

УДК 792.01

СПЕЦИФИКА ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В
СОВРЕМЕННОМ ПОЛЬСКОМ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ:
СПЕКТАКЛЬ «ВАКХАНКИ» ТЕАТРА «ХОРЕЯ» И АКТЕРСКИЙ
ТРЕНИНГ ТОМАША РОДОВИЧА

*П. М. Степанова*¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13, Санкт-Петербург, 191119, Россия.

В статье анализируется исторический контекст возникновения и развития теоретических и практических аспектов театральной антропологии. Актерские тренинги современного польского режиссера Т. Родовича и структура спектакля «Вакханки» театра «Хорея» (Лодзь) исследуются методами культурной антропологии и сравнительного анализа. Специфика пластической выразительности в антропологическом театре проанализирована на основе теории и практики Ежи Гротовского и театральных опытов Центра Театральных практик Гардженицы. Установлено, что сценический образ в антропологическом театре создается путем реконструкции синкретической модели актерского существования. Единый комплекс танца, пения, слова и движения создается благодаря знакомству с античной драматургией и способами реконструкции античного пения и танца. В заключении делается вывод об уникальности подхода к тренингу в антропологическом театре, основанном на соединении архетипических культурных знаков разных эпох и личного опыта актера-исполнителя.

Ключевые слова: театральная антропология, кросс-культурный подход, архетип, синкретический актер, актерский тренинг

THE SPECIFIC CHARACTER OF PLASTIC EXPRESSIVENESS IN
CONTEMPORARY POLISH THEATRE ANTHROPOLOGY: THE PLAY
‘THE BACCCHAE’ (2012) BY THE CHOREA THEATRE AND AN
ACTING TRAINING BY TOMASZ RODOWICZ

*Polina M. Stepanova*¹

¹ St. Petersburg State University of Film and Television, 13, Pravda St., Saint Petersburg, 191119, Russian Federation.

The Introduction provides the context of the origin and development of theoretical and practical aspects of theatre anthropology. Acting trainings by

a contemporary Polish director T. Rodowicz and the structure of the play “the Bacchae” (2012) by the Chorea Theatre (Lodz) are investigated on the basis of cultural anthropology and comparative analysis methods. The specific character of plastic expressiveness in theatre anthropology is addressed on the basis of theory and practice of Jerzy Grotowski and theatrical experiments of the Centre for Theatre Practices, Gardzienice. The stage image in theatre anthropology is created through reconstructions of the syncretic pattern of an actor’s existence. An integrated body of dancing, singing, word and motion is created on the ground of work with the ancient drama and philosophy, basing on reconstruction of ancient singing and dancing. The Conclusion focuses on a unique approach to the training in the course of putting up a play in theatre anthropology, based on combination of archetypal cultural signs of different epochs and an actor’s personal experience.

Keywords: theatre anthropology, cross-cultural approach, archetype, syncretic actor, acting training

Атмосфера 1960-х годов в театре была отмечена обострением социальных противоречий и повсеместным разочарованием в культуре. Проникновение антропологии как научного метода в сферу театрального искусства было спровоцировано переосмыслением в культурной антропологии знаменитой книги Клода Леви-Строса «Структурная антропология», вышедшей в Париже в 1958 году. Леви-Строс изучал системы родства, мифов, ритуалов с целью обнаружить за всем многообразием устойчивых культурных феноменов всеобщие законы, влияющие на процессы восприятия различных форм и видов искусств у самых разных наций и народов. «Он считал культурную антропологию самой гуманистической из социальных наук. В отличие от предшествующих форм гуманизма она базируется на допущении о равноценности всех культур и цивилизаций — исторических или современных» [1, с. 65]. Теоретические работы Леви-Строса открывали путь к совершенно новому восприятию культурных парадигм. Европейские режиссеры разных стран, в их числе — Е. Гротовский, П. Брук, Э. Барба, начинают использовать подходы и исследовательские методы структурной антропологии Леви-Строса. «Самый проникновенный анализ отдельной культуры, заключающийся в описании ее установлений и их функциональных связей и в исследовании динамических процессов, благодаря которым каждый индивид воздействует на свою культуру, а культура — на индивида» [2, с. 18] становится необходимой базой для создания новейших актерских техник, для разработки тренингов. Выводы Леви-Строса о системах родства мифов и ритуалов, используются европейскими режиссерами для создания новой модели театрального пред-

ставления, становятся базой для ухода из театра драматического к ритуальным и паратеатральным практикам.

В современном искусствоведении выделяются два этапа развития антропологических идей в театральной теории и практике. Первый этап (практический) взаимодействия театра и культурной антропологии начался в 1970 году с театральных поисков режиссеров в разных уголках мира. Идея театра, изучающего законы человеческого существования с помощью театральной практики, принадлежит Ежи Гротовскому, польскому режиссеру, создателю системы «бедного театра» и техники «оголенного» актера. «Паратеатр» или «Театр Участия» — проект, осуществлявшийся во Вроцлаве в Театре-Лаборатории с 1969 по 1978 годы. Он работал с группами из Польши, Франции, Италии, Германии, США, Канады, Австрии. Гротовский пытался воссоздать ритуальные механизмы театра с помощью сложной системы архетипических образов в структуре действия дать возможность зрителям-соучастникам соединить в себе сознательное и бессознательное, найти единство своего существования, избавиться от раздвоенности личного и коллективного [3].

Второй этап (теоретический) связан с понятием «театральная антропология», введенным в современную терминологию Эудженио Барбой. В 1979 году Гротовский обращается к новому проекту, названному «Театр Истоков», участники которого набирались по всему миру путем тестирования. Проект был направлен на практическое исследование исполнительских техник, связанных в первую очередь с работой над телом и движением. Его участники путешествовали на Гаити, в Индию, Нигерию, Мексику, наблюдали за ритуалами разных народов. Задача этого периода работы Гротовского сводится к набору базовых театрально-ритуальных практик и попытке найти общие закономерности развития различных культур. Гротовский занимается фиксацией существующих театрально-ритуальных практик, анализирует функции телесного аппарата исполнителя и использует эти результаты в специальных тренингах, ориентированных на актеров европейского драматического театра. В этом же 1979 году Барба открыл Международную школу театральной антропологии (ISTA). Театральная антропология — это наука на грани с культурной антропологией и театральной теорией. Она не подразумевает создание спектакля как конечную цель, а провозглашает сам процесс исследования закономерностей существования актера. При этом, одним из этапов подтверждения научных исследований является показ спектаклей в которых используются различные телесные техники, как партитура работы актера. «Театральная антропология — это изучение поведения человеческого существа, использующего как инструмент свои психофизические свойства (свое присутствие) для некой демонстрации, притом организованной в рамках предварительного замысла, не имеющего отношения к обыденной жизни» [4,

с. 7]. Предметом этой науки становится актер и его тело в момент спектакля, но не сам спектакль. «Она основывается исключительно на анализе восточных традиций и не в состоянии истолковать феномен западного актера, хотя заставляет предполагать в себе потенциал для разрешения и этой проблемы» [5, с. 48].

Современный польский антропологический театр соединяет в своей теории и практике задачи и приемы работы, выработанные Гротовским до его отъезда из Польши в 1982 году. Актерские тренинги и спектакли наследников паратеатрального периода (Центр театральных практик Гардженицы под руководством А. Станевского [6], театр «Хорея» под руководством Т. Родовича, Школа театра Венгайте [7]) базируются на трех основных открытиях Гротовского в сфере театрального искусства второй половины XX века. «Это театральные поиски, которые обращаются к культурным традициям, используют различные ритуальные практики или песни, которые восходят к разным этническим группам. Часто эти ссылки являются поисками в сфере антропологии. Идет работа с культами изолированными, экзотическими, нередко связанными с трансгрессией. Часто эти поиски включают в себя экспедиции, исследующие традиции, изучающие элементы ритуалов, использующие наиболее характерные для представлений техники. В этом смысле они сближаются с тем, чем занимался Гротовский в большей или меньшей степени во второй половине 1970-х» [8, с. 7]. Концепция «бедного» театра используется как смыслообразующий принцип создания режиссерской партитуры спектакля и внутренней партитуры «оголенного» актера, свободного от персонажа и сценического образа. Опыты паратеатрального периода становятся основой для специфической работы со зрителями-соучастниками. Философия «Театра Истоков» помогает насыщать актерские тренинги самыми разными техниками воспитания телесного и внутреннего аппарата актера, используя ритуальные практики из всех уголков мира.

Одним из adeптов «оголенного» актера, постоянно работающего со своим телом на основе самых разных ритуальных практик мира, стал участник паратеатральных опытов 1970-х годов Влодзимеж Станевский. В 1977 году режиссер организовал Центр театральных практик в маленькой деревеньке Гардженицы, где проходили занятия (репетиции, тренинги) на основе фольклорных и этнических исследований. Станевский уделял внимание всеобщности всех существующих и даже культур исчезнувших народов. Режиссер работает с текстами самых разных эпох и культур, экспериментирует с ощущением и пониманием смысла человеческого существования в разное время. Спектакли рубежа XX – XXI веков в Гардженицах охватывают самые разные телесные и песенные техники, которые актеры и режиссер пытаются реконструировать и переосмысливать: «Спектакль Вечерний» (1977) по роману Ф.

Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Гусли» (1981) по второй и четвертой частям «Дзяд» А. Мицкевича, «Житие протопопы Аввакума» (1983), «Кармина Бурана» (1990), «Метаморфозы» (1997) по роману Апулея «Золотой осел», «Электра» (2004), «Ифигения в Т...» (2010) и «Пятая оратория» (2013) по Еврипиду, «Тагор» (2014) по текстам Р. Тагора. Античное пение и танец реконструируются Станевским и его актерами с учетом археологических данных. Станевский пытается нащупать специфику разных культур, их взаимоотношение и «эхо» этих культур в современности. Спектакли Станевского и тренинги, которые режиссер проводит с молодыми актерами, создаются по принципу максимальной близости к практике традиционного режиссерского театра. В спектакле «Свадьба» (2018), по С. Выспяньскому, Станевский использует декорации, костюм, грим, фонограмму и видеопроекции и максимально уходит от эстетики «бедного» театра Гротовского. В партитуре телесной работы актеров на сцене возникают иногда отсылки к способу существования актера-танцора в античном театре но, как правило, мизансцены в «Свадьбе» подчинены очень экспрессивной динамичной структуре спектакля, и тела актеров должны рифмоваться с видеоинсталляциями живописных полотен польского художника и драматурга начала XX века Выспяньского. Современные постановки Станевского максимально ушли от поисков новой телесной техники актера, которая осуществляет попытки реконструкции античного танца в партитуре современного спектакля. В них остались лишь иногда угадываемые маркеры практической антропологии, близкой идеям Э. Барбы, когда в телесной партитуре роли актер «использует индивидуальные физиологические свойства с применением особых технологических приемов экстра-обыденной техники тела» [4, с. 7].

Философским и практическим освоением театральной антропологии, максимально соотносящей себя с актерскими и телесными техниками, разработанными Гротовским с 1965 по 1980 годы, стало творчество польского режиссера Томаша Родовича. Он сотрудничал с Гротовским в 1974–1979 годах, работал в Центре театральных практик с 1977 по 2003 год, стал один из создателей Театрального товарищества «Хорея» (является его лидером с 2004 года). Режиссер много и кропотливо работал с материалом античного пения и танца; он почувствовал, что попытки реконструкции античного движения и звука в пространстве Гарджениц не дают нужного ему результата. Родович желал не просто погрузить исполнителя и зрителя в энергию античных ритмов. Он оттолкнулся от звучания античного тела и решил создать современное культурное пространство, которое бы могло нести ту же функцию, что нес театр в Древней Греции. Родович ищет место общения людей с богами, людей с людьми. В 2007 году на старых заводах Шейблера в Лодзи возникает Фабрика искусств «Хорея». В ее деятельности реализовалась комплексная

исследовательская, театральная и социальная программа. Цель метода, разрабатывавшегося «Хореей», — изучение соединения движения, звука и слова. «Хорея — это категория, которую мы почерпнули из истории аттического греческого театра. Она определяет способ функционирования трех элементов экспрессии — слова, музыки и движения — в действиях отдельного актера или группы актеров. Опыт Античности определил начало наших театральных поисков, в данное время мы стараемся не концентрироваться только на этом, и ищем новые источники вдохновения. Мы не пытаемся реконструировать, создавать анклавы и открывать эстетический контекст, который позволил бы наилучшим образом передать давние и современные традиции, но обращаемся к источникам, мотиву, фрагменту и стараемся им нанести удар, оттолкнуться от фабричных стен, от куска металлического листа, рассыпающегося кирпича и бетонного пола, чтобы что-то в себе увидеть и услышать» [8, s. 2]. Родович пытается на разных уровнях театрально-исследовательской работы вернуться к синкретическому искусству, к существованию человека неразделенного на тело, разум и душу, цельного в античном понимании, постигающего себя и свою телесность через античное движение, пение и музыку.

В репертуаре «Хореи» есть несколько спектаклей, основанных на античных сюжетах: «Пение Еврипида» (2007), «Антигона» (2009) Софокла, «Вакханки» (2012) Еврипида и др. В работах Родовича структура сценического действия всегда опирается на обязательную неотделимость физического аппарата актера от пения, словесной партитуры пьесы и музыкального сопровождения, которое возникает из тонкой вязи голосов актеров и ударов обнаженных пяток по сцене, стремительных движений, шорохов одежды. Спектакли похожи сценическим оформлением, работой с костюмом и реквизитом на воплощение концепции бедного театра Гротовского в спектакле «Стойкий принц» (1965) П. Кальдерона – С. Выспяньского. В «Вакханках» пространство напоминает выгородку с черными стенами и замкнуто с трех сторон. Действо длится около часа. Актеры работают в современных костюмах, используют минимум реквизита, театральный свет аскетичен. Музыкальные фонограммы не используются. Все эти условные признаки «бедного» театра не только важны с точки зрения простоты формы, но погружают зрителей в проблематику, свойственную идеям Гротовского середины его театрального периода. В центре «Вакханок» — фигура жертвы, идея страсти и жертвоприношения. В финале спектакля Гротовского юноша-христианин Фернандо (Р. Чесляк) умирает, истязаемый мусульманским царем за отказ изменить своей вере. В «Вакханках» Родовича вопрос жертвы обращен к каждому из актеров: в финале гибнет от руки собственной матери Пенфей (А. Я. Беджицки). В 1960-е годы для Гротовского была важна проблема христианства и идеи определения своей собственной жизни, жизни молодых актеров

Театра-лаборатории как мученичества. Фигура «тряпичного» Христа возникает в «Акрополисе» (1963), а основой спектакля «Апокалипсис кум фигурис» (1969) становится сюжет о новом пришествии Иисуса к людям. Каждый спектакль Родовича является сложным разговором с Гротовским. В работе он использует основные приемы и теоретические подходы мастера. Молодые актеры начала XXI века не страдают так остро от утраты католического постижения картины мира. Они рефлексировали абсолютную телесную свободу современного европейца. Обращение к тексту Еврипида, в котором «новый» бог Дионис кружит женщин в оргиастическом танце, дает актерам основу для собственных этюдов о свободе тела, но обреченности нести ответственность за эту свободу. Красавец Дионис (М. Ратайски) в белой рубахе, белых джинсах и с длинными волосами, босой, как Иисус на ранних средневековых фресках, мягкой поступью выходит на сцену и нежно поет, обволакивая своим голосом зрительный зал и хор лидийских женщин.

Реквизит выполняет функцию точно выверенного эмоционального знака: в полумраке по сцене катится с грохотом качан красной капусты, он с хрустом оббивается о стены, в стороны летят ошметки и редкие брызги сока; оторванная в экстатической пляске голова юноши Пенфея катится к ногам зрителей.

Вопросы, адресованные режиссером актерам — о присутствии божественного в нашей жизни, о ритуальных плясках вакханок, которые стали сильнее и избыточнее мужчин, которые страстно служат богу Дионису. Подобные вопросы Родович задавал себе, исполняя в самом ярком и удачном спектакле Центра театральных практик Гардженицы «Метаморфозы» партию осла. В танцы и песни этого спектакля были вставлены реконструкции экстатических плясок античных вакханалий и религиозные гимны раннего средневековья [11].

Спектакль возникает из актерских этюдов, которые опираются на голосовые и танцевальные упражнения. Работа над структурой спектакля начинается с песенно-ритмического овладения текстом. Родович использует идеи Гротовского 1970–80-х годов. Режиссер накладывает актерские ощущения и эмоциональную рефлексию на материал реконструкций античного пения и танца, совмещая этот пласт с танцевальными элементами, свойственными культуре каждого из исполнителей. Так возникает сложное кросс-культурное исследование, базирующееся на научных задачах работы с Античной культурой, на эстетической функции создания целостного спектакля, обращенного к зрителю, и главное — на партитуре движения танцев и хоров, которая вбирает в себя и использует культурные традиции народов мира.

В разных спектаклях Родовича часто используются одни и те же жесты-знаки. «Выход из структуры в другие планы возможен через монтажный принцип» [10, s. 156]. В партитуре движений актеров в спектакле встреча-

ются и телесные коды античной вазописи, и положения тела, характерные для современных визуальных искусств, и коды памяти, свойственные личной телесности [12, s. 129-152]. Все это становится бессловесной «диалектикой сакрального и приводит к бесконечному повторению ряда архетипов» [13, с. 9]. Прекрасные вакханки (четыре девушки в современных коротких платьях) медленно закидывают головы назад и выворачивают руку в локте, копируя изображения с античных клиросов [14, s. 18-19]. Это движение «перетекает» в закушенный кулак — знак молчания и крика одновременно. В другой сцене основной сценических движений становятся красиво выверенные повороты тел актеров с черными пистолетами в руках, копирующие плакаты современных голливудских боевиков, или воспроизводящие систему движений из короткого визуального портрета Брэда Питта с пистолетом в руках, сделанного Робертом Уилсоном.

Звуковая партитура спектакля неотделима от движений актеров и строится по тем же принципам взаимопроникновения и сложного диалога самых разных голосовых техник, временных пластов и разных культур. В «Вакханках» песни хора — главного действующего лица, как и в античной традиции [15], исполняются на древнегреческом, польском и болгарском языках. В версии спектакля для российского зрителя одна из песен хора специально исполнялась на русском языке. Родовичу очень важно работать со словом, пением и движением в едином комплексе. Синкретическая модель, к которой он стремится, подталкивает режиссера использовать в процессе подготовки спектакля научно-практические методы работы с материалом и актерами. Чтобы использовать в «Вакханках» античные ритмы, он больше десяти лет занимался со своими актерами реконструкциями античного пения и танца, ориентируясь на танцевальные сюжеты и мотивы вазописи, данные исследований археологов, этнографов, филологов [16]. Несколько проектов были связаны с реконструкцией болгарской обрядовой культуры [17]. Во время показа спектакля в 2017 году на Новой сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге партии хора исполнили студенты Российского государственного института сценических искусств (курс Л. В. Грачевой). Именно для них режиссер выбрал одну из песен на русском языке, потому что определенной языковой культуре свойственны определенные телесные знаки (песни хора сопровождалась соответствующей партитурой движений). Также важно Родовичу было использовать перевод Иннокентия Анненского. Режиссеру-исследователю был необходим текст драматурга-ученого, который «Еврипида переводил на новый, преображенный русский язык без опоры на традицию, как первопроходец» [18, с. 8]. Для студентов театрального института сегодня этот перевод — текст, вмещающий в себя культурные коды разных эпох (от античных глубин до рубежей последних двух столетий). Актер постигает ан-

тичный миф через пульсацию собственной культуры, через восприятие слова, ритмики и метрики пения в культуре русского Серебряного века. Происходит не реконструкция античного пения и танца, а «реинтерпретация античного текста» [19, с. 98].

Специфика работы Родовича с актерами связана со специально разработанными тренингами, которые стремятся «дать» исполнителям идеально натренированное тело, способное стать аппаратом для выражения законченных архетипических образов в режиссерской структуре спектакля, и, вместе с тем, освободить от любого диктата, создать условия для собственного творчества и личного поиска. Базой для разработки актерского тренинга Родовича стал «Театр Истоков», о принципах работы в котором Гротовский говорил: «нас привлекли поиски самих источников различных традиционных техник; нас интересовало то, «что предшествовало различиям» [20, с. 257]. С другой стороны, источником тренингов стала идея создания любым актером «индивидуальной структуры» [21, с. 161].

Тренинг всегда начинается со сложных упражнений на растяжки, который связан со специальными дыхательными техниками. Завершая разминку, Родович предлагает участникам тренинга начать пропевать гласные звуки, как в распевах. Постепенно к гласным добавляются согласные буквы. Участники тренинга делятся на две группы: одной руководит Томаш Родович, другой — его ассистент Элина Тонева. Медленно возникает многоголосие; к пению добавляются движения тела. Одна половина хора будто «наступает» на другую. Только когда в процессе этой игры-разминки начинает формироваться песенный ритм, в сочетании звуков возникает рифма, Родович сообщает, что актеры исполняют античный гимн, восстановленный археологами, антропологами, филологами. Важнейшим условием исполнения является изначальная неотделимость слова от движения, ритма, рифмы: они изначально воспринимаются исполнителями как нечто цельное и неделимое. Потом Родович рассказывает о системе движений, воссозданных с помощью изображений на античных клиросах, об их смыслах. Каждый из кувшинов посвящен какому-то богу или герою. Основой каждого изображения обязательно выступает миф, содержащий «алфавит» античного тела-знака. Первые опыты по созданию античного «телесного алфавита» были предприняты в Центре театральных практик Гардженицы. Подобный словарь жестов для представлений литургической драмы используется и продолжает разрабатываться в Театральной школе Вегайте (Wegajty – польск.) [22]. Очень важно, что речь не идет только лишь о реконструкции: невозможно в точности воспроизвести движения античного танца, нельзя восстановить музыкальные инструменты той эпохи, совершенно невозможно вернуться к хотя бы подобию зрительского восприятия того времени. Но положения тела и определенная метрика

пения, по предположению Гротовского и Родовича, будят в теле современного актера архетипическую память и помогают работать с чувственными импульсами и энергиями. На позднем этапе работы в Рабочем центре в Понтедере Гротовский использует в качестве материала для актерских тренингов песни на разных мертвых языках, «они могли стать инструментарием, способным помочь организму в процессе, который мы можем назвать трансформацией энергии» [23, р. 36].

Родович пытается обострить конфликт личного и архетипического, заключенного в телесной памяти. Путь паратеатральных опытов Гротовского лежит от личного к коллективному: отказ от множества жизненных масок и ролей должен привести к постижению бессмертия. «Всякий единичный человек избавляется от своей разъединенности и возвращается к своей целостности. Всякое культовое упражнение с архетипом имеет, в конечном счете, эту цель и этот результат» [24, с. 121]. Цель тренингов Родовича — ввести каждого из актеров в состояние ритуальной включенности в действие, сделать, найденные актером в движениях и звуках прошлых культур смыслы бытия, материалом драматического режиссерского театра.

После идеально исполненного античного гимна с танцами, копирующими фрески и изображения с клиросов, Родович предлагает участникам тренинга ознакомиться с алфавитами некоторых мертвых языков. Буквы красиво прописаны на бумаге, но не во всех случаях известно их произношение. Родович просит выбрать пять любых изображений буквы и запомнить их очертания. Следующий шаг — создать телесный образ увиденного: нельзя копировать знак буквы, но лишь замереть в позе, выражающей по ощущениям актера именно эту букву. На следующий день тренинга к движениям, придуманным с целью визуализации букв мертвых языков, Родович просит добавить пять предложений, касающихся только личной жизни актеров. Из этой сложной партитуры придуманных движений и актерской откровенности рождается законченный этюд. Путем выстраивания Родовичем нескольких этюдов в ряд, создается некий рассказ, вызывающий у зрителей ощущение сюжета и его развития, возникают характеры и даже — предлагаемые обстоятельства из жизни героев, но режиссер так тонко выстраивает партитуру, что никому из сидящих в зале в голову не приходит, что актеры рассказывают личные истории. Таким способом Родович пытается достигнуть уровня «объективной драмы» [25, с. 64-69].

Свобода и эмоциональность сценической структуры «Вакханок» дает повод предположить, что маркеры «бедного театра», паратеатральных опытов и в какой-то мере объективной драмы стали основой оздания актерами сценических образов в работах театра «Хорей». Также как в культурной антропологии «практическое действие является телесным и игровым, а также

одновременно историчным и культуральным» [26, с. 146], актерский тренинг в антропологическом польском театре на данный момент стал основным инструментом работы с «его личной душевной жизнью» [27, с. 328]. Однако фундаментом актерских тренингов является телесность, расшифрованная с помощью культурных кодов других эпох.

ЛИТЕРАТУРА

1. Орлова Э. А. История антропологических учений. М.: Академ. Проект; Альма Матер, 2010. 621 с.
2. Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: Академ. проект, 2008. 555 с.
3. Burzyński T. Obok teatru // Burzyński T., Osiński Z. Laboratorium Grotowskiego. Warszawa, 1978. S. 120-180.
4. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии: Тайное искусство исполнителя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 320 с.
5. Павис П. Антропология театральная // Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 48.
6. Kornaś T. Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice. Kraków: Homini, 2004. 354 s.
7. Kornaś T. Schola Teatru Węgaity: Dramat liturgiczny. Kraków: Homini, 2012. 534 s.
8. W poszukiwaniu własnej ścieżki: z prof. Dariuszem Kosińskim rozmawia M. Figzał // Nietak!t. 2015. № 21-22. S. 5-10.
9. Хорея. Лодзь. 2011. 24 с.
10. Bartosiak M. Za pośrednictwem osób działających. Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu łódzkiego, 2013. 251 s.
11. Rodowicy T. „Onou Orchesis” – Taniec Osła: O pracy nad Metamorfozami // Konteksty. 2001. № 1-4 (252-255). S. 45-50.
12. Duniec K. Ciało w teatrze: Perspektywa antropologiczna. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012. 328 s.
13. Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза. М.: Академ. Проект, 2014. 399 с.
14. Elektra Eurypidesa: Esej teatralny (cheironomia / gesty). Gardzienice, 2005. 24 s.
15. Partyga E. Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej. Kraków: Księgarnia akademicka, 2004.
16. Rodowicy T. Dlaczego Antyk, czyli kondycja Europy. Stowarzyszenie teatralne Chorea (2004-2006) // Konteksty. 2006. № 2 (273). S. 21-28.
17. Bogdanowicz A. Bułgarska banica z serem i szpinakiem, kawa „turka” i liście winogron, czyli o potrzebie doświadczania Innego w poszukiwaniu teatralnym // Konteksty. 2006. № 2 (273). S. 15-21.
18. Гаспаров М. Л. Еврипид Анненского // Анненский И. Театр Еврипида. СПб.: Гиперион, 2007. С. 7-14.

19. *Wichowska J.* Ptaki nad miastem // *Didaskalia*. 2006. № 71. S. 98-100.
20. *Гротовский Е.* От театральной труппы к Искусству-проводнику // Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С.251-274.
21. Сотрудничество Томаса Ричардса с Гротовским в проекте «Объективная драма» // *Вокруг Гротовского*. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. С. 149-174.
22. *Łopatowska A.* Poszukiwania Gestu – Moje spotkanie z zespołem Scholi Teatru Węgaity // *Konteksty*. 2007. № 2 (277). S. 141-148.
23. *Richards T.* The Edge – Point Of Performance. Pontedera, Italy: Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997. 107 p.
24. *Юнг К. Г.* Структура психики и архетипы. М.: Академ. Проект, 2009. 304 с.
25. *Ślowiak J., Cuesta J.* Jerzy Grotowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. 207 s.
26. *Вульф К.* Антропология: История, культура, философия. СПб.: Изд-во СПб ун-та, 2008. 280 с.
27. *Выготский Л. С.* К вопросу о психологии творчества актера // *Выготский Л. С. Собр. соч.: в 6 т. Научное наследство*. М.: Педагогика, 1984. Т. 6. С. 319-329.

REFERENCES

1. *Orłowa E. A.* Istoriya antropologicheskikh uchenij. M.: Akademicheskij Proekt; Al'ma Mater, 2010. 621 s.
2. *Levi-Stros K.* Strukturalnaya antropologiya. M.: Akademicheskij proekt, 2008. 555 s.
3. *Burzyński T.* Obok teatru // *Burzyński T., Osiński Z.* Laboratorium Grotowskiego. Warszawa, 1978. S. 120-180.
4. *Barba E., Savareze N.* Slovar' teatral'noj antropologii: Tajnoe iskusstvo ispolnitelya. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2010. 320 s.
5. *Pavis P.* Antropologiya teatral'naya // *Slovar' teatra*. M.: GITIS, 2003. S. 48.
6. *Kornaś T.* Włodymiery Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice. Kraków: Homini, 2004. 354 s.
7. *Kornaś T.* Schola Teatru Węgaity: Dramat liturgiczny. Kraków: Homini, 2012. 534 s.
8. W poszukiwaniu własnej ścieżki: z prof. Dariuszem Kosińskim rozmawia M. Figzał // *Nietak!*. 2015. № 21-22. S. 5-10.
9. *Horeya.* Łódź, 2011. 24 s.
10. *Bartosiak M.* Za pośrednictwem osób działających. Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu łódzkiego, 2013. 251 s.
11. *Rodowicz T.* „Onou Orchesis” – Taniec Osła: O pracy nad Metamorfozami // *Konteksty*. 2001. № 1-4 (252-255). S. 45-50.
12. *Duniec K.* Ciało w teatrze: Perspektywa antropologiczna. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012. 328 s.
13. *Eliade M.* SHamanizm: Archaiczne techniki ekstazy. M.: Akademicheskij Proekt,

2014. 399 s.

14. Elektra Eurypidesa: Esej teatralny (cheironomia / gesty). Gardzienice, 2005. 24 s.
15. Partyga E. Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej. Kraków: Księgarnia akademicka, 2004.
16. Rodowicz T. Dlaczego Antyk, czyli kondycja Europy. Stowarzyszenie teatralne Chorea (2004-2006) // Konteksty. 2006. № 2 (273). S. 21-28.
17. Bogdanowicz A. Bułgarska banica z serem i szpinakiem, kawa „turka” i liście winogron, czyli o potrzebie doświadczania Innego w poszukiwaniu teatralnym // Konteksty. 2006. № 2 (273). S. 15-21.
18. Gasparov M. L. Evripid Annenskogo // Annenskij I. Teatr Evripida. SPb.: Giperion, 2007. S. 7-14.
19. Wichowska J. Ptaki nad miastem // Didaskalia. 2006. № 71. S. 98-100.
20. Grotovskij E. Ot teatral'noj truppy k Iskusstvu-provodniku // Grotovskij E. Ot Bednogo Teatra k Iskusstvu-provodniku. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2003. S.251-274.
21. Sotrudnichestvo Tomasza Richardsa s Grotovskim v proekte «Ob”ektivnaya drama» // Vokrug Grotovskogo: Kollektivnaya monografiya. SPb.: Izd-vo SPbGATI, 2009. S. 149-174.
22. Łopatowska A. Poszukiwania Gestu – Moje spotkanie z zespołem Scholi Teatru Węgajty // Konteksty. 2007. № 2 (277). S. 141-148.
23. Richards T. The Edge – Point Of Performance. Pontedera, Italy: Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997. 107 p.
24. Yung K. G. Struktura psihiki i arhetipy. M.: Akademicheskij Proekt, 2009. 304 s.
25. Slowiak J., Cuesta J. Jerzy Grotowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. 207 s.
26. Vul’f K. Antropologiya: Istoriya, kul’tura, filosofiya. SPb.: Izd-vo SPb universiteta, 2008. 280 s.
27. Vygotskij L. S. K voprosu o psihologii tvorchestva aktera // Vygotskij L.S. Sobranie sochinenij: V 6 t. T. 6. Nauchnoe nasledstvo. M.: Pedagogika, 1984. S. 319-329.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

П. М. Степанова — канд. искусствоведения; st-more@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Polina M. Stepanova — Cand. Sci. (Arts); st-more@yandex.ru