



Таиса Радионова

Круглый стол семинара «Единая интонология»: категория «театр мысли»

Открытие круглого стола на тему «Категория театр мысли» предполагает введение этой категории в междисциплинарное пространство семинара в целях ее апробирования в кругу его дисциплин. Главное внимание в анализе категории направлено на основополагающий инструмент единой интонологии: самопостигающий инструмент становления мысли ин-тон-аре (in-ton-are) в этой операции открывает еще один аспект (интонирование-произнесение) – театральный (гр. theatron – зрелище). Применение категории иллюстрируется анализом постановки А. Васильева «Двадцать третья песнь. Погребение Патрокла. Игры» (из «Илиады» Гомера).

Ключевые слова: единая интонология, двуединая категория, театр, театр мысли, интонация, самопостигающий инструмент, ин-тон-аре, музыковедение, Древний Египет, режиссер-интонолог, интонационный строй, песня, театральное действие, ритмическая формула, мелодекламация, песенно-визуальный ряд, палитра, звуко-краска.

The opening of a round table on The Theatre of Thought introduces this category into the cross-disciplinary space of the seminar in order to approbate it within the seminar. The process of examining will focus on, through the optics of category, the main instrument of unified intonology: the self-comprehending instrument of the emergence of in-ton-are thought, which, in the process of this activity, unfolds the theatrical aspect (Greek, 'theatron' – 'viewing place'). In order to illustrate the category-related work, "Theatre of Thought of Director A. Vasilyev" study, which concentrates on the staging of Homer's Iliad, Book 23, will be presented.

Keywords: unified intonology, dual category, theatre, theatre of thought, intonation, self-comprehending instrument, in-ton-are, music science, Ancient Egypt, director-intonologist, intonational system, song, theatrical action, rhythmic pattern, melodeclamation, songs and visuals, palette, soundpainting.

Категория «театр мысли» в пространстве единой интонологии

Введение в междисциплинарное пространство единой интонологии (ЕИ) такой категории, как *театр мысли*, расширяет возможности постижения природы мысли, позволяя открыть в этом процессе театральные способы ее бытия.

Даже при поверхностном сопоставлении «мысль» и «театр» (в значении «зрелище», от греч. theatron – «зрелище») обнаруживают родство, которое ЕИ выявляет уже как глубинное единство, смысловую связанность терминов «театр» и «мысль».

Введение двуединой категории – *театр мысли* – предполагает взаимодействие понятий в этом двуединстве, и посему театральные способы бытия мысли, в свою очередь, расширяет возможности постижения природы театра.

Но прежде отметим тот факт, что прямое определение самой мысли, к изучению которой, как известно, обращались и философия, и наука, в современном знании отсутствует, и это при том, что человек мыслит все более совершенно, виртуозно и глобально. Такое положение вещей зафиксировано учеными XXI века: «Трудно дать четкое определение самой мысли (во многих специализированных словарях это слово вообще отдельно не рассматривается)... Каковы границы мысли, как и почему она возникает, какие именно психические процессы ее порождают – по этим вопросам существует только множество предположений»¹.

Можно сделать вывод, что сама проблема определения мысли заключена в отсутствии инструмента ее постижения, которого, строго говоря, и не может быть в современном разделенном знании.

ЕИ, истоки которой находятся в музыковедении, осмысливает совершенный в этой области методологический прорыв, принцип которого направляет к основаниям постижения бытия мысли. Обратившись в XX веке к изучению музыкального мышления, музыковедом был поставлен вопрос об отношении музыки к мысли, в связи с чем вводится термин *интонация* (от intono, intonare – про-

¹ Большая энциклопедия. В 62-х тт. Т. 31. М., 2006

изношу, произносить): «Озвучивая мысль, интонация являет сокрытую от наблюдения мысль: «мысль для того, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» (Асафьев). Таким образом, в современном знании на примере музыкальной мысли был открыт способ бытия мысли: интонация – озвученная, произнесенная мысль, являет сокрытую от наблюдения мысль.

Однако, интонация произносит результат становления мысли. Но каков же процесс становления произнесенного от его истоков до результата – произнесенного? Вопрос апеллирует к тому, что же есть мысль и как она мыслит, что приводит к выходу в междисциплинарное пространство, где термин интонация осваивается и осмысливается как средство несения смысла. При этом оказалось, что термин ТОН (греч. *tonos* – напряжение, натяжение), означавший энергетический потенциал звука в музыковедении, в этом же ракурсе обнаруживает себя как универсальный термин в любой области научного знания. Более того, теоретическая мысль на протяжении тысячелетий сохранила неизменной фонетическую конструкцию Т-О-Н, которая фиксирует принцип включения человека в мыслительную стихию мироздания в процессе дыхания, а именно, конструкция озвучивает основополагающий акт дыхания – *вдох* человека. В нем гласная О, несущая изначальную духовную энергию всекосмической мысли, на этапе вдоха озвучивается глубинным Н, а на выдохе – возвращаясь в макрокосм – Т. Акт вдоха ЕИ рассматривает как акт мыследеятельности¹. Напряженный интервал вдоха между глубинным назальным Н и взрывным дентальным – «ТН» – сохраняет энергетический потенциал вдоха, который был означен греками несколько тысячелетий назад как «напряжение – натяжение» (греч. *tonos*). Термин ТОН, обнаружив свои интегративные возможности, позволил осуществить археологическую процедуру погружения в глубины теоретической мысли ранних эпох, благодаря чему удалось восстановить историческую линию термина ТОН в целостном сакральном знании древних, где он, в частности, означал способ громкого произнесения божественных мыслей.

¹ См: Радионова Т.Я. Вдох как акт мыследеятельности // Академические тетради. К 450-летию Шекспира. Бюллетень интеллектуальной собственности. С. 326.

Именно таким образом, на пути восхождения к сакральному знанию, на этапе рассмотрения теоретической мысли Древнего Египта был расшифрован инструмент целостного постижения мысли. В процессе расшифровки он предстал как триада элементов «ИН-ТОН-АР(е)», фиксирующая этапы процесса становления инструмента мысли о мысли-самопостигающей мысли. Триаду сохранила латынь в качестве глагола *intonare* (произносить), который в музыковедении XX века предстает как термин «интонация». Таков удивительный факт «живого усилия мысли» (Флоренский) – удержания теоретического смысла в веках!

Триада аппарата самопостигающей мысли Значение элементов триады ИН-ТОН-АР (е)

– ИН (лат. *in* – «в», «внутри», «внутри») обозначает вдох мыслительной энергии макрокосма; он оплодотворяет Я мыслящей души человека, заряжает его микрокосм. Это – исток мыследеяствия.

– ТОН (греч. *tonos* – напряжение) обозначает духовное мыслетело Я души – «тон-мыслетело». Это – этап внутреннего, виртуального становления мысли.

– АР(е) обозначает произнесенный, выведенный вовне результат внутреннего мыследеяствия, предстающий телесно как мыслеформа – интонация: музыкального или словесного звучания, а также интонацией визуальной – жеста, мимики.

Итак, на каждом этапе становления мысли композиция триады являет себя посредством обращения энергии мысли материальной – зримой или слышимой – формой: каждый этап триады есть шаг разумного творения и одновременно – шаг театральный. В качестве такового он повторяется на всех уровнях разумной жизни человека, являясь отражением всекосмического творчески-театрального принципа, которому человек причастен физически и духовно. Со всей очевидностью это предстает на заключительном этапе АР(е) – мыслеформой на «сцене» тела.

Человек – создатель мыслеформ: и Великий Сфинкс Древнего Египта, и Эйфелева башня, и симфонии Моцарта и Шостаковича, и формулы ученых суть мыслеформы. Смысл любой мыслеформы в том, что она есть результат замысленного автором-творцом – Я мыслящей души, которое предстает на сцене тела как видимое

невидимого – театрально: незримая мысль – режиссер и сценарист, а тело – подиум, пространство размещения и считывания интонируемых смыслов.

Человек как создатель мыслеформ – творец (автор) и наследник театра мысли на всех этапах культуры. Но сам человек, в свою очередь, одна из мыслеформ Творца: человек мыслящий мог возникнуть только в процессе мыслетворения, он «глубже и первичнее своего психического и биологического» (Н. Бердяев). Он – человек – тоже замыслен и произнесен – интонирован – в процессе дыхания и тоже предстает зрелищно – телесной формой бытия – мыслеформой человеческого тела, которое предназначено для мыслетворения посредством данной телесной формы бытия.

Итак, первый этап интонаре – ИН – есть вдох энергии мысли, одухотворение ею Я души человека: и «стал человек душою живою» (Быт 2:5–7). Таким образом, человек сотворенный начинает жить как творящий на внутренней сцене, находясь *лицом к лицу* к самому себе, сочетая в себе и автора-творца, и зрителя.

Второй этап – Тон-мыслетело. В этом виртуальном пространстве сверхпластичного, гибкого воображения происходит зарождение замысла. Но душа «не мыслит без образов» (Аристотель). Именно здесь, в результате внутреннего, виртуального со-единения с миром, в пространстве воображения рождается чистая энергетическая мыслеформа, которая далее предстанет на внешней сцене тела как видимое невидимого – театральным образом. Однако, этим внутренний театр мысли не ограничивается: он продолжает себя безмолвным (пока еще) мускульно-мышечным процессом движения замысла изнутри вовне, на подиум тела, где предстает результатом – мыслеформой, незримая энергия которой произносит себя интонацией, несущей смысл. Таков весь континуум становления сокрытой мысли, которая являет себя театрально – телесной формой. Наблюдая мир в рамках, заданных формой собственного тела, человек-мыслитель этой же формой «инсценирует» результаты наблюдения. Иными словами, телесной формой всекосмическая мысль обуславливает рождение уникальных замыслов человека, которые он произносит (интонирует) в творческом пространстве мироздания.

В силу того, что мысль незримо присутствует в своем зримом предстоянии, концепция театра мысли позволяет увидеть в театре

вселенский символ – воплощение сокрытой мысли в ее целеполагающем действии. Мысль, разворачивая логику зрелищного процесса, идет, таким образом, навстречу чувству и мысли воспринимающего, настраивая его на извлечение им смысла. Посему театр как таковой предстает в пространстве ЕИ как универсальный способ бытия мыслящего человека в социуме культуры и в социуме мироздания, в которое человек включен как его соучастник.

Аппарат самопостигающей мысли показал, что в несопрягаемых обычно явлениях театра и мысли на самом деле таится глубокое родство и даже обнаруживается исходная целостность, которую и фиксирует категория «театр мысли».

Теперь следует перейти к применению интонологического инструмента к анализу театра мысли на конкретном материале. Обращусь к театру мысли режиссера Анатолия Васильева.

«Школа драматического искусства» времен работы режиссера в России была подлинной школой, в которой переплавлялся многонациональный и многовременный художественный опыт, переосмысливалось то, что несет с собой интонационная память культуры. В самых смелых концептуальных решениях коллектива происходило единение того, что еще только поднималось в настоящем с традицией далекого прошлого: с тем, что еще живет, но может безвозвратно уйти. Эти решения, о чем пойдет далее речь, отличали неожиданность и вместе с тем гармония, что требует теоретического возвращения к экспериментам режиссера Васильева.

Применение интонологического инструмента в данном случае предполагает обращение к сценическому воплощению мысли режиссера на примере анализа «Двадцать третьей песни. Погребение Патрокла. Игры» (из «Илиады» Гомера) (2004 г.), что позволяет таким образом исследователю – соразмышляющему зрителю – сосредоточиться на театральных (зрелищных) способах выявления главного смысла этого не спектакля, как утверждал Васильев, а произведения. Почему?

Действию на сцене предпослано краткое содержание. В нем описаны главные события Песни у стен Трои: гибель и погребение Патрокла, поминальные состязания. Однако уже начало Песни шокирует, удивляет, но завораживает и, завораживая, заставляет участвовать в этом узнаваемо-неузнаваемом зрелище. В нем гомеровский сюжет находится в некоем виртуальном пространстве сознания зрителя, а на него накладывается то, что перед глазами: навстречу Гомеру поднимается новое произведение. Посему и созданное произведение, и его постановка – художественно-теоретический эксперимент режиссера Васильева и коллектива театра. Смерть Патрокла и скорбь Ахиллеса – не цель представления, а средство направить и настроить мысль и чувство зрителя в пространство далекого горизонта событий. Таким образом, гуманитарий Васильев утверждает, что важен не факт сюжета, а факт состояния, которое он, как режиссер, поднимает из глубины веков на не названную и не декларируемую им тему: тему неприятия войны людей против людей, неприятия периодически повторяемых смертей в сражении и последующего воспевания героических поступков. Парадоксальный круг судьбы всего человечества, в котором с бессмысленным постоянством встает необходимость ненавидеть, убивать, умирать – абсурден и глобален. И дело в данном случае не в Трое (она важна для ученых, которые пока не могут установить факт ее существования и причины гибели), а дело в осмыслении судьбы человечества, которой сумел навсегда озадачить нас Гомер, обращаясь к Троянской войне. Художественное воплощение требует убедительности, которая соответствовала бы этой вечной теме. И созданное произведение и его воплощение убеждают.



Репетиция спектакля «Песнь двадцать третья. Погребение Патрокла. Игры», режиссер Анатолий Васильев. 2004 г.

Театр мысли Васильева начинался со входа в только что созданный им театр (2001 г.). Оказавшись в огромном парадном холле, который не имеет только сада, чтобы можно было его назвать Палероялем, зритель попадает в иную, необычную реальность. Здесь продумано все, чтобы он ощущал свою значимость, предчувствуя высокое интеллектуальное наслаждение. Но после звонка зритель занимает свое место на жесткой скамейке или просто на полу. Здесь нет мягких сидений – зрителя призывают «работать». Таким зрителем оказалась и я, обратившись к авторскому решению.

Итак, на сцене разворачивается многоплановая партитура произведения – Песни, – в которой свобода художественного выражения не только не искажает тему, но превращает действие во «всечеловеческую песнь о песне Гомера». В ней греческая архаика только фон, только ассоциация, только место схождения эпох и стилей. Именно поэтому единоборства ахейцев предстают единоборствами бойцов в кимоно, а сакральные мотивы греческих мистерий можно узнать в мотивах христианской мистики, гомеровский же Нестор оказывается алтайским сказителем – кайчи. При этом хоры сакральных сцен греческой архаики исполнены славянского мелодизма и русской самобытности. И тогда сам режиссер оказывается зрителем, который рассматривает и осмысливает событие у стен Трои сквозь призму событий одинакового человеческого неблагополучия, а напряженный зритель в зале востребован, он становится соучастником решений режиссера.

Всякое театральное действо – произведение мысли и ее же – мысли – зрелище. Недаром греки, подарившие нам термин театр (theatron), а вместе с ним однокоренные теория (theoria) и теорема (theoremata), создали жанры, в которых произнесенная наглядно мысль рассматривается, изучается в виде образа либо геометрической схемы, либо художественного образа, требующих выявления смысла. В Песне образная мысль уникальна. В первую очередь это связано с тем, как работает режиссер со словом, а работает, можно сказать, как интонолог. Так, используя интонацию восклицания, которая в силу своей экспрессии в художественном пространстве Песни доминантна, он озвучивает произнесенное не только на границах между словами, но внутри самого слова, что порождает речитатив, который задает траекторию мелодического взлета слова, и слово начинает существовать в сложном бессловесно-словесном



Спектакль «Песнь двадцать третья. Погребение Патрокла. Игры», режиссер Анатолий Васильев. 2004 г.

потоке, обретая иную функцию – функцию музыкального инструмента. Инструмент задает ритмическую формулу, которая организует всю полифонию зримого на сцене в единое слово Песни. Таким образом, основной смысл несет не конкретное слово (слово есть – и его нет), а интонация единого слова, объединяющая интонации голоса, пластических периодов, в частности, ушу, а также цвета и света. В ритмике этого единого пения-говорения, которое призвано доносить смысл того, что услышать уже никогда нельзя, появляется как бы новый сценический жанр, напоминающий оперный ансамбль – поющих об одном, но выражающих разные состояния. Этот сложно организованный песенно-визуальный ряд прозрачен и вместе с тем создает ощущение огромного диапазона действия, вызывая состояние предельного напряжения, призванного донести «страсти места жестокого». Этому служит полифония звуко-красок и тембров: резких ударов хлыста, и лязга оружия, топота босых ног, и даже то, что представлено безмолвным символом, но звучит! – бегом черной ленты реки и треском полыхающего огня.

Особое место в композиции всего произведения получают возгласы вдоха-восклицания – синкопы слога «Йо – Ó!»), пронзающие пространство от человека до Бога, возгоняющие в этом космическом диапазоне лейтмотив воинственности. Так звучание давно минувшего вторгается в сейчас. Но есть и еще один тембр, вернее, то, что Васильев делает тембром, – тишина, которая по силе своего

оглушительного контраста равна звукоизвержению. Нагнетанием звучания и движением к кульминации ни в музыке, ни в драматическом действии никого не удивишь, но заставить ощутить тишину, которая содержит то, что из нее рождается?!... Тишину Васильев заставляет звучать долго, и ей покоряешься и останавливаешься в своем жизненном беге. Эта тишина всякого начала, в которой потенциально заложено Все, – прием древних, которые полагали, что в начале всякой мысли – точка молчания. Но тишина, оказываясь, может петь и петь, переключаясь на расстоянии. Таков ангельский голос тишины над захороненным Патроком, но особенно поражает пение старца Нестора. Только техника горлового пения – и пения такого класса – с его тембром «надтреснутого» звука может передать молчание веков. Это заставил услышать нас Гомер, которого именно так понял Васильев.

В интонационной партитуре Песни хоровое звучание едино со всем пластически-музыкальным действием. Композитором Мартыновым использованы все возможности хора, которые создала античность: хор пластичен, так как в ритме пения танцует; хор не аккомпанирует действию, а комментирует его, проявляя скрытое, внутреннее состояние, в котором живет «видимое невидимого». Иными словами, Хор делает в этом произведении все то, что делал тогда, на сцене под открытым небом, но только звучит, перенося переживание души, в настоящее. В нем переосмыслены классические жанры древнегреческого хорового пения: и танцевальный – «гипохерма», и погребальный – «френос», и хвалебный гимн в честь Аполлона – «пеан».

Хоры Мартынова не только сами по себе высокого художественного уровня, но их воздействие органично связано со сценографией Песни, что говорит о высоком уровне сотворчества композитора и режиссера. Результатом такого взаимодействия, в частности, стал незабываемый факт, который вызывал удивление и восхищение: зрители на выходе из театра, один за другим, напевали архаично-гипнотическую фразу моления Патрокла – «погребни меня, Ахиллес».

Но вот сцена-интермедия Песни, совсем выпадающая из ее эпического времени и места. Это слово Васильева на слово Гомера – метафора, которая выносит на свет подтекст гомеровской концепции – протест против: человек любит, рождает и такой же человек

несет, по воле Рока, свое дитя на смерть. Так входит в пространство интонации единого слова евангельский мотив об «избиении младенцев», в связи с чем режиссер организовал уникальное символическое зрелище трагического: в едином пространстве предстают божественно-материнское и цинично гротескное. Над сценой поднимается и плывет лиловое облако, оно плывет и меняет, как положено облаку, свои формы, ассоциируясь то с рафаэлевской мадонной, то с иконописной Богородицей. Но тут же, рядом с этим возвышенным действием на сцене происходит безобразное торжество, и участвуют в нем не люди – образ человека для гротеска не годится: появляется стая человеко-воронья, образ которой одновременно зловеще красив и уродлив. Торжественные костюмы стаи блестят, а стертые черты лица человека являют мимику автоматов. При этом «на месте, далеко от сердца и головы», из-под роскошного банта торчат белые ноги, ступнями которых птицы-смерти изображают – нельзя иначе сказать как – гримасы насыщения злом. Гротеск достигает предела. Это – кульминация театра мысли Песни. А далее – контраст: возвращение к Песне – к захоронению Патрокла, которое сопровождает опять-таки метафора, о которой говорилось ранее, – черной ленты реки и красной ленты огня. Это последний всплеск трагического, а вслед за этим – медленное возвращение туда, где воцаряется интонация Тишины: тишины теперь осознанно светлой, исполненной высокого покоя пережитого.

Итак, инструмент интонаре (лат. *intonare* – произносить), объясняющий, что есть театр мысли на театральной сцене режиссера Васильева, означил: энергия мысли режиссера, являя себя зрелищной интонацией жеста, мимики, звучания, выявила, как оказалось, адекватную форму своего интонационного воплощения духовных смыслов «Илиады» в пространстве разных культур мира, почему и может произносить себя единым аккордом пения-говорения на современной сцене театра. Режиссер показал, что сама сущность того, что создал в пространстве места и времени далекий поэт-мыслитель, универсальна. Так театр мысли режиссера Васильева утверждает – способ бытия представлений человека в мире одинаков: именно весьма различное зрелищное его предстояние несет, как оказывается, эту одинаковость. Эксперимент состоялся, он, наверное, потребовал большого мужества.

Найденные средства произнесения (интонирования) мысли – театра мысли – режиссера Васильева продолжают, как известно, свою дальнейшую жизнь в театральном творчестве России и мира.

* * *

Полученный теоретический вывод хочется в заключение перевести на обыденный язык. Природа мысли театральна, а жизнь, как говорил Шекспир, есть театр. Но только жизнь человека мыслящего. Ведь мы понимаем, вслед за Декартом, что живем – существуем – только тогда, когда мыслим.