

не дающий ничего нового, работающий по шаблону, по старым, заранее заготовленным правилам – ремесленник. И такой же ремесленник-компилятор – драматург, не открывающий новых, революционных путей, эпигон, подражающий старым образцам. Разница между автором и режиссером количественная – в степени ограниченности работы постановочными средствами» [7].

Таким образом, были «сброшены с корабля современности» лучшие режиссеры, актеры, драматурги серебряного века. Что же касается спектаклей «левой» режиссуры, то лучшей пародией на них является описание постановки «Женитьбы» Н. В. Гоголя вымышленным «Театром Колумба» в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев». Здесь и «музыкальное вступление, исполненное на бутылках и кружках Эсмарха», и Подколесин, «выезжающий на сцену верхом на слуге и читающий свой монолог стоя на руках», и реплики типа «Что же ты молчишь, как Лига наций», и многое другое, придуманное авторами романа как пародия на «левый» театр, но пародия максимально приближенная к реалиям времени.

Заметим, как повторяема история. Творческие эксперименты нынешних деятелей театральной культуры постмодерна (употребление ненормативной лексики, «осовременивание» классических пьес методами беспорядочного смешения композиции и дискурса спектакля, стремление к эпатажности и т. д.) могут показаться вполне пристойными и традиционными в сравнении с описаниями спектаклей рассматриваемого нами

периода, которые К. С. Станиславский называл «неприличным балаганом», утверждая, что эстетика театра «должна облагораживать и оживлять все, к чему она прикасается» [8].

«Левая» революционная режиссура, радикально обновив репертуар, не могла создать тотчас новую драматургию. Точно так же, провозгласив – суммарно – новые задачи и принципы театра постмодерна, его идеологи не могут мгновенно произвести профессиональных драматургов, актеров, режиссеров. И в этом, на наш взгляд, состоит бесперспективность театральной культуры постмодерна.

Литература

1. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М., 2012. С. 185.
2. Ханс-Гис Леман. Постдраматический театр. URL: <http://www.stdrf.ru/?p=115>
3. Борисов Б. П. Постмодерн – это закат // Современная культура в контексте постмодернизма. Краснодар, 1998. С. 27.
4. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. М., 1957. С. 470–471.
5. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. С. 174.
6. Архив А. М. Горького: в 5 т. Т. 3. М., 1951. С. 153.
7. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы ... С. 161.
8. Станиславский К. С. Собрание сочинений ... С. 202.

M. K. NAIDENKO. THEATRICAL CULTURE OF POSTMODERN AND «LEFTISM» DIRECTING OF BEGINNING OF XX CENTURY.

Turning to culturological comparison of theatrical culture of different epochs, the author draws an analogy between innovative ideas of postmodern theatre and expectations of native directing in the beginning of XX century.

Key words: theater culture, postmodern, system Stanislavsky system, «leftism» directing.

Н. В. КАЗМИН

ВВЕДЕНИЕ ЗРИТЕЛЯ В ИЗМЕНЕННЫЕ СОСТОЯНИЯ КАК ПРИЕМ СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЫ

В статье рассмотрена история и современная практика способов воздействия на подсознание зрителя. Погружение в измененные состояния позволяет повысить степень его эмпатического восприятия. В работе проанализированы методы, общие как для примитивных ритуальных действий, так и для современных театров, использующих электронные технологии.

Ключевые слова: измененные состояния, эмпатия, восприятие, пластический театр.

Одним из активных способов воздействия на зрительское восприятие является погружение зрителя в измененное состояние. Этот прием известен человечеству со времен древнейших шаманских действ, которые являлись прообразом театра и до современности. Как в исторической перспективе, так и в наши дни архаичные формы театральных представлений (религиозные мистерии, ритуалы

посвящений и инициации, шаманские камлания и прочие ритуальные действия) и современные театральные постановки зачастую используют один и тот же принцип – введение зрителя в состояние, подобное трансу. Происходит это с использованием довольно широкого спектра средств. Сюда входят как традиционные для «более цивилизованных» форм театра инструменты (монотонная

и ритмическая музыка, пение, пляски и др.), так и весьма экзотические средства, вроде окуривания зрителей дымом, содержащим наркопрепараты различной степени тяжести, или прием алко и наркосодержащих напитков. В архаических формах представлений, как правило, этот процесс сопровождается предварительным погружением в транс самих актеров – чаще всего шаманов, колдунов или исполнителей ритуалов. Исследователь ритуальных техник Ю. Соколов, характеризуя взаимосвязь окружающей среды с внутренним пространством человека, приходит к выводу: «Поскольку любое изменение окружающей среды, так или иначе, приводит к изменениям во внутреннем пространстве человека, то наиболее эффективным началом преобразования человеческого в “сверхчеловеческое” является разрушение в ритуале привычного образа окружающего пространства и соединение всех его элементов в другой логике. Чаще всего такая практика дезориентации предполагает соединение особых лабиринтных структур естественного пространства с рукотворными формами» [1].

Техника введения зрителя в измененное состояние преследует цель и, одновременно, в некоторой степени базируется на эффекте эмпатии. Делается это с целью настроить его способность восприятия таким образом, чтобы происходящее перед ним действо воспринималось, как реальность. Учитывая то, что в таких действиях зритель зачастую также является и соучастником, становится понятной техника его погружения в транс. Таким образом его пассивная роль созерцателя трансформируется в сторону активного соучастия (как в физическом, так и в психологическом аспектах) в том, что происходит перед ним.

Теория катарсиса, разработанная еще в античные времена, предполагала некое воздействие на душу зрителя (можно говорить о его психике или сознании), в результате которого радикально менялись его взгляды на мир, менялось само восприятие мира. Причем эффект от такого воздействия должен был иметь некоторое последствие и после театрального представления или ритуальной церемонии. Осуществить это вводя зрителя в измененное состояние намного проще, нежели воздействуя на его сознание чисто логическими или эстетическими конструкциями сценического дискурса. Для достижения максимального эмпатического взаимодействия «актер-зритель» необходимо частично отключить или ослабить в сознании зрителя фильтры, отвечающие за критическую оценку реальности, поскольку «наименьшей степенью эмпатии обладают логически мыслящие типы в нормирующей форме личности» [2]. В результате зритель, готовый активно воспринимать сценические фантазмы, получает, помимо объективной информации о происходящем, еще и эмоционально-психическую составляющую, которую целево генерирует исполнитель. Методика введения зрителя в измененное состояние, учитывая его настроенность на этот процесс и

предварительное погружение в транс актера, напоминает закольцованный процесс: даже незначительные имманентные эмпатические способности зрителя позволяют ему «вчувствоваться» в то состояние, которое несет ему погруженный в транс актер, что, в свою очередь, вновь же приводит к повышению степени эмпатии.

В настоящее время наиболее активные поиски методов воздействия на зрительское подсознание ведутся, как правило, в так называемом пластическом театре. Объясняется это тем, что другие виды сценического искусства опираются на давно разработанные технологии и на способы общения со зрителем, ставшие традиционными, каждый в своей области. Пластический же театр находится сегодня в стадии интенсивного роста и в силу этого занят формированием своего арсенала инструментов, позволяющих наиболее эффективно воздействовать на зрительскую аудиторию.

Современные театральные эксперименты в этом направлении используют как традиционные методы погружения человека в транс, так и нововведения. К традиционным формам можно отнести ритмическое воздействие света и звука и их сочетание. Однако эти давно известные методики еще в прошлом столетии были значительно обогащены достижениями современной науки, технологии и достижениями прикладной психологии.

Как показывают научные исследования, воздействие импульсного света с частотой около 8 герц оказывает сильное воздействие на вестибулярный аппарат человека и, как следствие, может привести как к сильному возбуждению, так и к впадению в транс. Использующиеся во многих театральных постановках стробоскопы действуют, как правило, в двух режимах: либо в фоновом режиме, когда стробоскоп включается на небольшую мощность на фоне основного света, либо в явном, когда кроме него не работает больше никакое другое световое оборудование. В первом случае работа стробоскопа малозаметна, однако она приводит к утомлению глазного нерва и если ее и частота приближается к частоте основных ритмов мозга, то это вызывает постепенное нарушение восприятия реальности. Во втором случае основной информационный поток от сцены к зрителю (визуальный) полностью подчинен частоте работы стробоскопа. При этом нужно учесть, что в качестве источника света в стробоскопах часто применяются ультрафиолетовые лампы, а спектакли пластического театра нередко проходят в так называемых «черных кабинетах». В ультрафиолетовом свете многие ткани и тонированные специальной краской участки кожи начинают ярко светиться. Светопоглощающее покрытие «черного кабинета» создает ощущение того, что действие происходит в каком-то безграничном пространстве. С учетом этого можно понять, что эффект воздействия импульсного освещения намного усиливался. Как правило, такой режим работы запускается в моменты активного

движения актеров в пространстве сцены. Зритель, будучи полностью дезориентированным в пространстве, видит серию ярких изображений, которые сменяют друг друга с огромной скоростью, что практически мгновенно приводит его сознание в измененное состояние.

Из личных наблюдений автора можно отметить интересную особенность воздействия стробоскопа на эмоциональную окраску восприятия сценического действия: умело подобранная частота усиливает именно ту эмоцию, которая наблюдалась бы без воздействия стробоскопа. То есть тревожная ситуация воспринимается еще более тревожной, а смешная более смешной. Так, например, в спектакле В. Полунина «Фантазеры» мощный стробоскопический эффект (к тому же примененный в условиях «черного кабинета») делал и без того комичные движения актеров невероятно смешными. А в спектакле Г. Мацквичюса «Желтый звук» фоновая работа стробоскопа делала тревожную ситуацию в одной из сцен просто гнетущей.

С конца XX века на сцене весьма активно используются такие достижения, как 3D-анимация, голографические и лазерные изображения и др. Автор на собственном опыте получил представление о воздействии 3D-анимации в соединении со стереочками на Всемирной выставке «Expo-2000» в Ганновере. Помимо видеоэффектов в представлении использовались мощные вентиляторы, панорамное звуковое сопровождение и подвижные зрительские кресла. Эффект погружения в виртуальную реальность, отключение вестибулярного аппарата, потеря чувства ориентации в пространстве и времени произвели мощнейший эффект, который сохранялся длительное время после представления.

Исключительно эффективным средством воздействия на зрительское подсознание является ритм, причем как в форме звуков, так и в соединении звука и движения. Известным фактом является то, что все экзотические пляски, все религиозные ритуалы, как у примитивных племен, так и в весьма цивилизованном обществе (примером могут быть современные христианские ритуалы в США) осуществляются именно путем соединения движения исполнителей с суггестивными ритмами музыкального сопровождения. «К началу XX века пластика и ритм, несмотря на свою ярко выраженную материальность, в толкованиях философов и эстетиков стали чем-то почти мистическим, начали приравниваться к проявлению божественного начала в человеке. Пластике в соединении с ритмической основой увязывали с мистериями древности, с магическими обрядами, с древними культурами, где она зачастую имела особую знаковую сущность, с религиозным началом. В них искали возможность приобщиться к древнейшим истокам человечества, уповая на то, что человеческое тело хранит в себе ту информацию, которая давно уже исчезла из сознания людей» [3]. Эффект,

производимый ритмическими звуками издревле использовался для введения актера, а затем и зрителя в измененное состояние. Шаманские практики в самых разных уголках планеты фактически одинаково использовали этот прием для создания мистической атмосферы. Вот описание, которое приводит Мишель Харнер: «Для входа в “туннель” вам понадобится, чтобы ваш партнер все время, необходимое для получения вами “шаманского состояния сознания” сопровождал ударами в барабан или бубен с частотой 120 ударов в минуту (2 Гц). Также можно использовать магнитофонную запись шаманского “камлания”. Через несколько минут вы увидите туннель из черных и белых колец и начнете двигаться по нему. Скорость чередования колец задается ритмом ударов» [4].

Современные исследования дают объяснение этому явлению: пульсирующий музыкальный ритм с частотой около 1,5-2 Гц при большой мощности и звуковом давлении может привести слушателя в состояние экстаза (именно этот эффект используется в рок-музыке). В современных театральных постановках этот эффект успешно используется. Примером может послужить постановка «Гамлета» корейской труппой, представленная в 2007 году на Кишиневском фестивале ВТЕИ. По результатам опроса, который провел автор, большинство зрителей подтвердили, что ритм барабанов, которыми сопровождалось действие спектакля, несомненно, производил гипнотизирующий эффект.

Ритм вообще играет важнейшую роль в восприятии человеком информации о мире. В театре это касается не только ритма звукового сопровождения, пульсации осветительных приборов, но и самих движений актеров. Мистическое значение ритма в пластике придавалось русскими последователями учения Рудольфа Штайнера. Именно он оказал большое влияние на театральную систему Михаила Чехова, где пластика актера ставилась во главу угла, но уже не в мистическом, а самом что ни на есть рабочем смысле, ведь тело – это главный инструмент актера, даже если он играет в драматическом спектакле. Именно то, что пластика и ритм явились столь древними средствами выразительности, провоцировало деятелей искусства (особенно в переломные эпохи, к которым можно отнести и нынешний момент) на поиск в них высших смыслов. Ритуалы и мистерии, магия, заключенная в театрализованных движениях наших предков, – все это позволяло говорить о том, что с помощью пластики и ритма человек может приблизиться к непознаваемому и непостижимому, прежде всего в самом себе, погрузиться в глубину своего бессознательного. То есть умелое использование ритма также является одним из путей погружения зрителя в измененное состояние. И весь этот опыт предшествующих поколений сегодня активно используется пластическим театром.

Еще одним способом воздействия на сознание зрителя является использование низкочастотных

акустических волн. В 1950-60-х годах прошлого века французский исследователь Гавро обнаружил, что инфразвук определенных частот может вызвать у человека тревожность и беспокойство, переходящее в безотчетный ужас. Акустические волны с частотой около 4 Гц погружают человека в состояние немотивированной паники. По мнению Гавро, при 7 Гц возможен паралич сердца и нервной системы. Однако, необходимо отметить, что задолго до научных исследований Гавро в театральной практике уже были весьма действенные попытки использовать инфразвук. Причем попытки эти предпринимались не «в слепую», а для достижения совершенно конкретного воздействия на подсознание зрителя. Широко известен пример использования этого эффекта в Лондонском театре «Лирик»: известный американский физик Роберт Вуд предложил постановщику спектакля использовать очень низкие, рокочущие звуки. Они должны были создать в зрительном зале, как полагал ученый, обстановку ожидания чего-то необычного, пугающего. Для получения «тревожного» звука Вуд сконструировал специальную трубу, которая была присоединена к органу. И первая же репетиция испугала всех. Труба не издавала слышимых звуков, но, когда органист нажимал на клавишу, в театре происходило необъяснимое: дребезжали оконные стекла, звенели хрустальные подвески канделябров. Более того, все, кто присутствовал в этот момент на сцене и в зрительном зале, почувствовали беспричинный страх. Люди, живущие по соседству с театром, позднее подтвердили, что и они испытали в те минуты то же самое.

После исследований Гавро, когда стали понятными опасные воздействия инфразвука на человека (при мощности свыше 120 dB), к подобным экспериментам в театре стали относиться с большей осторожностью. А в Советском Союзе такие эксперименты были полностью запрещены. Однако в последние десятилетия, насколько известно автору, в Германии (Music Theater Werkshutz) и, по неподтвержденным данным, в России (Terra Mobile) в театральной практике имели место примеры использования маломощных генераторов инфразвука в театре. И оба примера касались именно пластического театра.

Интересно, что попытки использовать инфразвуковые колебания используются не только на сцене, но и в радиотеатре. В спектакле «Улитка на склоне» в «Аудио Театре» – авторском проекте Дмитрия Урюпина, по заявлению режиссера, используется инфразвук. Однако вызывает сомнения эффективность этого приема, поскольку, даже если звуки такой частоты и записаны на аудионоситель, для их воспроизведения нужна аппаратура со специальными возможностями, которыми бытовая аудиотехника не обладает.

Современные исследования в области изучения основных ритмов мозговой деятельности и компьютерные технологии позволяют преобразовать любой

звуковой (музыкальный) файл таким образом, чтобы при прослушивании возникали необходимые спецэффекты: звук, закодированный под альфа-ритм, поможет слушателю расслабиться, звук, закодированный под дельта-ритм, поможет уснуть, под тета-ритм – достигнуть состояния медитации.

Если говорить о комплексном использовании световых и звуковых эффектов для введения зрителя в измененное состояние, а вернее, о полном отсутствии этих эффектов, что, в свою очередь, также является эффектом, то можно отметить такое явление, как частичная сенсорная депривация [5]. Примером может послужить широко известный прием, используемый В. Полуниным, когда после шумного и наполненного движением номера вдруг выключается музыка, он выходит на авансцену и застывает в полной неподвижности, не мигая, глядя на кого-то из зрителей в первом ряду. Зал при этом погружается в неподвижность, граничащую со ступором. В таком состоянии Полунин способен продержаться несколько минут, не шевелясь, не произнося ни звука. И вдруг он на мгновение переводит взгляд в сторону. Это производит потрясающий эффект, причем не только в первых рядах, но и в самых дальних. По отзывам зрителей, это действует подобно удару тока. Интересно, что этот прием приводит к потере ориентации во времени. Автор опрашивал зрителей, сколько времени длилась пауза, и практически никто из них не мог ответить на этот вопрос. Другим примером может послужить личный опыт автора в учебной работе в ВТУ им. Щукина, который состоял в следующем: на фонограмме, сопровождающей номер студентов, был намеренно записан «фон», который зрители не воспринимали в явной форме. В один из моментов выступления, когда основная фонограмма затихала и исполнители застывали в неподвижности, звукооператор с резким щелчком выключал «фон» и одновременно с этим выключался свет на сцене. Автор внимательно отслеживал поведение зрительного зала: реакцией на этот эффект было погружение в неподвижность вместе с исполнителями до тех пор, пока действие на сцене не возобновлялось.

Современные исследования в области нейрорлингвистического программирования (НЛП) также нередко используются для воздействия на зрителя. Правда, справедливости ради, необходимо отметить, что сознательное применение НЛП-методик в театре довольно затруднительно в силу сложности обучения им актеров. Однако признано, что многие люди являются спонтанными НЛП-операторами. Из личного опыта автора можно привести пример работы московского коллектива «Магия» (правда, не относящегося к пластическому театру), в представлениях которого профессионально использовались НЛП-методики. Также широко известно, что эти методики нередко применялись в конце XX века в представлениях

различных религиозных сект, начиная от «Белого братства» и до «Аум-Синрикэ».

В завершении данной статьи необходимо отметить, что многие из этих методов воздействия на сознание зрителя и, как следствие, на его восприятие используются не только пластическим театром. Но именно пластический театр, который делает акцент не на дискурсивном, а на интуитивном или медитативном восприятии, использует этот прием сознательно и уделяет ему особое внимание.

Литература и примечания

1. Мегедь В. В. Типы и эмпатия // Соционика, ментология психология личности. 1996. № 3. С. 86.
2. Соколов Ю. Пространство тела и пространство мира в архаических ритуале и театре // Театр

во времени и пространстве: сб. науч. трудов. М., 2002, С. 342, С. 53.

3. Юшкова Е. В. В ритмах человеческого духа. URL: <http://student.km.ru/>

4. Харнер М. Путь шамана, или Шаманская практика. М., 1991. С. 190, С. 76.

5. Сенсорная депривация – частичное или полное лишение одного или более органов чувств внешнего воздействия, используется в нетрадиционной медицине, психологических экспериментах (например, с камерой сенсорной депривации), а также для пыток и наказаний. Короткие периоды сенсорной депривации имеют расслабляющее воздействие, длительное лишение внешних раздражителей может привести к беспокойству, галлюцинациям, депрессии и асоциальному поведению.

N. V. KAZMIN. INTRODUCING THE AUDIENCE INTO ALTERED STATES AS A METHOD OF MODERN DIRECTING

The article reviews the history and current practice of ways to influence the viewer's subconscious. Immersing the viewer in mind altered states can help improve his empathic perception. This paper analyzes the methods that are common both for the primitive ritual actions and for the modern theater with electronic technologies.

Key words: altered states, empathy, perception, plastic theater.

Ф. М. ШАК

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ШОУ-БИЗНЕС НА ПУТИ К ВЗАИМНОЙ ИНТЕГРАЦИИ

Характеризуя особенности современного музыкального искусства, автор уделяет особое внимание сближению классической вокальной и эстрадно-джазовых манер исполнения под влиянием различных факторов, в том числе и коммерческих.

Ключевые слова: современное музыкальное искусство, академическое исполнительство, шоу-бизнес.

Во второй половине XX века началось беспрецедентное сближение коммерческой массовой музыки и академического исполнительства. Р. Снукер обращает внимание на то, что в 1980–1990 годы спродюсированные в коммерческом ключе записи арий из произведений В. А. Моцарта, К. В. Глюка и других композиторов стали пользоваться впечатляющей популярностью и продаваться тиражами, сопоставимыми, а иногда превосходящими аналогичные показатели популярной музыки [1].

Оперные сопрано Р. Флеминг и А. Ю. Нетребко, пианист Д. Л. Мацуев, баритон Д. А. Хворостовский и тенор Н. В. Басков благодаря мощной поддержке со стороны медийных структур получили известность, соизмеримую со статусом представителей поп-музыки. В творчестве каждого из перечисленных выше артистов следует выделить наличие двух разнонаправленных тенденций. Первая из них основывается на исполнении оригинальных академических произведений, вторая связана с записью коммерческого, ориентированного на широкую аудиторию

материала. Массовый слушатель воспринимает академическую музыку сквозь призму имиджевых характеристик, свойственных сценическому образу любимейшего ему артиста. Он целенаправленно приобретает дорогостоящие билеты на Баскова, Флеминг и Мацуева, находя в самом факте «потребления» их творчества престижность и подтверждение высокого социального статуса. Популяризованные с помощью развитых маркетинговых схем академические исполнители становятся своего рода ретранслятором, превращающим классическую музыку во вполне популярный, наделенный коммерческой привлекательностью продукт. Смысловые контуры, из которых складывается приведенная выше ситуативность, достаточно обыденны. Талантливый человек, приобретший символический капитал за счет ротации в медийной сфере, извлекает из него очевидную пользу. Благодаря узнаваемости он собирает значительную аудиторию, среди которой есть безусловные неопиты, осуществляющие знакомство с классическим репертуаром главным образом на его концертах.