

КНИЖНАЯ ПОЛКА

ЗАЧЕМ БАЛЕТНЫМ ГРОТОВСКИЙ?

Полина Степанова.
Театр и не-театр
Ежи Гротовского.
М.: Совпадение, 2015.



Балет издавна имеет репутацию одного из самых консервативных и даже герметичных в своем бытии искусств. В основе академического балетного спектакля, обладающего несомненной пространственно-временной синтетической зрелищностью, лежит строгий канон визуально-технических пропорций и знаков. Канон, который еще в XVIII в. знаменитый Ж.-Ж. Новерр «мечтал одухотворить единым драматическим чувством». Видя балет как органическое художественное целое, выдающийся реформатор стремился к идеалу действенного танца, который превратил бы «балетное увеселение в пластическую драму страстей» - признавая, таким образом, определенную общность сценических искусств, при всем многообразии выразительных средств и технических особенностей, созидаемых по единым законам гармонии.

Сегодня, когда театр существует в сугубо техногенной среде, и пост-драматизм (опровергающий центральную, смыслообразующую роль актера-исполнителя) норовит уверенно возобладать на самых разных сценах, балет остается тем запovedным пространством, которое не существует без движения человеческого тела, без живого исполнителя и его живой энергии. В своей каноничности и герметичности он безусловно антропологичен — а потому столь же безусловно подчиняется большинству тех законов пластической выразительности и ее эмоционального наполнения, открытию и обоснованию которых посвятил свою творческую жизнь польский драматический режиссер и педагог Ежи Гротовский (1933–1999 гг.)

Это знаменитое имя сегодня воспринимается как безусловный театральный тренд: о его существовании полагается не просто знать «на слух», но и признавать его актуальную значимость для практики, теории и философии современного театра. Среднестатистическому обитателю российской театральной среды для такого признания вполне может быть достаточно того факта, что о Гротовском (в числе многочисленных прочих) писали Брук, Бентли и Бартошевич. Для более серьезно заинтересованных, например — знакомых со сборником теоретических статей «От Бедного театра к Искусству-проводнику» или державшим в руках «Бумажное каное» Эудженио Барбы, — факт серьезнейшего влияния наследия Гротовского на процессы развития сценического искусства в XX–XXI вв. является уже аксиомой. Но вся вышеописанная «трендовость» не исключает (а скорее — активно включает в свой контекст) некоторую долю таинственной недоговоренности: о том, что сам режиссер называл «моя работа», кажется, знаешь тем меньше,

чем больше информации на эту тему осваиваешь. Поэтому выход книги Полины Степановой (доцента кафедры зарубежного искусства РГИСИ) «Театр и не-театр Ежи Гротовского» воспринимается как очередная попытка «осмысления на расстоянии» того загадочно-притягательного феномена, которым было и остается творчество польского режиссера.

На гибкой обложке — черно-белый фото-пейзаж: осеннее поле с пожухшими подсолнечниками, сумрачный лес вдаль, одинокая стройная фигура с холщовой «торбочкой» через плечо. Название и имя автора набраны черным шрифтом, явно имитирующем машинописный. В заключительном разделе — 17 черно-белых некрупных фотографий (сцены из спектаклей, эскиз, плакат). 200-страничная книжка словно «всплыла» из той эпохи, когда очень и очень многое становилось информационно доступным русскоязычному читателю только в «самиздатовском» формате. А вполне «говорящее», символичное при всей своей скромности (а во многом — и благодаря ей) оформление как нельзя более созвучно созданной героем монографии концепции «Бедного театра».

Первый раздел книги, озаглавленный «Актер в театре Ежи Гротовского», посвящен спектаклям 1959–69 гг. и проблеме существования актера в их новаторски организованном пространстве. Автор связывает творчество своего героя, чуть ли не самого молодого в «поколении 1956 года», с широким культурно-историческим контекстом: от наследия «Театра жестокости» Антонена Арто и основополагающих для польских практиков сцены работ режиссеров Леона Шиллера и Юлиуша Остервы, до элементов античной эстетики, средневековых мистерий. Монография привлекает обширный материал, в том числе — на польском языке в собственном переводе автора. Последнее важно отметить, так как критическая рефлексия непосредственных очевидцев сценического действия обладает той несомненной ценностью, с которой не могут конкурировать другие источники (тем более в данном случае, с учетом категорического отказа режиссера от кино съемок его работ).

Второй раздел — «Театр после театра» — посвящен экспериментам 1970-х гг. (есть ли нужда напоминать, что на тот же временной отрезок пришлось появление таких знаковых для современного пластического искусства явлений, как вуппертальская труппа Пины Бауш, дартмутский «Пилоболус» Элисон Чейз и др.?). Исследование первооснов актерского искусства, «Театр Истоков», у Гротовского носило мультикультурный, интердисциплинарный характер, что и привело впоследствии к возникновению такого неоднозначного, спорного в самой своей теоретической природе, но и практически обоснованного явления, как «театральная антропология» (теоретическое направление, введенное в обиход учеником Гротовского, итальянским режиссером и педагогом Эудженио Барбой). Осознав актера и зрителя как основные составляющие театра, опробовав в сценическом творчестве разнообразно и порой рискованно новаторские приемы их взаимодействия, выходя за традиционные жанровые пределы в область дотеатральных культовых практик, реформатор Гротовский создал вокруг себя мощное и притягательное поле «антропологического театра», стремился овладеть искусством «мирского ритуала» (который должен вывести взаимоотношения актера и зрителя

на качественно новый духовно-эмоциональный уровень). Автор отмечает уникальность паратеатральных опытов Гротовского, очевидным образом не предполагающих эпигонского подражания, но оставивших в наследство деятелям и исследователям театра новейшего времени ряд существенных вопросов о природе сценического искусства. На страницах монографии названы имена ряда последователей, уже в собственном творчестве экспериментирующих на заданные Гротовским темы: помимо упомянутого Эудженио Барбы (и его Международной школы театральной антропологии, основанной в 1979 г.), здесь и такие малознакомые для российского читателя имена, как Катажина Казимерчук (организатор театра «Ремус», экспериментирующего с песенной культурой народов мира) и Влодзимеж Станевский (создатель Центра театральных практик в г. Гардженице, чья деятельность направлена на экспериментальный поиск общего в этнических танцевальных культурах) и др..

Парадоксам личной и театральной биографии Гротовского, кажется, нет числа: бесстрашный новатор — по свидетельству знавших его, не признававший слова «авангард»; мировая знаменитость — отказывавшаяся от представлений для аудитории больше 100 человек; исследователь максимально неосязаемых основ человеческой духовной природы — стремившийся овладеть максимально осязаемой, телесной формой их сценического выражения; европеец по рождению и воспитанию — с глубоко воспринявший и осмысливший в своем творчестве философские категории Востока, и т. д., и т. д. Но, разумеется, парадокс для великого театрального поляка не был самоцелью.

Вся его режиссерская, педагогическая, исследовательская деятельность была тесно сопряжена с тем личным духовным и гражданским выбором, который предполагал творчество в качестве практики самопознания (и, в данном случае, шире — практики познания творческих основ в природе человека). Закономерно, что широчайший многоаспектный опыт польского режиссера сегодня требует такого же многоаспектного осмысления (и наука о театре здесь будет на равных правах с антропологией, социологией, психологией, историей, философией и др.). Вероятно, следует воспринимать как оправданную закономерность и то обстоятельство, что автор книги «Театр и не-театр Ежи Гротовского» словно избегает каких-либо серьезных концептуальных выводов, итоговых формулировок по поводу масштабного творческого наследия своего героя. Содержанием монографии по сути становится систематизация того багажа информации, который был накоплен П. Степановой со студенческих лет — его объем и характер отражен в списке литературы, насчитывающем более 300 источников (солидную часть которых составляют книги и статьи на польском языке). И уже научный аппарат книги представляет безусловную ценность для дальнейшего изучения творчества Гротовского в русскоязычном научном сообществе.

Не менее ценно и то, что завершающая часть книги касается одной из важнейших проблем современного искусствоведческого дискурса: терминологической. Еще в XX в., когда авторское начало в сценических искусствах получило ведущую роль, этот аспект стал остроактуальным. Преодолев канонические стилевые рамки в поиске новых приемов коммуникации со зрительской аудиторией, сегодняш-

ний театр (и танец — в самом широком смысле) продолжает формировать адекватные для себя системы жанров, понятий и терминов, призванные отразить все возможное многообразие способов художественного высказывания. И театроведению трудновато бывает угнаться за своим предметом, с каждым годом развивающим все большую и большую скорость производства авангардных форм... Существеннейшим условием понимания эстетического, социального, духовного феномена творчества Гротовского нельзя не признать владение целым комплексом связанных с ним определений (таких, как «пратеатр», «паратеатр», «перформер» и т. п.) — рассмотрению этих базовых терминологических категорий посвящен ряд последних страниц монографии.

«Лабораторные» опыты великого польского режиссера, ставившего себе непростые задачи и достигавшего их самобытным новаторским путем, по сей день вызывают научное любопытство у историков и теоретиков мирового театра. Их практическое освоение также сможет занять еще не одно десятилетие и увлечь десятки умов — в том числе и тех, для кого приоритетной ценностью в сценическом творчестве остается пластическое выражение «живой драмы чувства». И на первых шагах этого пути новая книга о Гротовском вполне может пригодиться.