятельной студии Театр достиг «того уровня, того звучания, о котором сейчас все с таким восторгом говорят»<sup>33</sup>. Важно, что сейчас артисты театра с полной самокритичностью признают: «подчас по пластической форме мы были слабее, чем некие танцоры, акробаты, или гимнасты, по актерской линии – тоже, может быть, не так хороши, как драматические актеры в других театрах. Речь в данном случае идет о степени взаимопонимания и воплощения того, чего ждет от своего

<sup>26</sup> Набор из нескольких стилизованных упражнений, «вырванных» из контекста творчества Марсо, подсмотренных в его гастрольных программах.

<sup>27</sup> Федосеева Т. *Какая жизнь была // Преодоление. М.: 2010. С. 65.*

<sup>28</sup> Ананьев В. *Запись беседы из личного архива автора. М., февр. 2011.*

<sup>30</sup> Мацкявичюс Г. *Реквием // Преодоление. М., 2010. С. 518.*

<sup>31</sup> Ананьев В. *Запись беседы из личного архива автора. М., февр. 2011.*

<sup>32</sup> П. Брюн – А. Константиновой. *10 янв. 2009 г. // Личный архив автора.*

<sup>33</sup> Лобанков С. *Указ. соч. С. 70.*



*Pro настоящее*

коллектива режиссер. Мы были созвучны его пожеланиям»<sup>34</sup>.

Отзывы «сторонних» наблюдателей также подтверждают, что артистам Театра пластической драмы была свойственна «особенная чуткость к музыке, осмысленность каждого жеста, движения, позы, умение свободно и естественно чувствовать себя в любом костюме и гриме и быть готовым к моментальному перевоплощению и преобразению (за вечер один артист исполняет несколько ролей). Артисты у Мацкявичюса существуют, подчиняясь строгой режиссерской идее, тщательно, до мелочей продуманной и выверенной. А вместе с тем им позволено очень многое – балетмейстер допускает самую смелую актерскую импровизацию, если она обогащает духовный смысл партии, придает ей большую выразительность»<sup>35</sup>.

Как уже упоминалось выше, пластический театр в России до сего дня не имеет собственной академической школы, будучи включен в систему театрального образования лишь фрагментарно, на правах прикладных дисциплин в школе психологического театра. Более глубокое освоение законов и приемов пластической выразительности постановщиками и актерами, таким образом, остается вытесненным в область личной творческой заинтересованности и энтузиазма.

Закономерно в такой ситуации возникновение и существование более или менее продуктивных авторских движенческих школ с компилятивными методиками воспитания актера для работы в пластических жанрах. Их опыт, преимущественно, не выходит за студийные рамки, определяемые

творческими планами, конкретными постановками и временными периодами существования отдельных коллективов. Как следствие – складывается ситуация, не позволяющая систематизировать и обобщить этот опыт на академическом уровне, создать его терминологическое и методическое единство хотя бы в пределах российской театральной школы. Поэтому спектр заимствований создателями авторских школ принципов и тренинговых элементов из самых различных областей чрезвычайно широк: от профессиональных единоборств до балета, от индийской йоги до итальянской комедии масок, и так далее.

Актерская пластика, «родоначальница театра» по словам А.Я. Таирова, в эпоху становления режиссерского театра, готовясь стать самостоятельным видом сценического творчества, так же черпала силы и опыт в смежных искусствах. Как один из самых впечатляющих примеров может быть приведен феномен школы композитора Эмиля Жак-Далькроза<sup>36</sup>, создавшего оригинальную пластическую методику, руководствуясь законами музыки, и добившегося впечатляющих педагогических результатов, оказавших (как теперь можно признать) вполне серьезное влияние на формирование театрального языка XX века. Не углубляясь в подробности возникновения, бытования и специфики пластических школ эпохи режиссерского театра, здесь нельзя не отметить принципиальное идеологическое родство педагогических практик Жак-Далькроза и Мацкявичюса в том, что оба они стремились воспитать в своих учениках, прежде всего «внутреннюю

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Львов В. В мире пластики, музыки, света // Музыкальная жизнь. 1989. № 14. С. 5.

<sup>36</sup> Жак-Далькроз Эмиль (1865–1950) – швейцарский композитор и педагог. В 1892–1910 преподавал в Женевской консерватории, где и создал «ритмическую гимнастику» – систему развития музыкальных и ритмических способностей (систему тренировок, способствующих выработке пластической свободы и выразительности, абсолютного слуха и способности к музыкальной импровизации). В 1911–14 преподавал ритмическое воспитание в специальной школе в Хеллерау, с 1915 – в созданном им институте в Женеве. Последователями и учениками Ж.-Д. были М. Вигман, Р. Сен-Дени, М. Рамбер, В.Ф. Нижинский и др.

## Театральное пограничье



Г. Мацкявичюс.  
«Преодоление»,  
репетиция

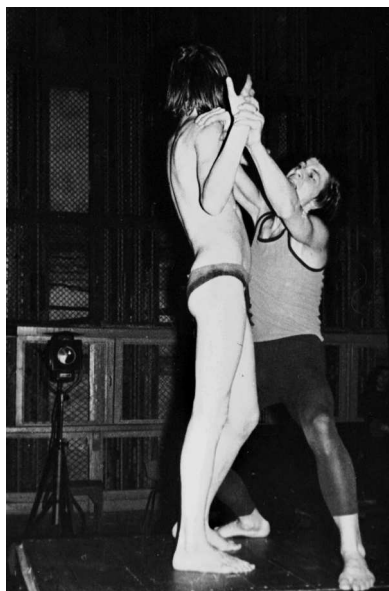


А. Бочаров, Н. Дюшен,  
Г. Мацкявичюс.  
«Преодоление»,  
репетиция

Слева направо:  
В. Гнеушев,  
О. Яковлева, Л. Попова,  
В. Птицын.  
«Преодоление»,  
репетиция



Т. Васина (Ева),  
Г. Мацкявичюс.  
«Преодоление»,  
репетиция

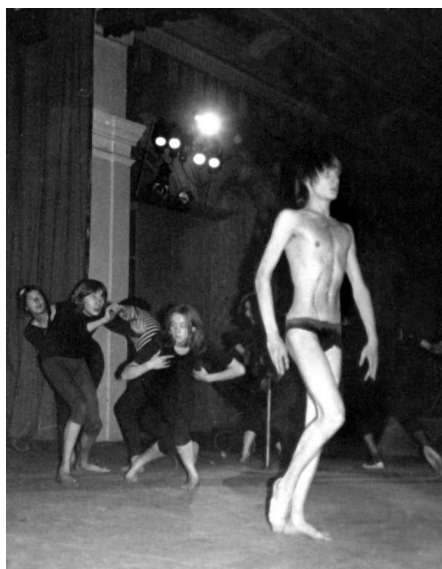
*Pro настоящее*


Создание Давида.  
Г. Мацкявичюс  
(Скульптор),  
П. Брюн (Давид).  
«Преодоление»,  
репетиция

Создание Давида.  
Г. Мацкявичюс  
(Скульптор),  
П. Брюн (Давид).  
«Преодоление»,  
репетиция

Просмотр эскизов.  
Т. Васина, Л.  
Попова, В. Гнеушев,  
Г. Мацкявичюс,  
П. Сапегин (художник),  
В. Птицын (сидит),  
А. Бочаров,  
И. Афончиков

Шествие Давида.  
П. Брюн (Давид)  
Т. Васина, С. Щеглов,  
Н. Дюшен (толпа).  
«Преодоление»,  
репетиция



## Театральное пограничье

восприимчивость к искусству». И личный рост в данном случае был практически равноценен техническому совершенствованию тела, исходя из того, что умение «владеть инструментом, т. е. сделать его средством выразительности, это лишь следствие развития внутренних способностей»<sup>37</sup>.

Здесь кажется уместным снова привести слова Владимира Ананьева, в прошлом сыгравшего около семидесяти ролей в шестнадцати спектаклях Мацкявичюса, сегодня – преподавателя с многолетним опытом работы в театре и высшей театральной школе (ВГИК). На вопрос о том, в чем он видит суть профессии артиста пластической драмы, Владимир Александрович ответил: «Гедрюс был сторонником такой точки зрения, что актер должен быть законодателем моды во всем – то есть не копией, а подлинником. Артист должен обладать воспитанным вкусом, ходить в музеи, театры, общаться – как сквозь художественное сито себя пропускать, оставляя то, что должно остаться. Плюс, безусловно, культура тела: должен знать классику, основы боевых искусств и прочее.

А дальше, я думаю, ему необходимо максимальное умение прикрыть ремесло художественным мышлением. (...). Это должен быть тот самый молчаливый клоун, который выходит на сцену, и поворотом головы, вдохом-выдохом говорит с залом. Не через технику, а средствами техники говорит, потому, что ему есть что сказать.

Получается, что профессия – это колоссальный опыт жизни во всех ее проявлениях»<sup>38</sup>.

Последнее высказывание свидетельствует о том, что Мацкявичюсу

важно было (и удалось) утвердить в мировоззрении своих студийцев отношение к творчеству как к способу познания мира и самопознания<sup>39</sup>. В этой же логике – и программная ориентация режиссера на «вечную студийность», и организация театра «Октаэдр» (вскоре после того, как Театр пластической драмы прекратил существование), концепция которого предполагала освоение техник восьми искусств (балет, цирк, и т.д.) в течение восьми лет, и, очевидно, возникновение еще какого-то нового варианта их синтеза.

Постперестроечное время, к сожалению, продиктовало создателю жанра пластической драмы совсем другие «условия игры», далекие как от тех, в которых сформировался некогда литовский «деревенский вундеркинд» (как называл себя сам Мацкявичюс)<sup>40</sup>, так и от тех, в которых из самостоятельной студии рождался его Театр пластической драмы. Возможность вести углубленный поиск в области созданного жанра, волновать умы и передать свой творческий опыт последователям уступила необходимости строить коммерческий успех театра на уже освоенном материале. Последняя же была принципиально непривлекательной для режиссера, педагога и человека Гедрюса Мацкявичюса. Так экономическая ситуация, как ранее – идеологическая, в очередной раз не позволила очередной продуктивной авторской методике влиться в академическую среду на правах полноценной педагогической системы.

<sup>37</sup> Шторж К. Система Далькроза. М.: Миттель Пресс, 2010. С. 33.

<sup>38</sup> Ананьев В. Запись беседы из личного архива автора. М., февр. 2011.

<sup>39</sup> Первое – характерная, в силу историко-географических особенностей развития этноса, черта литовского эстетического и образного мышления, сохранившего очевидно сильную связь со своими мифологическими первоосновами. Второе – несомненно юнгианский принцип, позволяющий соприкоснуться с областью архетипических образов и наполнить эмоционально и символически каждое движение в спектакле.

<sup>40</sup> Прохоров А. [неопубликованная статья] // Рукопись из личного архива Е. В. Марковой. Б/указ.

Фотограф В. Серов