

[...явление]...

УДК 792.03(81)(091)
БК 85.333(7Бра)

А.С. НЕРИ МОНТЕЙРО

АНТУНЕС ФИЛЬО: СТАНОВЛЕНИЕ БРАЗИЛЬСКОЙ СИСТЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Исследуются возникновение и последующее развитие творческого метода реформатора современного бразильского театра Антунеса Фильо. Основываясь на системе Станиславского, режиссер, опираясь на современные психологические и философские изыскания, создал собственный метод, с успехом применяющий при подготовке актеров в созданном им Центре театральных исследований в Сан-Паулу.

Ключевые слова: Антунес Фильо, бразильский театр, современный театр, система К.С. Станиславского, театральный метод, философия, психология, «Макунаима».

Имя Жозе Альвесу Антунеса Фильо¹ практически неизвестно в России, хотя многие поставленные им спектакли были показаны на европейских подмостках. Театральный метод Антунеса Фильо, корнями уходящий к системе К.С. Станиславского, вбирает в себя все наиболее выдающиеся социологические и философские теории современности.

Теоретические разработки Антунеса Фильо в области театра начались в середине XX века после посещения Италии, где впечатления от современного европейского искусства дали мощный толчок творчеству молодого режиссера. Его первой значительной постановкой можно считать спектакль «Макунаима» по книге Марио де Андраде, которая рассказывала о жизни современных бразильцев. В процессе работы над пьесой у него зародилась мысль о создании нового театра, основанного на его собственном методе и эстетике.

Из набранных молодых актеров Антунес Фильо создал своеобразный курс, который впоследствии стал труппой «Пау-Бразил» («Pau-Brasil»)². Основной мыслью режиссера при создании курса было воспитание артистов, которые не стремятся показать на сцене свой талант, но находятся в постоянном диалоге, отражающем их особенности и противоречия, что и стало бы художественным материалом для сценического изучения человека. Создание курса превратило А. Фильо, оставшегося театральным режиссером, в педагога, цель которого — воспитать не

только актера, но и человека. Спектакль для мастера — это отражение жизни, и исполнители, работающие с ним, должны понимать направление его работы, чтобы зритель мог искренне сопереживать тому, что происходит на сцене. Методика, использованная на этом курсе, впоследствии будет применяться и при обучении актеров в Центре театральных исследований, созданном А. Фильо несколько позднее. Актерский курс А. Фильо — это своеобразный способ «антропофагии»³, то есть адаптации зарубежной культуры с целью создания бразильского национального искусства.

Основав собственный театр, Фильо стремился превратить «колонизацию» бразильского театра, когда зарубежный театр поглощал попытки бразильского искусства создать свой театр. Режиссер стремился использовать в своих спектаклях подлинно народные элементы, свойственные бразильской культуре: поэзию, юмор, карнавализацию (термин М. Бахтина), а также изобразить бытие угнетенного человека.

«Макунаима» имела огромный успех не только в Бразилии, но и во многих странах мира. Триумф спектакля вселил в режиссера уверенность в правильности избранного им пути театральных исследований. В это же время ему предоставляется возможность создания Центра театральных исследований — ЦТИ («СРТ: Centro de Pesquisa Teatral»). Таким образом постепенно начинают реализовываться мечты Фильо о собственном театральном

¹ Жозе Альвес Антунес Фильо (Сан-Паулу, 1929) — бразильский режиссер. Начав свою карьеру в театре, работал как постановщик телевизионных спектаклей и кинорежиссер.

² Пау-Бразил (особый вид дерева) — один из символов Бразилии. Название было взято как бренд для труппы А. Фильо.

³ Термин «антропофаг» был использован Освальдом де Андради в «Манифесте антропофага». В основе идей «антропофага» лежала мысль о том, что бразильской культуре необходимо обогащение, «новая кровь», которую можно получить путем заимствования из мировой и особенно из европейской культуры различных стилевых тенденций и адаптации их к бразильской реальности.

центре, где он может продолжать свои исследования, а также открыть театральные курсы. Театральная труппа «Пау-Бразил», изменив свое название и превратившись в «Театральную группу “Макунаима”», стала основным ядром ЦТИ.

В программке к одному из поставленных им спектаклей Фильо опубликовал своеобразный манифест, обозначивший направление работы ЦТИ. В манифесте говорилось, что ЦТИ должен стать «катализатором развития исследований и экспериментов, не опирающихся на шаблоны, установленные большинством бразильских театральных школ» [1, р. 59]. Там также провозглашалась необходимость соединения теории и практики, при котором теоретическое знание реализуется на сцене через упражнения, имеющие целью, в числе прочего, и открытие новых возможностей актера на сцене. Там же содержится обоснование выбора молодых актеров: им легче отойти от старых стандартов игры и начать работу в иной форме, когда результат не является основной целью. В этом положении прослеживается влияние практики даосизма — процесс оказывается важнее результата. Молодые актеры еще не имеют устоявшихся идей, поэтому у них больше потенциал вне зависимости от таланта или творческого опыта.

На режиссерские и педагогические идеи А. Фильо повлияли мировые театральные концепции и философские течения, что отразилось на его методе работы. Он воспринял не только систему Станиславского, но и идеи Дидро, эпического театра Брехта, театра жестокости А. Арто и другие. Кроме того, в молодые годы он испытал влияние режиссеров, работавших в Бразильском театре комедии: З.М. Зембинского, А. Челли, Ф. Боллини, Р. Джаккобби, а также Роберта Уилсона и Кадзуо Оно, работы которых видел во время гастрольных туров. Важную роль в его творчестве сыграла и поездка в Италию. Помимо театра большое воздействие на режиссера оказали кинематограф и изобразительное искусство.

На ранних этапах творчества система Станиславского с ее реалистическим подходом была основой метода Фильо. При работе над спектаклем он пользуется как методом физических действий, так и методом действенного анализа. Впервые с системой Станиславского А. Фильо познакомился в Бразильском театре комедии, работая в качестве ассистента у З.М. Зембинского. Позднее ему довелось сотрудничать с Е. Шаманским-Кузнецовым, который считается адептом системы Станиславского в Бразилии. Именно в этот период к Фильо пришло глубокое понимание системы, так как Кузнецов не только читал книги Станиславского, но и практически освоил метод действенного анализа. Приемы этого метода используются Фильо в работе над пьесами и в настоящее время.

Зная и понимая систему Станиславского, Фильо заимствует только наиболее важные для него элементы системы. По мнению бразильского мастера, знание системы в целом необходимо, так как это базовые основы театра, однако необходимо обогащать систему новыми

элементами, соответствующими духу времени. Так, например, можно соотнести метод Станиславского с идеями Фрейда или другими научными открытиями, появившимися в начале XX века. Фильо полагает, что если бы русский режиссер работал в настоящее время, то и метод его работы несколько отличался бы, так как на него влияли бы современные достижения. Бразильский мастер видел, что метод Станиславского решает проблему актера в соответствии с представлениями его эпохи. Так, для Константина Сергеевича было важно создать жизнь на сцене, тогда как в настоящее время эта проблема уже решена.

По поводу реализма в интервью автору настоящей статьи Антунес Фильо высказывается довольно неоднозначно: для него неважно, насколько реалистичным будет спектакль. Он полагает, что источник всех реалистических действий актера — в духе, а не в стиле. Все действия, жесты, речь — все идет от духа, который поддерживается артистом. Фильо согласен с тем, что актер должен отдать себя роли, однако если он делает это лишь рационально, посредством интеллекта, его действия становятся фальшивыми. Режиссер считает, что исполнителю нужно переходить на высшую ступень и работать в состоянии между сном и бодрствованием. Фильо по-своему понимает театральный реализм: «Это присвоение воздуха, чтобы вызвать другие модуляции голоса, другие чувства, другие ощущения. Вы никогда не повторяетесь». И такое понимание согласуется с идеями К.С. Станиславского.

Книга «Парадокс об актере» Дени Дидро — одна из первых работ по теории театра Нового времени — также оказала большое влияние на творчество Антунеса Фильо. Фильо ищет модель идеального исполнителя именно в работе Дидро. Как и с точки зрения французского просветителя, актер должен быть свободен и чист от любых деформированных представлений о театре, например, от избытка эмоций в переживании роли, — полагает Фильо.

Начав изучение театрального искусства со Станиславского, Фильо позднее стал обращается к современным течениям. Так, он заинтересовался политическим театром Б. Брехта, в котором почерпнул мысль о том, что при создании театральной реальности актеру необходимо изучать историю, социологию (ту общественную структуру, в которой находится персонаж пьесы), а также психологию персонажа. Необходимость контроля над эмоциями, которая отмечалась уже у Дидро, развивается у Брехта и достигает эффекта отчуждения. Отталкиваясь от метода Станиславского, немецкий драматург делает сцену площадкой для критики, где зритель видит собственную реальность через форму спектакля.

Продолжая исследование театральных концепций, Фильо приходит к идеям А. Арто, пытавшегося найти метафизику в театре, максимально используя пластические возможности актера, поскольку считал, что слова не могут выразить всю полноту эмоций и внутреннего состояния. Французский режиссер искал истинный язык тела, использующий знаки, жесты, а не слова. Он не отрицал значения слов, но и не придавал им доминирующего зна-

чения. В теории Арто Фильо интересовала именно идея приоритета пластической выразительности актера, идея использования мифов (архетипов), дающих возможность при создании спектакля по-новому осмыслить существующие конфликты. Поэтому Фильо активно занимается со своими актерами сценическим движением.

В физической подготовке Арто сравнивает актера с атлетом, отмечая, что их отличает дыхание: «Этот вопрос о дыхании является в действительности первостепенным <...> Чем сдержаннее игра, тем более она обращена вовнутрь, тем шире, плотнее и содержательнее дыхание <...> Тогда как при игре пылкой и избыточной <...> дыхание бывает сдавленное и короткое. Безусловно, каждому чувству, каждому движению духа, каждому толчку человеческой страсти соответствует определенное дыхание» [2, с. 220]. Значение дыхания в актерской работе интересуется и Антуанес Фильо. Однако его взгляд на физическую составляющую актерской подготовки состоит в том, что актеру нужны не мускулы, а физическое «сознание», связанное с возможностью представления идей и души с помощью тела, которое, как глина, может пластично выражать эмоции актера.

Однако не только крупные театральные теории оказали влияние на Фильо как на режиссера. Фильо любил кино, и в 1950-е годы смотрел экспрессионистские фильмы в кинотеатрах Сан-Паулу. Желая знать больше, стал изучать искусство кино и то, как оно видит человека, пробует перенести идеи кинематографа на сценическую площадку. По утверждению Кармелинды Гимараес, из американского кино Фильо берет внешнее действие, из французского — внутреннее действие, чувства и реакции персонажей. Из кино он попытался перенести на сцену ритм смены действий, способ, каким одна картина сменяет другую. Сильное воздействие кинематографа на творчество бразильского режиссера наблюдалось до 1970-х годов, когда он изменил направление работы, перейдя к нереалистическому театру.

В 1974 году Фильо становится свидетелем работы американского режиссера Р. Уилсона над спектаклем «Жизнь и времена Дейва Кларка»⁴. Для этого спектакля были специально отобраны непрофессиональные артисты. Актеры-любители работали на чистом энтузиазме. Вдохновившись таким подходом, Фильо понял, что для создания собственного театра необходимо дать исполнителям возможность любить свое искусство и быть независимыми от финансов, общественного резонанса или репутации.

Для своего времени режиссура Роберта Уилсона была новаторской. Он устанавливал оригинальные диалектические связи между телом и местом, очень своеобразно обходился со словом, причем слово могло как обретать новый смысл, так и терять смысл вовсе, по-новому использовал свет. Актеры на сцене иногда пользовались

реальными предметами, а иногда обходились лишь жестом, обозначающим предмет. Эти идеи заинтересовали бразильского режиссера, постепенно уходящего от театрального реализма.

Также на Фильо повлияло творчество выдающегося японского танцовщика и хореографа Кадзуо Оно, с работами которого он познакомился во время его гастролей в Сан-Паулу, а также во время гастролей труппы самого Фильо в Японии. Наибольший интерес для бразильского режиссера в спектаклях К. Оно представляет присутствие духовности, внутренний свет человека, навеянные мироощущением буддизма и даосизма, где утверждается идея просветления.

Все перечисленные влияния театральных школ и теорий отразятся на методе Фильо в его упражнениях и самой театральной эстетике при постановке спектаклей.

Однако, помимо влияния театральных систем и идей, мировоззрение режиссера складывалось под воздействием довольно широкого круга философских, социологических и психологических концепций. Некоторых из авторов, сочинения которых он рекомендует актерам к прочтению в качестве идеологической поддержки общего образования, Фильо сам указал в библиографии к руководству для актеров. Среди этих авторов Ги Бесс, Морис Кавейн, Жорж Политцер, Фритьоф Капра, Ойген Херригель, Карл Густав Юнг и другие.

Идея Фильо заключается в том, чтобы отойти от реализма, несущего в себе идеи XIX века, и отразить реальность через призму современной философской мысли. Он ищет ответы на свои вопросы в теории квантовой физики, в концепции аналитической психологии Юнга, а также в восточных религиях, приходя, таким образом, к пониманию комплексных отношений между мифом и реальностью. Он начинает воспринимать жизнь как постоянный процесс, независимый от промежуточных результатов.

У теоретиков марксизма Ги Бесса, Мориса Кавейна и Жоржа Политцера А. Фильо берет только учение о диалектике, не используя марксистскую идеологию. Задача диалектики в его интерпретации — выявить противоречия внутри каждого человека. Так, Политцер показывает, что человек характеризуется противоречиями, отражающимися на его действиях и мышлении. Их необходимо учитывать в трактовке персонажа, так как они скажутся на его действиях и создадут конфликт. Политцер говорит о необходимости борьбы противоположностей, которые могут быть поняты как движение, изменение, трансформация человека. Он отмечает необходимость самоанализа для определения собственных противоречий человека.

При таком понимании диалектики Фильо работал с текстом, определяя противоречия, присущие каждой ситуации и каждому персонажу. Однако для Политцера более характерен культ разума и стремление к рациональной и логической диалектике. Фильо не согласен с такими взглядами Политцера, осознавая, что для работы в театре артисту необходимо иметь поэтическое мировоз-

⁴ Первоначальное название спектакля «Жизнь и времена Иосифа Сталина», было изменено по цензурным соображениям.

зрение. И в этом режиссер приближается к кантовскому пониманию эстетики.

На эволюцию творческих поисков Антунеса Фильо довольно сильно повлияли идеи философа-физика Фритьофа Капра, изложенные в книге «Дао физики». Ф. Капра сопоставляет достижения «новой физики» с восточными мистическими традициями: буддизмом, даосизмом, индуизмом, которыми интересуется Фильо. В «Дао физики» демонстрируется, что развитие физической науки влияет на общественное развитие. Ф. Капра выделяет классическую физику, которая определяла общественную мысль XVII — конца XIX веков, и «новую физику», сломавшую многие утверждения классической физики и определяющую мышление общества вплоть до настоящего времени. Так, квантовая механика как один из разделов «новой физики» показывает, что на атомном уровне все объекты взаимосвязаны.

Антунес Фильо использует философскую составляющую «новой физики». Он берет три основные характеристики, данные квантовой физике копенгагенской школой: принципы вероятности, неопределенности и дополненности. Вероятность является основополагающим принципом атомной действительности: возможно предсказать лишь вероятный ход того или иного процесса и лишь возможный результат. С вероятностью связан и второй принцип — принцип неопределенности: в субатомном мире невозможно располагать точными сведениями о местонахождении и импульсе частицы. Что касается дополненности, то этот принцип, уходящий корнями в китайскую философию с ее взаимодополняющими понятиями инь и ян, Н. Бор вводит для достижения лучшего «понимания соотношения между парными понятиями классической физики» [3, с. 136].

Открытия современной физики оказали большое влияние на философию и познание мира, следовательно, изменились и общественные взгляды на окружающий мир, что, в свою очередь, повлияло на искусство. Квантовая теория заставила многих взглянуть на мир как на сложную сеть взаимоотношений различных частей единого целого. Ф. Капра соотносит такой взгляд с восточной философией, доказывая, что открытия современной физики, такие как квантовая теория и теория относительности, формируют в современных развитых обществах мировоззрение, с каким индус, буддист или даос веками смотрят на окружающий мир. Однако восточные мистики приходят к подобному пониманию мира через просветление, не являющееся интеллектуальным действием, но достигаемое путем отхода от реальности, при котором происходит растворение эго. Это приводит к состоянию единения со всем окружающим. При этом восточные философы-мистики не имеют цели описывать момент просветления, так как это относится к глубоко личному опыту, тогда как европейские ученые, разработавшие квантовую теорию, описывают ее словами и терминами.

Антунес Фильо разделяет точку зрения восточных мистиков, утверждая, что актер через «просветление»

может достичь более высокого уровня интеллекта и мышления. Режиссер использует эти идеи в своей работе: он не ставит актерам точных задач, пытается реализовать на сцене понятия вероятности и неопределенности, взятые из квантовой теории. Он пытается понять неразрывную взаимосвязь между элементами окружающего мира. Также он использует в упражнениях физическую категорию отсутствия равновесия, когда актер управляет внезапными стремлениями, а не тщательно продуманным планом действий. Не имея стабильности, исполнитель не задумывается о правильном пути, он движим внутренней энергией, разрешая внезапным побуждениям влиять на собственные действия. Таким образом, возникают новые решения знакомых ситуаций.

Антунес Фильо философски интерпретирует идеи даосизма. В своей книге Ф. Капра определяет даосизм как учение о циклическом движении и непрерывном изменении. Даосизм интересует не рациональное знание, а интуитивная мудрость. Эти идеи находят отражение в поиске режиссера. Фильо продолжает исследовать восточные религии, отмечая, что их адепты видят реальность иначе, чем это принято в европейской культуре Нового времени. Восточная философия представляет окружающий мир как взаимосвязь элементов, а видимую реальность как подразумеваемую. При этом подразумеваемая реальность представляет собой напряжение противоборствующих сил, представленных, например, в символах инь и ян, где противоположные силы уравновешены.

Изучая работу Ф. Капра «Дао физики», Фильо обнаружил идеи, которые сам Капра почерпнул из книги Ойгена Херригела «Дзен и искусство стрельбы из лука». Конечно же, режиссер не преминул прочитать и сам оригинал.

О. Херригел рассматривает практику стрельбы из лука с точки зрения восточной духовности, когда человек и предмет оказываются одним целым, не разделяя стреляющего и оружие. «Равновесие достигается в тот момент, когда ученик отказывается от поддержки собственного эго и перестает управлять своим телом» [1, р. 108]. Чтобы научиться стрелять, не нужно заниматься до изнурения, но необходимо освободить ум от желания достичь результата и быть готовым воспринимать происходящее. Умение направлять стрелу без помощи лука, но только внутренней бессознательной энергией — это проявление высшего уровня мастерства. Результатом изнурительной практики здесь оказывается «безыскусное искусство», как определяет его мастер.

Для понимания этих идей Антунес Фильо требует от актеров читать книгу Херригела: он проводит аналогию с театральным искусством, когда исполнитель должен почувствовать роль и понять, что на сцене он находится в состоянии «натурального искусства», не являющегося объективным или рациональным отражением действительности. Режиссер не ищет сатори дзена, чтобы перейти в иную реальность, но требует понимания того, что про-

цесс «стрельбы из лука» может вывести актера на более высокую степень театрального искусства.

Невозможно не заметить, что и Ф. Капра, и О. Херригель в своих работах касаются бессознательного поведения человека. Не мог не коснуться бессознательного и вдохновившийся их идеями А. Фильо. В поиске ответов на свои вопросы он обращается к трудам К.Г. Юнга. Среди многочисленных работ швейцарского психиатра Карла Густава Юнга Антуанес Фильо обращает особое внимание на его статью «Об архетипах коллективного бессознательного», где говорится о мифе, коллективном бессознательном и архетипе. Юнг возводит архетипы к сказкам и мифам. Человек видит лишь внешнюю оболочку мифа, не углубляясь в реальное значение каждого образа. Эти образы в сознании человека связываются с определенными типами поведения. Важной чертой архетипов выступает их символизм, а значит — многозначность и, следовательно, неисчерпаемость значений. Юнгианская теория мифа легла в основу метода А. Фильо при работе над ролью: он анализирует не только внутренние противоречия персонажа, но и те мифы, которые относительно него создавало общество. Сформированное в обществе мировоззрение воздействует на восприятие им отдельного человека.

Итак, развитие философии и науки повлияло на мировоззрение Антуанеса Фильо и на его становление как режиссера. Его целью как руководителя Центра театральных исследований было приблизить театр к современным достижениям в области психологии и философии, что позволило актерам шире смотреть на мир, а значит, появилась возможность создавать новые формы спектаклей, которые дали зрителю более полное понимание реальности и человека.

С созданием Центра театральных исследований осуществились мечты А. Фильо о воплощении собственного творческого метода в реальной театральной практике. До начала работы Центра у Фильо был уже большой опыт работы в театре. Окончательно сформировавшийся в Центре театральных исследований, этот метод заключался в том, что на основе сюжетных ситуаций пьесы он делал этюды с актерами, во время которых отвечал на возникающие у них вопросы. Несмотря на то, что сам принцип этюдного метода режиссер взял из системы Станиславского, можно утверждать, что это было новаторством, так как кроме него мало кто в Бразилии работал таким же методом.

К тому же Фильо использовал ситуационные упражнения, которые помогали актерам точнее решить определенные задачи пьесы. Режиссер настаивал на том, что артист должен быть культурно подготовлен к работе над ролью, поэтому он требовал, чтобы актеры читали книги как о театре, так и по философии и науке. Игра актера на сцене зависит от его культурного уровня. Цель Антуанеса Фильо — не только воспитание исполнителя, но и формирование личности, поэтому он любил работать с молодыми актерами, из которых режиссер может сво-

бодно лепить новый образ, поскольку они не погрязли в собственных утвердившихся штампах.

Большой опыт работы в театре позволил Фильо глубоко изучить актерскую натуру. Он понял, что наиболее острой актерской проблемой является «томление» — желание побыстрее что-то сделать и эмоционально выразиться на сцене. Это создает излишнюю нервозность и неуравновешенность. Изучая восточную философию, режиссер выявил дисгармонию инь и ян во внутренней энергии исполнителей, которая и создает энергетическую неуравновешенность. Неуравновешенный актер будет вспоминать собственные стереотипы поведения, создавая новые штампы и думая, что он решил свои проблемы.

Фильо понимает: артист спокоен, когда знает о том, что он будет делать на сцене, поэтому в задачу режиссера входит и продумывание действий актера на сцене. При этом с помощью упражнений необходимо подготовить психику исполнителя так, чтобы внутренние переживания воплощались во внешних действиях, тогда как, по его мнению, актер старой формации начинал с внешних действий, искал готовые примеры.

Говоря о методе работы с молодыми актерами, А. Фильо отмечает, что не жалеет их: «Когда человек приходит в ЦТИ, первое, что мы делаем, — это оставляем его ломаться. Он будет разрывать броню, чтобы начать воспринимать наш метод. Через некоторое время у него начинаются кошмары, которые воздействуют на его нервы, на его детские травмы. <...> Постепенно мы даем ему литературу, информацию <...> Однако они [актеры. — Прим. ред.] мало-помалу сами становятся на ноги — и это первый этап, который, я думаю, очень важен. Потом, на втором этапе, мы начинаем создавать гармонию, устанавливаем контроль над всем телом, и оно играет как инь и ян <...> Итак, они начинают искать это идеальное равновесие двух сил. Со временем они могут использовать навыки, с помощью которых научатся рисовать телом. Они создают такой инь, какой хотят, и таким образом становятся хорошими актерами» [4, р. 104]. Подобный метод имеет целью очищение актера, избавление от физических клише или придуманных заранее действий, которые ограничивают его на сцене.

Кроме того, в таком довольно жестком методе, меняющем актера и его взгляд на мир, Антуанес Фильо обращает особое внимание на его культурную базу, которая должна помочь ему понять мир вокруг и дать возможность выразить свои взгляды на сцене. Мастер знает, что исполнителю необходимо быть независимым от режиссера, чтобы чувствовать себя творцом и самостоятельно создавать сценические образы с помощью импровизаций. Культурная составляющая метода призвана расширить возможности актера, развить его собственные взгляды на решение межличностных, этических, социальных вопросов.

Метод работы с актерами, в основе которого лежат личный опыт Фильо, а также последние достижения физической и психологической науки, философии и некоторые восточные практики, расширяет творческие возможности

как самого режиссера, так и артистов, позволяя видеть парадоксы и противоречия окружающего мира и выражая это в новых поэтических формах на сцене. Давая возможность, а точнее, заставляя исполнителей читать те же книги, что и он сам, режиссер приближает мировоззрение актеров к своему, облегчая взаимопонимание при работе над спектаклями. Кроме того, знакомясь с источником режиссерского опыта, актеры понимают цель таких физических упражнений. Эти упражнения готовят исполнителя к овладению ситуациями, которые могут встречаться в пьесах, управлению внутренней энергией, избавляя его от «томления».

Метод был описан Фильо в 1984 году в специальной брошюре, позже был пересмотрен и дополнен.

В первой версии было всего 20 страниц, где описывалась работа актера. Пособие состоит из трех частей: техническая подготовка актера, подготовка души актера и создание образа. Некоторые упражнения, описанные в этих трех главах, мастер использует и по сей день, другие прошли адаптацию и в сегодняшней работе с актерами применяются в новом качестве.

В 1987 году вышло новое издание брошюры, в котором содержался адаптированный и дополненный Фильо метод подготовки актера. Здесь уже были четыре главы: сценическая речь и движение, программирование (работа над ролью и анализ текста), генезис (работа над ролью, анализ прошлого и будущего персонажа), репетиции ситуаций (когда анализируются результаты программирования и генезиса).

В настоящее время метод несколько эволюционировал; можно сказать, что режиссер только уточняет некоторые позиции. В 2014 году ему исполнилось 84 года, у него есть множество наград, и его репутация режиссера-реформатора установилась довольно прочно. Сейчас при работе с актерами он использует свой метод, основа которого — сочетание идей, почерпнутых из книг, с физическими упражнениями, дающими артисту техническую подготовку.

Таким образом, в методе А. Фильо выделяются три направления подготовки актера: этап технической и физической подготовки, духовный этап и этап создания персонажа.

В техническую и физическую подготовку входят упражнения на равновесие, дыхание и сценическую речь.

Равновесие — главный принцип актерской техники. Упражнения на равновесие включают в себя свободную ходьбу, ходьбу по одной линии (по канату), когда идущий теряет естественный баланс и его задачей является найти его вновь. При этом обучаемые должны увеличивать амплитуду собственных движений. В таких упражнениях актер может почувствовать себя как физическое тело. В упражнениях на равновесие он должен освободить мышцы от излишнего напряжения, равномерно распределив энергию. Так актер учится контролировать свое тело и может отвечать за свои действия на сцене. Дыхательные упражнения приучают артиста контролировать

свой темпо-ритм через собственное дыхание, и наоборот, сознавая темпо-ритм своего персонажа, он может «найти» его дыхание. Таким образом, в упражнениях на равновесие и дыхание обучаемые ищут энергетическое равновесие — баланс инь и ян. Работа над сценической речью — это анализ техники дыхания, когда необходимо использовать тип дыхания через диафрагму, а не грудной тип. Также сюда входят специальные упражнения для голоса, артикуляции, посыл звука и т.д. После периода упражнений и этюдов Антунес Фильо, наблюдая за успехами актеров, решает, какую пьесу он может ставить с данной труппой.

Духовная подготовка актера состоит в анализе пьесы и роли, в котором значимы духовный и читательский опыт актера, а также физическая работа над ролью в процессе импровизации с учетом найденных принципов равновесия. Процесс, который сочетает в себе анализ роли и уже имеющийся духовный и читательский опыт, Фильо называет «визуализацией стимула». При этом в читательский опыт актера обязательно должны входить книги, рекомендованные самим режиссером, о которых говорилось ранее. Кроме того, к моменту начала анализа роли исполнитель должен быть уже подготовлен физически, то есть иметь навыки сценического равновесия, чтобы в процесс «визуализации стимула» не вмешивались готовые штампы и «томление». В ходе анализа роли актер должен связать интеллектуальную работу с физической составляющей. «Визуализация стимула» требует от артиста способности быстро воспринимать и чувствовать повороты линии роли во время импровизаций, что делает естественным его поведение на сцене. Во время импровизации актер принимает «в себя» личные и духовные особенности персонажа и старается развивать их. В результате его игра приобретает непосредственность и ему уже не нужно думать, как действовать дальше, поскольку его действия становятся естественными и связанными причинно-следственными отношениями. Сознание «равновесия» позволяет актеру быть во взаимодействии с партнером, он расположен получить от него стимул, воспринять его и отреагировать. Таким образом, исполнитель лишается возможности симулировать чувства на сцене, его реакции становятся неподдельными.

Этап создания персонажа включает в себя закрепление найденных во время импровизаций черт характера, выстраивание отношений между актером и персонажем, детальное изучение текста и репетиции спектакля.

Отношения между актером и персонажем выстраиваются на протяжении всех этапов работы над ролью. Начиная ее, артист не может не заметить, что между ним и персонажем есть расстояние, так как их личные качества отличаются. И первое, что делает актер, — оценивает персонажа, определяя его сильные и слабые стороны. На данном этапе можно наблюдать воплощение брехтовской идеи очуждения. Далее актер сопоставляет себя с персонажем, анализируя те качества, которых ему недостает по сравнению с персонажем. Войдя в

ситуацию персонажа, он начинает искать ответы на интересующие его вопросы, добываясь правды, максимально приближаясь к персонажу и лишая себя возможности использовать абстрактные действия и клише, а его действия становятся четкими и конкретными согласно характеру персонажа.

Таким образом, анализ роли строится на «игре противоречий», исследовании противоположных качеств персонажа и актера, чтобы придать роли естественность. Создание роли с помощью клише или штампов, как называет их Станиславский, невозможно. Цель актерской работы — это воплощение человеческого образа с помощью глубокого анализа персонажа, и когда актер понимает человеческую суть своего героя, он может раскрыть любое его действие, даже то, которое не согласуется с внутренним ощущением актера. Так, артист может правдиво играть злодея или психически неуравновешенного человека.

Первая встреча актера с пьесой начинается за столом во время чтения выбранного к постановке текста. В это же время режиссер и его ассистент объясняют будущим исполнителям замысел, а те, в свою очередь, высказывают свои соображения, возникшие у них во время чтения пьесы, которые соотносятся с их читательским и бытовым опытом. На застольные репетиции актеры приносят книги по социологии, антропологии, философии и т.д., помогающие им анализировать текст пьесы с разных сторон. А. Фильо также прочитывает эти книги и участвует в общей дискуссии.

Изучение текста пьесы — первый контакт между актером и персонажем. Анализируя текст, актер может узнать внешние и внутренние характеристики роли, а также изучить прошлое персонажа, которое дает информацию о его настоящем. Кроме того, он имеет возможность анализировать различные обстоятельства: место действия пьесы, социальные и экономические обстоятельства жизни данного персонажа, его возможные реакции и т.д.

В зависимости от ситуации Антунес Фильо вносит необходимые изменения в текст, устраняя лишнюю информацию и делая текст удобным для постановки; кроме того, он старается найти слова, точно раскрывающие ситуацию и рожденные внутренним импульсом персонажа. Это объясняется темпераментом бразильцев, который отличается от европейского более яркими реакциями на происходящее. Режиссер добивается того, чтобы актер искал действия персонажа через естественный контакт с ролью, при условии, что тот знает свою задачу и сверхзадачу спектакля.

Анализ текста актером, дающий ему знание персонажа и выполненный по методике Фильо с учетом данных философии, психологии, а также изучения биографии и работ автора пьесы, сам режиссер называет программированием. Цель такого программирования — связать полученные данные, особенно в характере персонажа, с

личными данными актера как в прошлом, так и в настоящем. Этап программирования заканчивается выходом исполнителей на сценическую площадку, чтобы делать этюды в связи с ситуациями, имеющимися в пьесе, от лица своего персонажа. Подробно проанализировав действия своего персонажа в пьесе и проделав этюды, актеры фиксируют свои действия на сцене, после чего перестают думать о том, что они должны выполнять на подмостках. И если программирование и фиксация действия были проделаны качественно, то характер персонажа уже находится «в актере», и именно это лишает актера «томления», освобождая его для жизни на сцене.

Рассматривая метод работы над ролью Антунеса Фильо, невозможно не заметить, что он похож на метод действенного анализа К.С. Станиславского. Фильо, несомненно, изучал систему Станиславского как по книге, переведенной на португальский с английского языка, так и во время работы с Евгением Кузнецовым, читавшим книги великого режиссера на русском языке и работавшим по системе Станиславского. При этом следует учесть, что Кузнецов покинул Советский Союз в 1929 году, когда система Станиславского еще не сложилась окончательно. Таким образом, Фильо не мог знать системы Станиславского в том виде, в каком она известна в России, и его метод работы — это его собственная разработка на основе полученных знаний.

Необходимо также сказать, что в Бразилии до сих пор нет переведенных с русского языка книг «Работа актера над собой» и «Работа актера над ролью», обе книги известны в Бразилии в переводе с английского и содержат неточности и искажения. С русского языка на данный момент переведена только книга К.С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», с которой А. Фильо, конечно же, тоже знаком.

Иными словами, метод работы с актером, который использует А. Фильо, стал логическим продолжением тех знаний, которые он приобрел, изучая работы известнейших теоретиков и практиков театра, а также труды по философии, социологии и антропологии. Гений А. Фильо позволил ему на основе тех сведений о работе К.С. Станиславского, которые были в его распоряжении, самостоятельно создать практически заново метод подготовки актера, максимально приближенный к системе Станиславского. Это может служить доказательством того, что К.С. Станиславский создал универсальную систему, ставшую венцом размышлений о сути актерского творчества.

Список литературы

1. *Milare S.* Hierofania — O Teatro segundo Antunes Filho. — São Paulo: SESCSP, 2010.
2. *Арто А.* Театр и его Двойник. — СПб.: Симпозиум, 2000.
3. *Канра Ф.* Дао физики. — СПб.: ОРИС, 1994.
4. *Guimaraes C.* Antunes Filho, um renovador do teatro brasileiro. — Campinas: Unicamp, 1998.