

Титов Юрий Федорович

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В ИСКУССТВЕ МИХАИЛА ЧЕХОВА

Данная статья посвящена такому явлению, как "театральная антропология", интерес к которой все больше стал проявляться в XXI веке. Малоизученность творческого наследия Михаила Чехова и его связи с базовыми принципами театральной антропологии порождает множество мифов и предрассудков, в связи с чем автор тщательно рассматривает фигуру Михаила Чехова как предвестника данного направления. Особое внимание акцентируется на вопросах единства биографии мастера и его художественной деятельности, рассматриваемых сквозь призму театральной антропологии, которая может явиться ключом в понимании метода актерского мастерства по Михаилу Чехову.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/10/47.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 10(72) С. 178-182. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Итак, мемуары «Бытие. Исход. Второзаконие» участника Великой Отечественной войны Ивана Григорьевича Тинина представляют собой ценный источник по истории России и Европы XX века, отразивший судьбы семей русских белоэмигрантов. Форма изложения исторических событий отражает в определенной степени традиции русского устного народного творчества. В книге показаны лишь те эпизоды, которые запомнились автору сильными страстями, парадоксами, порой неразрешимыми конфликтами, хотя при этом соблюдена хронология событий. Переданные в первой части книги воспоминания отца о Первой мировой и Гражданской войнах, Февральской революции и самого автора о собственном опыте армейской жизни, военных баталиях прошлого столетия сближаются по форме с солдатскими байками: это короткие устные рассказы о ярких, необычных, иногда комических эпизодах военной жизни рядовых участников событий. Они вкраплены в основную ткань повествования, но имеют свой сюжет и относительную самостоятельность в тексте. В рассмотренной части мемуаров можно отметить и фрагменты, имеющие форму фольклорных жанров народной притчи, анекдота. Как правило, они окрашены легким, добродушным юмором, однако высокий уровень образованности рассказчиков придает им оттенок иронии и самоиронии, а в отдельных случаях – сатиры. Юмор и ирония смягчают драматизм описываемых событий, вносят в повествование жизнеутверждающую силу. Воспоминания о военных событиях отражают их моральную оценку с позиций простого народа, дворянской интеллигенции, а также политическую оценку прогрессивными кругами европейского сообщества 30-40-х годов XX столетия, содержат точные и обильные характеристики персонажей с использованием выразительных средств устной речи.

Список литературы

1. **Иван Григорьевич Тинин** // Кто есть кто в Волгограде и Волгоградской области: справочно-информационный альбом. Волгоград, 2007. Т. 1.
2. **Литвинов А.** Под новый год меня едва не расстреляли партизаны // Комсомольская правда. 2001. 18 января.
3. **Тинин И. Г.** Бытие. Исход. Второзаконие (история глазами очевидца). Династия Тининых и иже с ними. Воспоминания. Волгоград: Издательство Волгоградского государственного университета, 2001. 388 с.
4. **Тинин И. Г.** Мир уцелел потому, что смеялся [Электронный ресурс] // Тинин Иван Григорьевич и его семья: Гарики – Тиники. URL: http://www.tinifamily.ru/index_files/appearance.html (дата обращения: 03.08.2016).

THE GREAT PATRIOTIC WAR SOLDIER IVAN TININ ABOUT MILITARY BATTLES OF THE XX CENTURY

Tinina Zoya Pavlovna, Ph. D. in History, Associate Professor
Volograd State Institute of Arts and Culture
zoiatinina@mail.ru

The article for the first time analyses the memories of one of the soldiers of the Great Patriotic War Ivan Grigoryevich Tinin (19.06.1923 – 08.07.2007) as a source of war folklore. Stories about episodes of the World War I and World War II are similar in form with such genres of folklore as soldier tale, parable. The memorialist also uses famous anecdotes of the period under consideration. Moral and political assessment of historical events by representatives of different social strata of the Russian people is expressed in them using figurative speech means of oral tradition.

Key words and phrases: Russian emigration; military battles; anecdote; irony; army tales; war folklore.

УДК 7:792.01

Искусствоведение

Данная статья посвящена такому явлению, как «театральная антропология», интерес к которой все больше стал проявляться в XXI веке. Малоизученность творческого наследия Михаила Чехова и его связи с базовыми принципами театральной антропологии порождает множество мифов и предрассудков, в связи с чем автор тщательно рассматривает фигуру Михаила Чехова как предвестника данного направления. Особое внимание акцентируется на вопросах единства биографии мастера и его художественной деятельности, рассматриваемых сквозь призму театральной антропологии, которая может явиться ключом в понимании метода актерского мастерства по Михаилу Чехову.

Ключевые слова и фразы: театральная антропология; тренинг; мультикультурность; энергия; пре-экспрессивное состояние.

Титов Юрий Федорович

Театральный институт имени Бориса Щукина
при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова
titovdirector@gmail.com

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В ИСКУССТВЕ МИХАИЛА ЧЕХОВА

Вступив в новый век, человек, занимающийся театральным искусством, все больше и больше обращается к веку предыдущему, черпая из фундаментальных основ актерского мастерства и режиссуры вдохновение. Как мы знаем, XX век занимает особое место в летописи мировой истории. Этот век одновременно и век

трагедий, и век взлета человеческого духа, мысли, гения. Человек же XXI века переосмысливает результаты великих творцов мирового театрального искусства ушедшей эпохи. Он пытается подражать гениям, занимается стилизацией найденных прежде форм и старается предать этим формам новое звучание, пытаясь дойти до глубинных смыслов бытия, заложенных мастерами предыдущего века следующим поколением. Обращаясь к традициям, укорененным в XX веке, человек театра стремится их обновить, ведь только так традиция может оставаться таковой, когда происходит ее обновление, когда с ее помощью открываются новые горизонты в искусстве и человек приходит к еще более глубинному познанию человеческого бытия.

Имя Михаила Чехова, гений которого потряс мировой театр XX века, продолжает привлекать внимание и в XXI веке. Проводится несметное количество актерских тренингов по всему миру, основанных на элементах чеховского метода, пишутся книги о его творческом пути, отдельно анализируется его биография, довольно часто в периодике встречаются статьи, посвященные Михаилу Александровичу, защищаются диссертации о мастере и даже открываются театральные школы его имени. Так, к примеру, в Лондоне существует «Michael Chekhov Studio London», а в Нью-Йорке – школа «МСНА», одним из основателей которой является непосредственно ученица Чехова Джоанна Мерлин. Также существует множество других актерских студий «по методу Михаила Чехова» во всем мире. Вот только существенное «но» в изучении гения Чехова кроется в том, что литература о мастере, как правило, делится на две большие и разные части. Первая часть – это изучение тренингов по методу Чехова, анализ его преподавательской и режиссерской деятельности, разговор о Чехове как об актере в ключе создания им гениальных образов. Вторая часть – это исследование биографии мэтра, его иммиграция, бесконечные путешествия по Европе, закончившиеся жизнью в Америке. Зарубежный период жизни Чехова – практически всегда биография, сводимая к краткому списку того, что удалось за границей мастеру сыграть и поставить. Также ко второй части можно отнести исследования о преподавательской деятельности Михаила Александровича и его книге «О технике актера».

Обе эти части – профессиональная и биографическая – в исследовании такого явления, как Михаил Чехов существуют, к огромному сожалению, сепаративно, и каждая в отдельности не дает полноценного понимания выдающейся фигуры мастера XX века. Причина сложившейся ситуации кроется в том, что на сегодняшний день не найден ключ, который смог бы объединить личность, творчество и метод Михаила Чехова во всеобщее понимание фигуры великого мастера. Следовательно, острой задачей в изучении современного театрального искусства является задача нахождения того самого связующего звена, которое поможет нам глубже понять наследие Михаила Александровича и всеобъемно оценить и применить знания мастера в нынешних театральных реалиях.

Смею предположить, что таким ключом может стать «театральная антропология», сквозь призму которой Чехов может предстать пред нами в совершенно новом и неожиданном облике под стать своим гениальным сценическим образам, которыми он поражал современников. Мы по праву можем назвать Михаила Александровича идеальным актером, незримо следующим догматам театральной антропологии. Он в полном смысле слова предстает прародителем этого учения. Сам Эдженино Барба, который является основателем театральной антропологии, высоко оценивал книгу Михаил Чехова «О технике актера» и говорил, что эта книга – «одно из лучших руководств для актеров, его нужно читать и перечитывать, размышлять над ним и подглядывать за ним» [1, с. 6].

Театральная антропология как явление, возникшее во второй половине XX века, в настоящее время нуждается в более подробном ее осмыслении. Именно сейчас, когда театральные сообщества во всем мире находятся в поиске новых форм и жанров театра и жаждут удивить зрителя необычными постановками, необходимо обратить внимание на принципы, кои входят в основу учения о театральной антропологии. Несмотря на то, что ученик Ежи Гротовского, Эдженино Барба, заявляет о том, что театральная антропология не является наукой, где все необходимо по-научному вымерять и исследовать, все же мы можем выделить определенные исходные предпосылки, на которых это учение зиждется.

Сжатый и ёмкий очерк, посвященный театральной антропологии, дан французским театроведом Патрисом Пави в книге «Словарь театра». В ней эта дисциплина рассматривается самими главными ее представителями, такими как Э. Барба, Н. Саварезе, Е. Гротовский и др. Суммируя разносторонние взгляды на театральную антропологию, Пави указывает, что данное течение является сложнейшим сплетением теоретического знания и практического опыта, что оно возникло в связи с ощущением кризиса всего европейского театра и крушением культуры в целом. Такие театральные деятели, как Брук, Гротовский, Барба, изучая театр, приходят к мысли о переоценке старого опыта. Их начинает интересовать актер с этнологической точки зрения, они углубляются в познание экзотических театральных форм. В свою очередь, Ричард Шехнер в книге «Между театром и антропологией», изданной в 1985 г., отмечает, что «театр антропологизируется, равно как антропология театрализуется» [6, с. 19]. Таким образом, последователей театральной антропологии начинает увлекать биологическое и культурное поведение человека в условиях представления, антропологи начинают заниматься выявлением общих принципов поведения человека, отличных от принципов повседневной жизни. Тело, как «бытие в мире», становится объектом исследования. В силу вступает новый разработанный термин «техника души».

Театральная антропология занимается не «техникой тела» вообще, но именно тем состоянием тела, которое не тождественно своему повседневному контексту, своему бытовому состоянию. Главное, чего пытаются добиться исследователи театральной антропологии, – отказ актера от собственного личностного наполнения, попытка отрешиться от той среды обитания (повседневной среды), где присутствует та или иная закономерность движения тела, речи, бытовой манеры поведения – всего того, что «наслаивается» на человека в процессе его жизнедеятельности и определяет его посредством той культуры, в которой он существует.

В противовес вышесказанному, театральная антропология пытается найти то обрядовое состояние человека-актера, то пре-состояние актера, которое свободно от «наносного» повседневной жизни. Театральная

антропология обращается к различным культурам, чтобы найти в них подлинность творческого акта, найти в них повторяющиеся мотивы, которые существуют во всех культурах и не зависят от языка. Этим можно объяснить приверженность режиссеров, практикующих принципы театральной антропологии, к постановке спектаклей на новоизобретенном языке – языке придуманном, вбирающем в себя слова и междометия различных стран и культур. Именно поэтому исследователей театральной антропологии интересуют архаичные культуры Дальнего Востока, Африки, Южной Америки, Индии и т.д. Анализируя поведенческую архаику представителей этих культур, можно постичь повторяющиеся в древних ритуалах «пра-мотивы» человеческого поведения, постичь то, что носит в себе межкультурное состояние.

Исследователи театральной антропологии пытаются проследить путь от религиозного зерна личности к творческому зерну личности актерской. Именно поиск «пра-мотивов», поиск таких средств выразительности, которые могут быть понятны носителям любого языка, были свойственны и Евгению Богратионовичу Вахтангову. Его путь к мультикультурному театру привел великого режиссера к постановке пьесы «Гадибук» С. Анского, в переводе на иврит Х. Бялика. Эта постановка принесла небывалый успех библейской студии «Габима» – спектакль был признан выдающимся достижением режиссуры XX века. Он прожил долгую жизнь, гастролировал по всему миру и всюду оставался понятным зрителю, невзирая на древность языка, на котором общались актеры.

Учение о театральной антропологии ведет актера к его первородному состоянию, к его обезличиванию. То есть к тому состоянию, когда «я-актер» может принять любую форму, любой тип мышления, манеру поведения, внешнюю пластическую выразительность и т.п. Это и есть обостренное чувство приятия всего «здесь и сейчас». Таким образом, театральная антропология остро ставит проблему психофизической природы актерского творчества. Основные понятия, на которых данное учение базируется, – «сознательное» и «бессознательное» в человеке – восходят к психоаналитическим открытиям Зигмунда Фрейда и Карла Юнга. Однако не менее, а может быть и более важным для антропологического принципа театра остается понятие «энергия». С ним мы неоднократно встречаемся в двух фундаментальных трудах, посвященных антропологической проблематике актерского творчества: «О технике актера» М. Чехова и «Бумажное каное. Трактат о театральной антропологии» Э. Барба.

Основополагающим вопросом для Чехова являлся вопрос о работе актера с энергией. Множество упражнений в книге великого мастера связаны с «лучеиспусканием» энергии: «Представьте себе центр в вашей груди, из ничего излучаются жизненные потоки <...> ваши руки, грудь и все тело выслают излучения в различных направлениях по вашему желанию» [8, с. 221]. Различные тренинги, проводимые Э. Барба со своими актерами театра «Один», также направлены на освобождение энергии от «бытовой составляющей», очищение ее от обыденных напластований для свободного творчества. Благодаря подобным тренингам, артист постигает «пре-экспрессивное» состояние, при котором актер готов к максимальному выбросу энергии [2, с. 101].

Михаил Чехов как никто другой ощущал столь важный для актера момент, когда ты еще находишься за кулисами, а в следующую секунду пребываешь на сцене в особом состоянии духа. Это состояние, которое преобразует актера и заставляет его находиться на сцене, словно на острие ножа: обостряются все чувства, мысль работает молниеносно, сердце бьется чаще. Актер пребывает в состоянии, которое в учении о театральной антропологии называется «динамическое состояние актера» [4, с. 16]. Это и есть пре-экспрессивное состояние артиста, готового к сценическому творчеству. Его тело и сознание готово к максимальному по отдаче и экстремному по форме расходу энергии на сцене. В такие мгновения хрупкий и в жизни слабосильный Чехов преображался.

Удивительный факт, что в воспоминаниях о мастере неоднократно подчеркивается бинарность его существования в жизни и на сцене. В жизни – скромный, небольшого роста, сутулый, с хриплым голосом, на сцене – великан, громогласный, с совершенно несвойственной для Чехова пластикой, мимикой и т.д. Эта мгновенность перехода артиста от жизни к сцене, изменение всей его человеческой сущности таинственно и, вне рассмотрения сквозь призму театральной антропологии, вряд ли разгадываемо.

Михаил Александрович обладал такой сценической легкостью, которая поражала зрителей и надолго оставалась в их памяти. Современники с особым удовольствием вспоминают ту легкость, которая была свойственна одной из наиболее значимых побед Чехова-актера, – роли Хлестакова в постановке Московского Художественного театра 1921 г. Ученица Чехова М. О. Кнебель говорила, что приспособления ее учителя часто были алогичны, рождались у зрителей на глазах и удивляли своей оригинальностью. Она вспоминает, что в одной из сцен Чехов-Хлестаков рассказывал об арбузе, который подали на стол во время одного из петербургских балов: «Чехов очертил в воздухе контуры этого арбуза, но, вместо того чтобы показать круг, он начертил четырехугольник» [3, с. 104]. Позже, в разговоре с актером И. М. Москвиным, Чехов скажет, что вдруг подумал о том, что «арбуз в семьсот рублей не может быть обычной формы» [Там же]. Для Михаила Александровича важна такая спонтанность решений, его готовность ко всему новому, как приходящему из внешнего мира и, что более значимо, приходящему из внутренней жизни, из потока сознания самого актера. Это не вопрос психотехники артиста, это антропологический принцип творчества.

Нельзя не вспомнить и другой пример, характеризующий Чехова как актера, обладающего силой мощной физической и душевной включенности в сценическое действие. Готовность Чехова к импровизации поражает и не знает пределов, вызывая тем самым восторг зрителей. В одной из сцен «Ревизора» по рисунку роли, предложенным К. С. Станиславским, Чехов-Хлестаков должен был сесть на стул и продолжить начатый диалог. К удивлению Чехова, в тот момент, когда он присаживался, сиденье стула провалилось, и актер оказался в неловком положении. Уже через мгновение у Михаила Александровича была готова превосходнейшая импровизация: он молниеносно поднялся со сломанного стула и стал проверять все стулья, находящиеся на сцене на предмет их ветхости. При этом он не переставал вести диалог с партнером, поражая импровизацией не только зрителей, но и самих участников спектакля.

Присущую Чехову сценическую легкость можно объяснить и тем, что в работе над ролью тело и дух для него были неотделимы, более того, тело было одухотворено и оттого легко. Дух находил для себя идеальное убежище в теле, не сковывающем его, но пластично принимающем все повеления духа и меняющемся в соответствии с его «заданиями». Работа мастера велась одновременно и над пластикой персонажа, и над духовным составом личности. Вышеупомянутая легкость зачастую являлась результатом непомерных трудов, очевидцами которых порой становились ученики мастера. «Мне не приходилось видеть другого актера, который так безжалостно тратил бы свои силы и во время репетиций, и в течение спектакля», – вспоминает М. О. Кнебель [7, с. 13].

Конечно, нельзя не отметить и сам склад личности Чехова, который довольно часто современники отмечают как спонтанный, неожиданный, непредсказуемый, взбалмошный и т.п. Это то свойство духа самого Чехова, которое неотделимо от его собственного метода. Тема духовного склада мастера, неотделимого от воззрений его собственного метода, еще нуждается в подробном изучении. Андрей Белый, к примеру, писал, что «на сцене, как и в жизни, никогда нельзя было предугадать движение мысли Чехова, как поступит он в следующую минуту <...> я постоянно боюсь за него; про него совершенно нельзя сказать, что с ним будет завтра» [5, с. 37].

Михаил Александрович понимал, что верно найденный жест персонажа даст жизнь и духовной составляющей роли. Так, порой он радовался, приходя к своим ученикам на занятия после репетиций спектаклей во МХАТ, рассказывая, как его учитель К. С. Станиславский, репетируя с ним роль Хлестакова, сделал вдруг такое движение большим пальцем, что он, Чехов, понял, каким теперь должен быть его герой. Михаил Александрович все повторял и повторял этот жест, стараясь глубже проникнуть в духовную составляющую образа и не потерять верно найденного ощущения. Для него пластическое решение роли являлось одновременно и выражением духовного устройства личности.

Известно, что Михаил Чехов прославлен как артист гротескных столкновений тела и духа, как мастер обостренных схваток полярных состояний духовной жизни. Его как будто бы совсем не занимала душевная жизнь образа в плане рутинного психологизма. Скорее можно говорить о произрастании одухотворенных героев Чехова из «душевного реализма» (или «душевного натурализма») Первой студии. Здесь у Чехова видна близость к тому, что разрабатывал Л. А. Сулержицкий на репетициях спектаклей «Гибель “Надежды”» и «Сверчок на печи»: Михаил Александрович в своих ролях устремлен к высотам духа и непрекращающейся тяжбе духовного с плотским. Не потому ли артист так любил своих болезненных стариков Кобуса и Калеба? Не потому ли его Гамлет в борьбе со злом был так занят преодолением собственной телесной немощи? И не потому ли такое большое место в размышлениях мастера об искусстве актера занимала пластика роли?

Перейдем к одному из наиболее загадочных понятий, оставленных нам Михаилом Чеховым, – понятию «психологического жеста». Во время занятий с учениками как в России, так и за рубежом мастер неоднократно обращался к данному понятию, как к наиболее быстрому, успешному и точному средству в работе над ролью. «Психологический жест» – это жест общего характера, это те первородные, общие жесты, которые мы, «не замечая этого, всегда производим в нашей душе», – трактует Чехов [8, с. 190]. Эти жесты скрыты в наших словесных выражениях. Быть может, именно здесь можно хоть чуть-чуть приоткрыть тайную завесу гениальности персонажей Михаила Александровича. Он говорит, что данные жесты не имеют выражения на сцене, но они «воспламеняют волю» и «пробуждают чувства» [Там же, с. 191]. Именно иллюстрации «психологического жеста», выполненные самим мастером, украшают его книгу «О технике актера».

Для Чехова поиск «психологического жеста» является частью той работы актера, которая не выносится на сценическую площадку, она связана непосредственно с развитием актерского потенциала личности. Данные жесты подготавливают актера к сценическому действию и невидимо присутствуют в момент игры на сцене. Это та воля, которая движет желаниями персонажа. Это то, что заставляет заворожённо следить за актером, оставляя в полном непонимании зрителя, не могущего разгадать секрет притягательности актерского существования.

Работе над поиском «воображаемого центра» уделяется пристальное внимание как М. Чеховым, так и Э. Барба. Для обоих центр тела является сосредоточием энергии актера. Найдя этот центр, актер может осознанно управлять и распределять силу своей энергией. Э. Барба отмечает, что цель тренингов состоит в том, чтобы «учиться учиться». Тренинги являются процессом прогрессирующих исследований, а не просто набором технических профессиональных навыков, которые помогут актеру действовать на сцене определенным образом. Упражнения Михаила Чехова скорее направлены на фундаментальное развитие актера, нежели на выявление конкретных технических недостатков, которые можно исправить благодаря его методу. Они направлены на базовое, полноценное обогащение актера, и по праву метод Чехова может позиционировать себя как способ профессионального мышления актера.

По всему миру проводятся тренинги по Михаилу Чехову, базирующиеся на антропных принципах его метода. Однако на практике многие из этих тренингов ничего общего ни с Чеховым, ни с театральной антропологией не имеют. В них как раз отсутствует та тонкая связь между самими упражнениями и тем, что следует за ними, – создание образа в спектакле. Именно под маркой «метода Чехова» столь популярны мастер-классы в наше время, однако редко где можно встретить оные, базирующиеся на основе упражнений по системе Станиславского. Это происходит по одной простой причине: если человек не знает основ системы Станиславского, но проводит тренинг, это будет сразу понятно его участникам (если у участников, конечно, есть актерский опыт). Что же касается метода Михаила Чехова, то здесь очень удобно спрятаться за такими понятиями, как «лучеиспускание», «воображаемый центр тела», «энергия» и т.п. Можно всегда сослаться на индивидуальность чувств участника, а мгновенного результата у дающего тренинги, в данном случае, не спросят. Именно ввиду не сразу заметной связи между чеховскими упражнениями и непосредственно существованием актера на сцене возникает множество спекуляций, мистифицирующих метод мастера.

В заключение хочется отметить, что Чехов, как наследник русской театральной школы, в своих опытах создания упражнений для актера всё-таки не отходит от традиций той театральной школы, которые заложили его великие учителя во главе с К. С. Станиславским. Выражено это в том, что для Михаила Александровича прежде всего важен текст, произносимый актером со сцены. Для Эудженино Барба, к примеру, текст все чаще и чаще являлся препятствием в раскрытии актерского потенциала, поэтому у итальянского режиссера первостепенным было пластическое выражение роли, изучение восточного театра, Театра Но и Кабуки, итальянской культуры масок и т.д. Для Чехова же ритм слова, звукопись являлись выразителями авторской идеи образа. Благодаря синтезу традиций русской театральной школы и основных антропных принципов, Михаил Чехов является уникальным объектом изучения в постижении актерского мастерства. Гений Михаила Александровича становится понятнее современным исследователям театра, если рассматривать мастера сквозь призму театральной антропологии, обособляя сущности и находя общие закономерности.

Список литературы

1. Барба Э. Бумажное каноэ. Трактат о Театральной Антропологии. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 303 с.
2. Вокруг Грофовского: коллективная монография. СПб.: СПбГАТИ, 2009. 208 с.
3. Кнебель М. О. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967. 587 с.
4. Кухта Е. Театральная антропология: как понимает ее Эудженино Барба // Петербургский театральный журнал. 2002. № 28. С. 15-18.
5. Мацкин А. П. Михаил Чехов – Хлестаков. На темы Гоголя: театральные очерки. М., 1984. 375 с.
6. Пави П. Антропология театральная. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
7. Чехов М. А. Воспоминания. Письма. Литературное наследие: в 2-х т. М., 1995. Т. 1. 542 с.
8. Чехов М. А. Об искусстве актёра. Литературное наследие: в 2-х т. М., 1995. Т. 2. 588 с.

ANTHROPOLOGICAL PRINCIPLE IN MICHAEL CHEKHOV'S ART

Titov Yurii Fedorovich

*Boris Shchukin Theatre Institute affiliated with Evgeny Vakhtangov State Academic Theatre
titovdirector@gmail.com*

The article is devoted to such phenomenon as “theatre anthropology”, interest to which becomes more and more apparent in the XXI century. The insufficiently explored creative heritage of Michael Chekhov and its relation with the basic principles of theatrical anthropology cause a great number of myths and prejudice. In this connection, the author carefully examines the figure of Michael Chekhov as a forerunner of this direction. Special attention is paid to the issues of the unity of the master’s biography and his artistic activity considered through the lenses of theatre anthropology, which can be a key in understanding the method of acting technique according to Michael Chekhov.

Key words and phrases: theatre anthropology; training; multiculturalism; energy; pre-expressive state.

УДК 78.045

Искусствоведение

В статье предпринята попытка осмысления некоторых особенностей музыкальной национальной картины мира калмыков на примере концепта «Жаворонок» («Торһа»), прослеживается история возникновения данного концепта в калмыцком фольклоре. Особое значение концепт «Жаворонок» приобретает в творчестве первого профессионального калмыцкого композитора П. О. Чонкушова, превращаясь в одну из главнейших характеристик его стиля, более объемно раскрывая смысл его музыки, связывая ее с национальными истоками.

Ключевые слова и фразы: национальная картина мира; концепт «Жаворонок»; П. О. Чонкушов; музыкальная культура калмыков; знаки-иконы; знаки-индексы; знаки-символы.

Тюмбеева Гиляна Эрдмтаевна

*Астраханская государственная консерватория (академия)
gilyana.tiumbeeva@yandex.ru*

О ЗНАЧЕНИИ КОНЦЕПТА «ЖАВОРОНОК» В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЕ МИРА КАЛМЫКОВ И ТВОРЧЕСТВЕ П. О. ЧОНКУШОВА

Особенности национального мировоззрения, мироощущения и мировосприятия обусловили пантеистичность музыкальной картины мира калмыков. Калмыцкое общество в своем инварианте является осколком некогда могущественной «кочевой цивилизации», раскинувшейся на бескрайних степных просторах Евразии. Номадам, несмотря на кочевой образ жизни, также свойственно понятие Родины: ею для кочевника является степь. Поэтому в качестве центрального образа калмыцкого искусства: музыкального, поэтического, танцевального и т.д., и одного из главнейших концептов национальной картины мира предстает «Великая