

АКТЁР КАК ЧЕЛОВЕК НА СЦЕНЕ: АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Актёр рассматривается как человек на сцене. Антропологический подход позволяет взглянуть на актёра-человека с позиции высших ценностей и духовных переживаний. Существование актёра-человека на сцене даже вне роли может быть содержательным, но это содержание связано с его духовной направленностью.

Ключевые слова: человек, сцена, актёр, творец, антропология, сердце, центр, готовность, тренинг, энергия, духовная направленность.

L. Koptev

An Actor as a Person on Stage

An actor is regarded as a person on the stage. The anthropological method allows to look at an actor from the position of the highest values and the spirit experiences. An actor on the stage even not playing a role may be sapid, but that content is connected with his/her spiritual tenor.

Keywords: person, scene, actor, creator, anthropology, heart, centre, preparedness, training, energy, spiritual tenor.

Предмет наших размышлений — актёр как «человек на сцене». В театроведении имеется сходный термин — «сценический человек». Это понятие активно разрабатывал один из создателей советского театра для детей режиссёр, артист, педагог профессор Л. Ф. Макарьев. Он полагал, что детскому восприятию и пониманию более доступен именно «сценический человек», нежели «сценический образ» [13, с. 35]. В соответствии с его взглядами «сценический человек» — это «человек, созданный актёром в условиях сценического творческого процесса средствами искусства» [13, с. 130]. Суммируя высказывания Л. Ф. Макарьева, можно расширить это краткое определение: сценический человек создаётся из «человеческих свойств, какими обладает сам актёр» [13, с. 132]; программируется сценическим мышлением в соответствии с образным замыслом; выражается в действии, направленном на «облачение» себя в «тело» [13, с. 131]; сила действия коренится в полноте творческого самочувствия, опирающегося на невидимое внутреннее содержание целостной личности человека, исполняющего

своё жизненное предназначение [13, с. 19–139].

Если рассматривать пару «актёр-человек» и «актёр-образ», Макарьев явно подчёркивает особую значимость первого в театральном, и особенно в театрально-педагогическом процессе. Ученик ценен для него своим «духовным потенциалом», и личность его для учителя «священна» [13, с. 138]. Но, по Макарьеву, «сценический человек» — это уже результат творческой работы актёра, окружившего себя предлагаемыми обстоятельствами роли. Мы же хотим рассмотреть именно человека на сцене.

Человек на сцене не равнозначен актёру на сцене, тем более — персонажу. Персонаж — фантом, создание авторского воображения, актёр — профессионал, деятельность которого ограничена пределами сценических заданий; человек на сцене — творец, подчинивший свою судьбу дарованному ему таланту, осуществляющий на сцене своё бытие. Наше исследование посвящено актеру как человеку-творцу. Необходимо выяснить: обладает ли сам человек-творец, помимо исполняемой сценической (и про-

фессиональной) роли, какой-то самостоятельной ценностью, которая в дальнейшем может быть встроена в роль? Каково содержание и качество этой ценности?

Такая задача вынуждает прибегать к средствам, лежащим в стороне от прото-решенных театроведением путей, но удивительным образом и вполне своевременно разрабатываемым другими отраслями знаний, в том числе и искусством. Речь идет о таких направлениях, которые приобрели весьма условные пока наименования «театральной антропологии», «художественной антропологии», «антропологии искусства».

Человековедческое или антропологическое измерение актерского искусства — подход далеко не новый. В той или иной степени он использовался теми, кто изучал актёра в творческом процессе: Платон и Аристотель, Д. Дидро и Б.-К. Коклен, Ф. Ланг, И. В. Гёте и Г.-Э. Лессинг, Ф. Дельсарт и Э. Жак-Далькроз, Э. Г. Крэг, Р. Штейнер и М. А. Чехов, С. А. Волконский и К. С. Станиславский, а среди современников — А. Арто и Е. Гротовский, Э. Барба и П. Брук, к ним можно отнести и Л. Ф. Макарьева, а в кинематографе — Л. Кулешов и М. Ямпольский.

Современная научная ситуация, как отечественная, так и зарубежная, многими исследователями характеризуется как определенный «антропологический поворот». Антропология в «узком» смысле есть наука, выросшая из этнографии и неразрывно связанная с социологией и культурологией, мощный пласт которой она, собственно, и породила. Антропология во втором смысле — понятие, обозначающее «человековедческий» аспект той или иной науки, соотношение той или иной области знания с проблемой человека. Здесь в первую очередь можно выделить *философскую антропологию*. Общим для представителей этого направления является стремление к целостному рассмотрению человека: его душевно-эмоциональной сферы, его способностей к познанию, его социальности. Под воздейст-

вием философской антропологии возникают *религиозная антропология* и *педагогическая антропология*.

В последнее время возникает все больше новых отраслей знания, дисциплин, именующих себя «антропологиями»: машинная антропология, герменевтическая антропология, историческая антропология, художественная антропология, антропология искусства, театральная антропология, антропология актёра и т. д. Смысл разных «антропологий» в том, что приоритет отдается не изучению «объективных», не зависящих от человека явлений, институтов и процессов, а исследованию «очеловеченного» бытия, то есть бытия, воспринимаемого и творимого (символически и материально) человеком. В нашем случае — человеком, вступившим в творчество на сцене.

В настоящей работе антропологию мы будем понимать и применять к актёру скорее как принцип, нежели как некую область знаний. Нам близка позиция О. Больнова, немецкого философа, одного из основателей педагогической антропологии, который подчеркивал: «Речь идет не о научной дисциплине, по-новому обосновываемой, и не об особом разделе, который призван осуществлять в педагогике специфические задачи, а о способе рассмотрения, который пронизывает всю педагогику... Антропологический способ рассмотрения как таковой не обладает системообразующей функцией... То, что разрабатывается с его помощью, — всегда лишь отдельные аспекты, вытекающие из определенной антропологической точки зрения» [18]. Для нас антропология есть, прежде всего, подход, ценностный ориентир, определенная направленность рассмотрения творчества актёра как человека на сцене.

Помимо целостного понимания человека, осуществляющего своё бытие, можно назвать ещё одно необходимое качество антропологического подхода — это *историчность*. Антропология всегда имеет дело с историческим по своему характеру челове-

ком, который рассматривается в определенном историко-культурном и историко-социальном контексте, и одновременно исследование проводится историческими методологическими средствами, которые выдвинуты в определенный исторический момент и функционируют внутри определенного социокультурного контекста.

Значимым при изучении актёра как человека на сцене будет и тот подход, который основывается на принципах философской антропологии. Её русская традиция, черпающая свои основания как из западной, так и из русской религиозной философии, прорисовывает путь осмысления целостности человека в составе духа-души-тела. Она даёт возможность рассмотреть как телесного, «плотного», так и «внутреннего» человека: позволяет обнаружить его «центр» как источник любви и духовности, что помогает взглянуть на человека с позиции «высших ценностей и «духовных переживаний» [14, с. 168–199].

Религиозная (православная) антропология, в свою очередь, чрезвычайно глубоко разрабатывает представление об этом «центре», называя его «сердце». Это некий «мистический орган души» [11], центр духовной жизни человека. Его свойства и функции чрезвычайно многообразны. Сердце, как пишет митрополит Иерофей, — это место, где происходит развитие всей духовной жизни, где действует нетварная энергия. Сердце — это то место, где Бог открывается как любовь и свет. Хотя из сердца исходят и благие и дурные помыслы. Сердце — это храм и жертвенник. В этом подлинном духовном храме, то есть в глубине сердца, совершается непрестанное богослужение. Сердце — это небо. Сердце — то место, где сияет свет Божий. В сердце человек ясно слышит глас Божий... Сердце — это наш внутренний человек [16, с. 156–171].

Концепт «сердце» применяет к изучению духовной личности автора и художественная антропология. Это литературоведческое

направление с ещё не устоявшимся названием: художественная антропология (В. М. Головкин, В. В. Савельева, Б. Т. Удодов), поэтическая антропология (В. П. Зинченко), психопэтика (В. А. Пищальникова, Е. Г. Эткинд), онтологическая поэтика (Л. В. Карасёв), метапоэтика (К. Э. Штайн), этнопоэтика (У. Б. Далгат) и др. — подчинено освещению человека во всей полноте и целостности его духовной природы [2]. Так, исследователи творчества Пушкина обнаруживают в качестве онтологической основы мира поэта миф о втором пришествии [3]. Реализуется миф в перерождении-преображении персонажа в личность человека, обладающего «полной мерой человечности» [9]. Вскрывается ведущий метасюжет творчества поэта. Таковым у Пушкина предстаёт «трансубъектный диалог «демона» и «ангела» [4]. Выявляется некий проблемно-эстетический комплекс (у Пушкина — ангелоподобие (серафизм) человека). Обнаруживается инвариантный сюжет, пронизывающий все произведения поэта. У Пушкина — преобразование христианской души, взятой в её основной стихии, — греха, который хочет стать святостью [21]. Сердце, как его представляет сам Пушкин, — средоточие всей телесной, душевной и духовной жизни личности.

«Художественная антропология» понимает художественное творчество во всей его тотальности как поступок, действие, предпринятое автором-творцом. Произведение — это диалог автора и мира. Поэтому так важно изучение биографии творческой личности, выступающей носителем художественного сознания и речи. Сегодня представляется необходимым перейти от текстоцентризма к антропоцентризму, воспринимать произведение в соединении с его творцом [20, с. 12–17].

Поэтому в рамках «художественной антропологии» возникает ряд вопросов к личности автора как человека-творца. Писательство — это какая-то отдельная сущность в нём: чужой голос Бога, дьявола,

вселенной? Или это его неотъемлемая часть? Каково бытие писателя в писателе? Потому придаётся особая важность писательскому тезаурусу, понимаемому как «персональная картина мира» [7, с. 8–9].

Свой подход предлагает и «антропология искусства», которая связана, в первую очередь, с проблемами, возникающими при изучении этнического искусства, в основном, незападных культур. То, что можно назвать «произведением искусства», как правило, является частью мифологической традиции и ритуала и обнаруживает свой сакральный характер. Выражается такое содержание часто в виде танца, раскраски, орнамента, деформирования тела, его «изготовления», «делания», наконец, — в виде маски. Функцией маски является сокрытие индивидуальных черт её носителя. Маска становится частью представления, соединяясь с исполнителем. Но и сама по себе маска, объективируясь, обладает собственным духовным содержанием. Маска определяет поведение «актёра», но и сам «актёр» воздействует на маску, оживляя её [8].

В стороне от западных традиций ищет свои основания и так называемая «театральная антропология», ведущая начало от театральнo-эстетических взглядов А. Арто. Обнаружив в западной культуре всё увеличивающееся расхождение между реальностью и дискурсом по поводу этой реальности, между предметом и его обозначением, Арто обратился к ещё живым традициям восточного театра, не утратившего в такой степени, как Запад, связь с религией. Поиск особого театрального языка, отличного от рациональности литературного текста, привёл его театр к языку, в котором слово связано с пластикой, жестом, танцем, более близкими «магическому сознанию» восточного человека.

Считается, что основания современного понимания «театральной антропологии» заложил польский режиссёр Е. Гротовский, стремившийся редуцировать театр к его сути и «придать театральному действию ста-

тус реальности», организуя действие по образу ритуала [22, с. 14]. Гротовский мифологизирует живое тело актёра. В его театральном ритуале актёр — жрец, персонаж — жертва. Профессионализм его актёра — в умении предъявить зрителю свою человеческую личность в её целостности. Ситуация актёра рассматривается как ситуация человека вообще. Тело актёра должно быть способно являть зрителю личностное бытие актёра. Гротовский ищет «пракультурную» основу различных традиционных техник. В поиске «театра истоков» он прибегает к участию в спектаклях представителей различных культур, к сопряжению личной индивидуальности актёра с индивидуальностью его рода, к понятию «тела-памяти» как инструмента генетически обусловленной органики актёра, интегрированного в историю его рода и в конкретную культурную традицию.

«Театральная антропология» стремится к постижению «тотального», целостного человека. Видимо, именно с такой позицией связан интерес к охвату творчества и личности самого актёра такими структурами, которые способны адекватно его отразить. Так, Гротовский вполне осознанно оперирует термином «готовность». Для Е. Гротовского готовность является значимым фактором преодоления препятствий, блокирующих творческий процесс. Этот процесс, по его мнению, связан с состоянием пассивной готовности к воплощению активной партитуры роли [5, с. 57]. Его «актёр-святой», проникая вглубь себя и принося в жертву «интимные слои... индивидуальности», совершает акт «обнажения». Такое обнажение требует от актёра «мобилизации всех физических и душевных сил». Так достигается состояние «пассивной готовности для претворения в жизнь активной партитуры». Смысл заключается в отдаче себя, «где сходится всё: обнажение, транс, эксцесс, даже дисциплина формы» [5, с. 69–72].

«Театральная антропология» как таковая связывается с именем её сегодняшнего лидера — последователя Гротовского — Эуд-

женио Барбы и позиционирует себя не столько как художественная практика, сколько как практическое исследование человека в театре, где в центре его интереса — тело человека-актёра. Актёрское ремесло определяется в категориях телесности, причём само «тело» толкуется расширительно и приобретает свойства личности и статус «лица». Причём, по мнению А. Шестаковой, если театр Гротовского стремился к полноте бытия, то его последователя бытие интересует преимущественно как эстетическая категория [22, с. 19].

Центральное понятие — *преэкспрессивность* — «динамическое состояние актёра, готового к творчеству» [10, с. 15–18]. *Преэкспрессивность* возникает на этапе обучения и тренировки, не связана с работой над ролью в спектакле и «имеет дело с энергией актёра в её...чистом виде», являясь универсальной основой техники актёра, общей для разных типов театра: и западного и восточного [10, с. 15–18]. Работа на *преэкспрессивном* уровне — это тренинг. Задача тренинга — овладение энергией своего сценического существования, отличного от повседневного, не требующего такого высокого расхода энергии. Тренинг — это тотальная мобилизация тела и сознания актёра: в акробатических, гимнастических и балетных упражнениях, миме тело должно «уметь думать» [10, с. 15–18]. С помощью тренинга актёры ищут источники энергии и учатся её формировать, руководить ею. Барба обнаруживает транскультурный элемент на «доэкспрессивном уровне» в «энергетическом ядре», в сознательном и подсознательном «свечении», изменяющем наши чувства. При этом он базируется, считает П.Павис, исключительно на анализе восточных традиций и не в состоянии истолковать феномен западного актёра [17, с.47].

Наш собственный анализ театральной концепции Барбы, изложенной в его книге «Бумажное каноэ» [1], показал, что отнюдь не только восточный театр интересует и фундирует его «театральную антрополо-

гию». Значительны заимствования из теории и технологии русского и советского театров: Станиславского, Мейерхольда, отчасти — Вахтангова. «Оживление», «метод физических действий», «магическое если бы», «эмоциональная память» и ряд других положений системы Станиславского, «предыгра» — Мейерхольда, — вполне усвоены Барбой и нашли место в его «антропологии».

Барба обнаруживает сходство разных театральных систем на уровне довыразительного поведения актёра, названного им *преэкспрессивным*. Этот уровень заполнен скрытыми намерениями человека. Способность эти намерения аккумулировать и удерживать во время действия есть «присутствие». Техника «присутствия» даже при «холодной» её демонстрации проявляет особое излучение, «сгусток энергии». Собственно, концентрация энергии, «присутствие» и есть цель *преэкспрессивности*. *Преэкспрессивность* входит в состав экспрессивности как её оперативный уровень. Ядром *преэкспрессивности* служит реальное действие актёра вне зависимости от вида искусства: театра или танца. Танец, пантомима, вообще — безмолвие даже больше привлекают Барбу — они ближе сценическому «биосу» актёра. «Биос» — биологический уровень актёрской телесности, при переходе на сцену трансформирующийся в «сценический биос». «Биос» природен, сценический «биос» искусно сконструирован. Техника актёра обслуживает именно «сценический биос».

Переход на сцену — это всегда переход из жизни обыденной в «экстраобыденную». Техника экстраобыденного основывается на методе отбора физических действий и направлена на придание телу определённой «художественно-эстетической формы». Так обыденное поведение на сцене превращается в «стилизованное». Актёр должен уметь «моделировать качество своего сценического существования» и именно своим «присутствием» может представлять интерес для зрителя даже вне роли, вне художественного смысла, находясь в системе тренинга.

Переход от обыденного поведения к поведению в спектакле проявляет некую актёрскую силу. Это сила напряжения, направленная как по вертикали (вверх-вниз), так и по горизонтали (вперёд-назад). Как следствие такого напряжения между силами-антагонистами возникает энергия. Эта энергия также двухполюсна и моделируется посредством крайностей: мягкая (Анима) и жёсткая (Анимус), белое и чёрное, огонь и лёд. Актёр должен уметь открывать в себе разные полюса, чтобы обеспечить их равновесие. Энергия возникает как способность преодолевать сопротивление в работе. Управлять потоками энергии можно, подставляя (выдумывая) актёру всевозможные препятствия. Важно создать систему внешних стимулов, на которые актёр мог бы физически откликаться. Именно эти действия, специально отобранные, создают напряжение всех сил актёра.

Барба понимает этимологию слова «энергия» как «быть в действии». Но это не избыток мускульных напряжений, а нечто «интимное, пульсирующее в неподвижности и тишине». Энергия невидима. Это «персональная интенсивность», «температура» существования актёра. Это некая субстанция, «оживляющая» весь его организм. Наличие «экстраобыденной» энергии делает тело актёра «решительным», «живым» и «правдивым». Барба предполагает возможность выделения неких внутренних моделей (паттернов) энергии, применяемых в тексте, в речи, в композиции драматического действия.

Энергия и смысл способны проявляться в неподвижности. От масштабного действия по преодолению актёр способен перейти к неподвижности, когда энергия проявляется в микродвижениях. Крупное движение останавливается, но энергия продолжает течь во «внутреннем пространстве тела». Такая способность удерживать энергию, концентрируя её в ограниченном пространстве, — показатель мастерства актёра. Удержание происходит за счёт работы воображения.

Эту стадию «мысли-исполнения», держащей в напряжении весь организм, физически находящийся в статике, Барба называет «сатц». «Сатц» — «готовность к реакции в любой момент», характеристика состояния актёра в момент перед началом реакции. В этом моменте вся энергия собрана и готова включиться в действие. «Сатц» — принцип «пропитывания энергией» действий актёра. В «сатц» «сконцентрированы все физические (мускулы), духовные (нервная система), и ментальные (мышление) силы человека, направленные на достижение одной-единственной цели, подобно сжатой пружине, готовой выпрямиться» [1, с. 96].

Существует некий «энергетический центр» «тела-мысли» актёра. Важно определить местонахождение этого центра. (В японской традиции, согласно мнению Барбы, он связан с центром тяжести), что помогает войти в «экстраобыденное» существование. Именно мобилизация всей энергии актёра — физической и ментальной — помогает рождению неожиданных решений.

Недостаток концепции Барбы не в том, что он опирается, в основном, на опыт восточного театра, а в том, что он недостаточно учитывает опыт восточного театра. Концентрируя внимание на уровне существования актёра в тренинге, он не выявляет его содержания, в то время как бытие актёров восточного театра определяется религиозной и культурной традицией.

Так, эстетическая программа средневекового японского театра Но сформировалась под сильным влиянием дзэн-буддизма, учившего, что в каждом человеке от рождения живёт высшее духовное начало (Будда). Искусство должно помогать постигать духовную суть явлений иллюзорно-материального мира и является мостом к вечной истине. Искусство актёра, по Дзэми, должно выявлять «сокровенную суть» («югэн») явлений. «Югэн» — высшая форма одухотворённой красоты. «Кого бы не играл актёр, человека знатного или низкорождённо-

го, — говорил Дзэами, —...он должен думать, что каждый из них увенчан гирляндой цветов» [15, с. 545].

Принцип «югэн» был значим и для актёров Кабуки. Поведение актёров вне сцены в значительной мере определялось его амплуа. Так актёры «оннагата», игравшие женские роли, старались и в жизни носить женскую одежду и вести себя по-женски. В некоторых спектаклях («Карэй эннен», «Дзюфуки эннен») актёры при подготовке к исполнению проводили обряды духовного и физического очищения, поскольку их искусство в этих спектаклях представляло собой молитву, обращённую к богу [6, с. 134].

В китайском театре актёр существовал в традициях религиозной этики. У Хуан-Фаньчо актёр ассоциируется с буддийским проповедником. Обряды поклонения богам-покровителям Ису, Сишень и др. были вплетены в повседневную деятельность актёров и служили основной формой их религиозной жизни. Потому игравший святого был уверен, что приобщился к божественному таинству. Вопросы духовного мира актёра-человека выводятся китайскими теоретиками театра (Хуан Фаньчо, У Юнцзя) на уровень профессионального мастерства.

В центр театрального канона поставлено понятие «синь» — сердце, дух, разум — средоточие эмоциональных и рациональных потенций человека. Начало творчества связано с понятием «сюй синь» — «пустое

сердце». «Пустота» — максимум сосредоточенности «человеческого духа». Такое состояние достигалось путём психотренинга [19, с. 63–64]. «Синь» — «сердце» занимает центральное место ещё и потому, что ему отводится главная роль в воплощении идеи — «и» произведения. Рождение идеи происходит уже на зрелом этапе творческого процесса, чтобы отыскать в нём «божественную суть» — «шень» — запечатлённых, но ещё не осознанных явлений действительности [19, с. 129–130].

Итак, что же мы выяснили, благодаря антропологическому подходу? Что актёр-творец привносит на сцену как «человек»? Свою целостность духа, души и тела; свою историчность, опирающуюся на традицию; свой «центр» духовной жизни; свою готовность к полноте жертвенного раскрытия самых интимных глубин своего «я»; свою готовность к мобилизации тела и сознания; свою готовность к переходу из жизни обыденной в жизнь-бытие на сцене и в роли; свой драматизм внутренней борьбы; свою готовность к преодолению препятствий; свою творческую энергию; свою готовность к энергичной реакции в любой сценический момент.

Можно сказать, что существование актёра как человека-творца на сцене даже вне роли может быть вполне содержательным, и это содержание определяет духовная направленность его личности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барба Э. Бумажное канон: Трактат о Театральной Антропологии. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. 304 с.
2. Белянин М. Ю. Художественная антропология позднего Л. Н. Толстого: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Липецк, 2007. 24 с.
3. Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М.: Изд-во Сов. Россия, 1984. 320 с.
4. Гершензон М. О. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М.: Книга, 1990. 527 с.
5. Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику / Пер. с польского Н. З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2003. 351 с.
6. Гундзи Н. Японский театр Кабуки. М.: Прогресс, 1969. 230 с.
7. Есин С. Н. Писатель в теории литературы и проблема самоидентификации // Филологические науки. 2005. № 6. С. 8–9.
8. Жуков Н. С. Антропология искусства. СПб.: РХГИ, 1999.

9. Зырянов О. В. Христианская духовность в художественной антропологии А. С. Пушкина [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://www.ksu.kz/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=524>
10. Кухта Е. Театральная антропология: как понимает её Эуженио Барба // Петербургский театральный журнал. 2002. № 28. С. 15–18.
11. Лоргус А. Введение в православную антропологию [Электронный ресурс]. Режим доступа: kosma.damian.ru/lib-lorg-antr-ch2.htm
12. Лоргус А. Православная антропология: Курс лекций. Вып. 1. М.: Граф-Пресс, 2003. С. 5–23.
13. Леонид Макарьев. Сборник / Ред.-сост. В. Н. Дмитриевский; вступ. ст. Л. Касаткиной, С. Цимбала; ред. Т. П. Баженова. М.: Всерос. театр. об-во, 1985. 260 с.
14. Марков Б. В. Философская антропология: очерки истории и теории. СПб.: Лань, 1997. 384 с.
15. Маркова В. Классический японский театр // Классическая драма Востока... М.: Художественная литература, 1976. С. 539–559.
16. Митрополит Иерофей (Влахос). Православная психотерапия. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006. 368 с.
17. Павис Патрик. Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003.
18. Протопопова И. Проект образовательной программы «Русская школа антропологии» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/anthrop.htm>
19. Серова С. А. Зеркало «Просветленного духа» Хуан-Фаньчо и эстетика китайского классического театра. М.: Наука, 1979. 224 с.
20. Фокин А. А. Творческая индивидуальность как понятие антропологической поэтики // Сб. материалов Междунар. научной конфер. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та. С. 12–17.
21. Франк С. Религиозность Пушкина. О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец — первая половина XX в. М.: Книга, 1990. 527 с.
22. Шестакова А. В. Феномен «театральной антропологии» в европейской культуре второй половины XX века: Автореф. дис. ... канд. философ. наук. М., 2008. 24 с.

REFERENCES

1. Barba E. Bumazhnoe kanoe: Traktat o Teatral'noj Antropologii. SPb.: Izd-vo SPbGATI, 2008. 304 s.
2. Beljanin M. Ju. Hudozhestvennaja antropologija pozdnego L. N. Tolstogo: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Lipeck, 2007. 24 s.
3. Botkin V. P. Literaturnaja kritika. Publitsistika. Pis'ma. M.: Izd-vo Sov. Rossija, 1984. 320 s.
4. Gershenson M. O. Mudrost' Pushkina // Pushkin v russkoj filosofskoj kritike. M.: Kniga, 1990. 527 s.
5. Grotovskij E. Ot bednogo teatra k iskusstvu provodniku / Per. s pol'skogo; vstup. st. i primech. N. Z. Bashindzhagian. M.: Artist. Rezhissjor. Teatr, 2003. 351 s.
6. Gundzi N. Japonskij teatr Kabuki. M.: Progress, 1969. 230 s.
7. Esin S. N. Pisatel' v teorii literatury i problema samoidentifikacii // Filologicheskie nauki. 2005. № 6. S. 8–9.
8. Zhukov N. S. Antropologija iskusstva. SPb.: RHGI, 1999.
9. Zyrjanov O. V. Hristianskaja duhovnost' v hudozhestvennoj antropologii A. S. Pushkina [El. resurs].: <http://www.ksu.kz/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=524>
10. Kuhta E. Teatral'naja antropologija: kak ponimaet ejo Euzhenio Barba // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. 2002. № 28. S. 15–18.
11. Lorgus A. Vvedenie v pravoslavnuju antropologiju [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: kosma.damian.ru/lib-lorg-antr-ch2.htm
12. Lorgus A. Pravoslavnaja antropologija: Kurs leksij. Vyp. 1. M.: Graf-Press, 2003. S. 5–23.
13. Leonid Makar'ev. Sbornik / Red.-sost. V. N. Dmitrievskij; vstup. stat'i L. Kasatkinoj, S. Cimbala; red. T. P. Bazhenova. M.: Vseros. teatr.ob-vo, 1985. 260 s.
14. Markov B. V. Filosofskaja antropologija: ocherki istorii i teorii. SPb.: Lan', 1997. 384 s.
15. Markova V. Klassicheskij japonskij teatr // Klassicheskaja drama Vostoka... M.: Hudozhestvennaja literature, 1976. S. 539–559.
16. Mitropolit Ierofej (Vlahos). Pravoslavnaja psihoterapija. Svjato-Troickaja Sergieva Lavra, 2006. 368 s.
17. Pavis Patrik. Slovar' teatra. M.: GITIS, 2003.

18. *Protopopova I.* Proekt obrazovatel'noj programmy «Russkaja shkola antropologii» [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <http://kogni.narod.ru/anthrop.htm>
19. *Serova S. A.* Zerkalo "Prosvetlennogo duha" Huan-Fan'cho i estetika kitajского klassicheskogo teatra. M.: Nauka, 1979. 224 s.
20. *Fokin A. A.* Tvorcheskaja individual'nost' kak ponjatie antropologicheskoy pojetiki: Sb. materialov Mezhdunar. nauch. konfer. Stavropol': Izd-vo Stavropol'skogo gos. un-ta. S. 12–17.
21. *Frank S.* Religioznost' Pushkina. O zadachah poznaniya Pushkina // Pushkin v russkoj filosofskoj kritike: Konets — pervaja polovina XX v. M.: Kniga, 1990. 527 s.
22. *Shestakova A. V.* Fenomen «teatral'noj antropologii» v evropejskoj kul'ture vtoroj poloviny XX veka: Avtoref. dis. ... kand. filosof. nauk. M., 2008. 24 s.

О. Б. Манулкина

ДЖОН КЕЙДЖ: ПАЛОМНИЧЕСТВО В СТРАНУ ВОСТОКА

Анализируется обращение американского композитора Джона Кейджа к восточной культуре и философии, избирательность в подходе к текстам и идеям, «интеллектуальные перевертыши» в их трактовке. Рассматриваются сочинения, воплощающие дзен-буддистские спокойствие и недвижность, а также открытие и применение «метода случайных действий», основанного на гадании по «Книге перемен».

Ключевые слова: Кейдж, Восток, дзен-буддизм, «Книга перемен», метод случайных действий.

О. Manulkina

John Cage: A Journey to the East

The article describes an impact of Oriental culture and philosophy on American composer John Cage, his selective approach to the texts and ideas, «intellectual subversions» in their interpretation. Cage's works that embody tranquility and immobility according to Zen as well as his discovery of chance operations in music composition based on the Book of changes (I Ching) are regarded.

Keywords: Cage, Zen Buddhism, I Ching, chance operations.

Литературные труды Джона Кейджа (1912–1992), как и труды о нем, полны ссылок на Восток. Есть тенденция относить многое в Кейдже к восточной культуре: подход к жизни, эстетику, структуры, инструменты, саунд, статику, стремление к медитации, погружение в звук и тишину, философские категории Ничто и Нечто, принцип случайности как восточный символ изменчивости мира, отказ от пристрастий, от субъективного, всеприятие (во всем присутствует Будда).

Однако, как доказывает американский исследователь Дэвид Патерсон, и интерес

Кейджа к Востоку, и применение им элементов восточной культуры были ограниченными [5]. Он не проявлял интереса собственно к музыке Востока — в отличие от своего учителя Кауэлла или друга Харрисона, или от будущих поколений композиторов (в том числе минималистов), стилистических заимствований в его музыке мало. Есть считанные примеры программ, связанных с Востоком: «Сонаты и интерлюдии» (Sonatas and Interludes, 1946–1948), «7 хайку» (7 Haiku, 1951–1952) или «Рёан-дзи» (Ryoanji, 1983, по имени буддийского храма в Киото с садом камней). Неясно, в чем от-