

УДК 792.03

П. М. Степанова

ТРЕНИНГИ Е. ГРОТОВСКОГО И ПРОБЛЕМА «НОВОГО ТЕЛА» В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Имя польского режиссера и реформатора театра Ежи Гротовского знает весь мир, его концепция «бедного театра» изменила основы подхода к способу создания роли, к проблемам взаимодействия внешней/телесной и внутренней партитур в процессе работы на сцене; его идеи паратеатрального периода 1970-ых гг. определили новое место зрителя в современном театре и степень влияния визуального образа на восприятие хода ритуального действия зрителем/соучастником. Проблемы театральной антропологии сформулированные Гротовским в конце XX в. формируют в данный момент культуру телесного выражения на сцене постдраматического театра, в экспериментах пластического современного театра, в паратеатральных практиках в разных уголках мира.

Впервые идея «нового тела» возникла в спектакле молодого режиссера Гротовского «Сакунтала» по тексту санскритской драмы Калидасы (1960). Гротовский хотел совместить в партитуре спектакля новейшую авангардистскую трактовку классического текста IV в. и использование актерами мудр — движений кистей рук, свойственных индийской танцевальной культуре. Чем больше актеры пытались заучить непривычные европейскому сознанию соответствия движения и его значения, тем явственнее возникала проблема тела-штампа, которое заменяла традиционный индийский смысл жеста более понятным европейским прочтением. «Именно в классическом восточном театре по-настоящему ставилась проблема: каким образом актер должен научиться набору знаков и каким образом он должен потом их совершенствовать. А ведь это не двадцать и не тридцать знаков, а сотни. Актерский тренинг в таком театре основывается на ежедневной работе, в которой отрабатываются знаки, а также совершенствуется естественная ловкость тела для того, чтобы в дальнейшем воплощать эти знаки уже без сопротивления» [1, с. 121]. Идея «восточного тела», восточного тренинга, который базируется на телесных знаках, становится основой тренингов Театра-Лаборатории Ежи Гротовского. Но совершенство «восточного тела»/идеального механизма насыщается сложнейшей внутренней партитурой, которая принадлежит самому актеру и становится его «тотальным актом»: «Это священный акт откровения. Актер должен быть готов к абсолютной искренности. Что-то вроде шага к пределу, к вершине, и в этом шаге сознание актера и его инстинкты сольются воедино» [2, с. 238–239].

Тренинги Гротовского во второй половине 1960-х ставят проблему использования восточных практик для создания «нового тела» и для выстраивания новых связей в психофизической партитуре работы актера. Эудженио Барба, ученик и последователь теории и практики Гротовского 1960–70-х, обозначает это яв-

ление как «евразийский театр» — это «связь способов подготовки европейских актеров и методов формирования актеров на основе театральных традиций Востока» [см.: 3, с. 27]. В «Словаре театральной антропологии» Э. Барбы и Н. Саварезе возникает принцип «эквивалентности» или обоснование «новой телесности» в театре, наблюдая за телом в обыденных обстоятельствах, жизнь в восточных техниках превращается в наборы эстетизированных знаков, которые фиксируются в пластической выразительности актера на сцене в момент представления. Эти телесные знаки подобны для различных культур, таким образом, возникает идея «единого телесного аппарата актера» вне зависимости от расы и национальной культуры. Визуальный образ стрельбы из лука в традиционном европейском театре предполагает использование реквизита, в индийском танце одисси при кажущейся жизненности жестов, каждое положение кистей рук соответствует мудрам. «Индийский театр и танец — именно то место, где еще можно увидеть физический эквивалент таких слов, как «божество», «богиня», «божественное»... где актер или танцовщица могут одновременно быть лучником, его луком, натянутой тетивой, летящей стрелой и раненной ланью» [4, с. 275]. В японском театре Ногаку эффект пущенной стрелы достигается «взлетом» рук, а поражение цели — резким «падением» рук и хлопком ладоней по бедрам.

Создание евразийского театра, использующего восточные техники в воспитании актера, свойственно в данный момент: 1) театру антропологическому, наследующему идеи Гротовского 1970-х гг., ищущему «новое тело» и «эквивалентность» в самых древних текстах и культурах мира; 2) современному пластическому театру, который пытается механически совместить, соединить в партитуре спектакля тело европейское и тело восточное.

Принцип «эквивалентности» и идея «нового тела» базируются на желании Гротовского, его учеников и последователей, а главное — самого театрального процесса нового столетия, на желании вернуться к синкретической модели театра, это попытка создать актера еще неразделенного сознания, в теле и душе которого слиты воедино музыка, движение, слово. Подразумевается не синтез составных частей вагнеровского «гезамткунстверк», не последовательное слияние всех видов искусств в выразительной партитуре роли, а декларативное изначальное существование голоса и движения, слова и действия, танцора и костюма. Возвращение к синкретическому сознанию дает возможность приблизиться в сфере театра к аристотелевскому пониманию катарсического.

Самый последовательный продолжатель идей «нового тела» в Польше — Владимеж Станевский, руководитель Центра театральных практик Гарджевицы — разорвав всякую связь с Гротовским и постоянно обозначая свою независимость, исследует телесные возможности актера на основе реконструкции телесных и голосовых знаков античного театра. Для реализации спектаклей «Метаморфозы» (1997) по роману Апулея «Золотой осел» и «Электра» (2004) Еврипида Станевский вместе со своими актерами и учеными (историками, антропологами) обратились к вазовой живописи, которая стала основой для создания азбуки жестов античного театра. Тексты античных авторов становились «музыкальными партитурами», которые раскладывались на жесты/знаки актерами.

Также реконструировалась музыка той эпохи, воссоздавались инструменты греков, и так как нотная запись не сохранилась, ранние христианские гимны соединялись в единое целое с движениями рук и ног копируемых с ваз и фресок. Идея синкретического актёра в Гардженицах реализуется на почве самой ранней театральной формы западноевропейского искусства. Подобный подход у театральной школы Венгайты, труппа занимается реконструкцией литургических драм и их представлений в костелах в Польше.

С другой стороны, можно говорить о принципе «нового тела» в современном пластическом театре, который также ищет новейшие способы работы с телом на сцене. Знаменитый современный танцевальный коллектив Коммуна//Варшава, прославившийся перформансами и специальной программой «RE//MIX», опираясь на идеи телесных тренингов восточных культур, создает спектакль/воспоминание, спектакль/ощущение «PARADISE NOW? | RE//MIX Living Theatre». Спектакль американского авангардного театра художников Д. Бэка и Д. Малины становится основой для реконструкции телесных знаков, в американской версии спектакля 1969 г. использовался ритуал вуду. Польские танцовщики копируют и играют с движениями американских танцовщиков, которые в свою очередь воссоздают ритмы ритуала. Видео-проекция спектакля 1969 года становится опытным полем в постмодернистской игре с восточной и европейской телесностью. Но подобный подход не дает выхода к синкретической модели, напротив, концентрирует актёра/танцовщика в поле только телесного подражания.

Современный российский театр находится в таких же сложных отношениях с проблемой «нового синкретического актёра». Самый близкий друг Гротовского в России Анатолий Васильев, начав свой режиссерский путь с традиционного, обнажающего основы системы К. С. Станиславского, периода, приходит в 1990-е гг. к проблемам, сходным с поисками польского режиссера. Текст, слово в высшем его понимании, являясь доминантой в экспериментальных работах Васильева, между тем неразделим со звуком, звучанием, пением и движением, мизансценическим рисунком. «Плач Иеремии» (1996) с участием ансамбля древнерусской духовной музыки «Сирин» становится сложнейшей связью песенной традиции и мизансценического решения Васильева, положение тела в пространстве воссоздает философию ритуала (как и опыты Гарджениц или Венгайты).

Русской традиции свойственно обращение к тексту, как доминанте в синтетической модели театра, но отталкиваясь от звучания слова, режиссеры-экспериментаторы пытаются постичь единства телесного, голосового, звукового, пространственного. Ученик Васильева, режиссер Клим, в 1992–94 гг. осуществляет лабораторный индо-европейский проект «Лестница-Древо», в текстовом поле которого Север — «Слово о полку Игореве», Юг — «Персы» Эсхила, Запад — Гамлет, Восток — Упанишады (созданы были только две первых части).

Эстетика театра Анатолия Васильева и московской Школы драматического искусства во многом близка идеям антропологического театра Гротовского и попыткам работать с синкретическим актёром, близким к ритуальным практикам. В свою очередь в современном русском пластическом театре идут активные поиски универсального «нового тела», которое (как и опыты Коммуны//Варшавы)

создается на основе восточных техник, но не ставит перед собой задачу создать «чистые архетипические образы», а скорее находит в восточной телесности новые аспекты выразительности. Театр Антона Адашинского «Дерево» почерпнул свою специфическую выразительность в эстетике японского буюто. Азбука «танца смерти» Тацуми Хидзиката обретает новое прочтение в работах Адашинского, изломанные линии тел в «Кецале» (2004) подражают технике тела буюто, но вместе с тем вступают с ним в полемику, переосмысливают метафоры Хидзиката.

Современный театр, стирая границы театра драматического, танцевального, музыкального, пластического, сталкивается с проблемой синтетического или вернее синкретического/неразделенного актерского аппарата. Проблема «евразийского театра» и использования восточных тренингов в подготовке современных актеров мирового театра раскалывает театральный процесс на две ветви: ветвь антропологическую, ставящую своей целью достигнуть катарсического эффекта в современности с помощью обращения к ранним дотеатральным, ритуальным формам через вязь архетипических образов в структуре спектакля, и ветвь пластической выразительности, опирающуюся на визуальные коды/знаки, черпающую из внешней выразительности уже созданных и переосмысленных театральных форм в пространстве постмодернистского сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Грозовский Е.* Упражнения // Грозовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 121–140.
2. *Грозовский Е.* Техника актера // Грозовский Е. К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 232–245.
3. *Александровская М.* Профессиональная подготовка актеров в пространстве евразийского театра XXI века. СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2011. 392 с.
4. *Барба Э., Саварезе Н.* Словарь театральной антропологии: Тайное искусство исполнителя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 320 с.