П. М. СТЕПАНОВА
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург, Россия

POLINA STEPANOVA
St. Petersburg State University of Film and Television, Saint Petersburg, Russia

ТЕЛЕСНОСТЬ АКТЕРА ШКОЛЫ ЕЖИ ГРОТОВСКОГО В ТЕАТРЕ И КИНО

АННОТАЦИЯ
Ежи Гротовский, создавая концепцию бедного театра в 1960-е гг., разработал уникальную методику тренингов и новейший подход к способу существования актера. Работа актеров бедного театра на сцене и в кино базируется на сложном взаимодействии внешней и внутренней партитур роли. В дальнейшем Гротовский расширил проблему телесности, включив в структуру действия паратеатральных опытов 1970-х гг. зрителей-соучастников, идеи архетипического образа, возникающего в действе на основе телесных кодов. В статье проанализированы методология создания образа в спектаклях Гротовского периода бедного театра. Роль Фернандо в «Стойком принце» Кальдерона-Словацкого (1965), созданная Р. Чесляком, сопоставляется с визуальной партитурой роли Чесляка в телевизионной версии спектакля «Махабхарата» (1989) П. Брука. Дан анализ основных приемов, которые освоила М. Коморовска на этапе работы с Гротовским и телесных техник актрисы в ее киноработах у К. Занусси и А. Вайды. Тренинги, созданные Гротовским, помогают актерам монтировать образ персонажа на двух уровнях телесных техник: тело-иероглиф и тело-самость. Основные идеи, сформулированные Гротовским в лекциях по театральной антропологии, продолжают и развивают практики современного польского антропологического театра. В. Станевский в Центре театральных практик в Гардженице ищет

CORPORALITY OF AN ACTOR IN THEATRE AND CINEMA IN JERZY GROTOWSKI'S SCHOOL

ABSTRACT
While creating the concept of Poor Theatre in the 1960s, Jerzy Grotowski worked out a unique methodology of trainings and a cutting-edge approach to actor's mode of existence. The work of actors of Poor Theatre on stage and in films is based on a complex interaction of the inner and outer scores of a role. Later on, Grotowski broadened the agenda of physicality by incorporating the participating viewers and ideas of an archetypical image into the structure of action of paratheatrical experiments of the 1970s. It is developed in an action on the basis of corporal codes. The article investigates the methodology of creating an image in Grotowski's productions in the Poor Theatre. The part of Fernando in "The Constant Prince" by Calderon-Slowacki (1965), played by R. Cieslak, is juxtaposed to the visual score of Cieslak's part in the screen version of "the Mahabharata" (1989) by P. Brook. The paper also analyses the major methods, used by M. Komorovskaya during her work with Grotowski, and body techniques of the actress in the screen performances by K. Zanussi and A. Wajda. The trainings, developed by Grotowski, help actors arranging the image of a character on the two levels of body techniques: body-hieroglyph and body-selfhood. General ideas articulated by Grotowski in his lectures on theatre anthropology, are continued and developed practices of the modern Polish anthropological theatre. V. Stanevski, in the Centre for Theatre Practices in Gardzienice, turns to ancient

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

УДК 792.03(438)+792.09+792.028 DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-88-102 © П. М. Степанова

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART. MOTION IN TIME

универсальную телесность в древнегреческом пении и танце. Т. Родович, руководитель театра Хорея в Лодзи, создает партитуры ролей на основе сложных взаимодействий телесных знаков, апеллирует к телу-самости, пытается выйти на безличностный, архетипический уровень.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *Гротовский, театральная антропология, бедный театр, парателтральные опыты, зритель-соучастник, тело-иероглиф, тело-самость.*

Greek singing and dance trying to find universal physicality. T. Rodowicz, director of Chorea Theatre in Lodz, creates scores of roles basing on complex interactions of body signs, appeals to body-selfhood, attempts reach the impersonal, archetypical level.

KEYWORDS: *Grotowski, theatre anthropology, Poor Theatre, paratheatrical experiences, accomplice-spectator, body-hieroglyph, body-selfhood.*

В конце 1990-х годов Ежи Гротовский выступил со знаменитыми публичными лекциями в Коллеж де Франс [1], в них польский режиссер сформулировал основные этапы развития идей театральной антропологии. Гротовский подводит итог своим многолетним поискам в сфере театра и парателтра, углубляясь в проблему реконструкции мирского ритуала и пытаясь проанализировать возможность возрождения исконных функций театрального зрелища. Он акцентирует внимание на двух фазах антропологического дискурса. С одной стороны, тело и «технические элементы, выходящие за рамки культурного контекста, в котором родилась и/или развивалась та или иная форма ритуальной практики» [2, s. 916]. В данном случае возникает вопрос телесного аппарата актера/исполнителя ритуала. С другой стороны, важным оказывается понимание «являются ли эти элементы достаточно объективными для сохранения их эффективности в случае лиц, попадающих в другой культурный, традиционный и религиозный контекст» [2, s. 916]. Гротовского волнует зритель и его способность воспринимать/понимать телесные знаки разных культур и их функции внутри ритуального/театрального действа или вне его рамок.

Философские и практические поиски Ежи Гротовского разделены на пять стадий становления: на пути к бедному театру (1959 – 1969), парателтральные опыты (1969 – 1978), театр Истоков (1976 – 1982), Объективная драма (1983-1986), искусство как средство передвижения (1986 – 1999). Базовые вопросы театрального представления становились фундаментальными вопросами на каждом из этапов.

Бедный театр стал законченной новой театральной системой с уникальными законами сценического пространства, с новым отношением к драматургическому материалу. В первый период творчества Гротовский обозначил принципы существования оголенного актера и разработал уникальную систему тренингов для создания актерской техники нового типа. Последователями и носителями новой модели актерского существования стали актеры театрального периода. Одной из самых знаменитых польских актрис 1970 – 1980 гг., особенно в новом польском кинематографе, стала

Майя Коморовска. Визуальные партитуры ее ролей в фильмах А. Вайды, К. Занусси, К. Кишлевского основываются на принципах оголенного актера бедного театра, разработанных Гротовским в середине 1960-х гг.

Паратеатральные опыты расширяют и углубляют вопрос основных участников театрального представления. Если на первом этапе творчества Гротовского интересовал в первую очередь внешний и внутренний аппарат актера и то, чего актер может добиться в поисках самого себя, пара-театр бросает вызов зрителю и его функции в театральном действе. Режиссер приходит к идее реконструкции ритуала, но не религиозного, потому что подобный подход невозможен в современном многонациональном и многоконфессиональном обществе, ведь само понимание божественного претерпело огромные изменения во второй половине XX в. Гротовского интересует создание мирского ритуала, совместного пребывания людей в процессе создания общего/общинного действа, которое могло бы взять на себя функции ритуального сотворчества, катарсического экстаза, ведущего к осознанию подлинности собственного существования. «Разрушение формы в процессе действия (в структуре спектакля) позволяет установить контакт со зрителем на уровне приобщения к космическому порядку (в античном театре) или освобождения от условностей обыденной жизни (в театре Гротовского)» [3, с. 98]. Гротовский даже не стремится установить контакт со зрителем. Он делает его главным действующим лицом, полностью передавая смотрящему все полномочия создающего. Так возникает новейшая техника существования зрителя-соучастника, который на самых разных уровнях погружается в процесс ритуального/паратеатрального действа. В момент создания ритуальной структуры зритель-соучастник начинает собственным телесным аппаратом транслировать основные элементы общности различных культур [4]. Тело становится проводником коллективного бессознательного на уровне простейших физических реакций, «главным в создании нового мирского ритуала был механизм воздействия на внутренние, духовные сферы зрителя-соучастника. Не просто физическое включение зрителя, не только телесная практика, упражнения и тренинги для пришедших с улицы людей, но прежде всего попытка найти образы – символы, которые любой человек, любой религии и любого воспитания понимал бы одинаково. Если в основе любого ритуального действа лежит ранняя мифологическая, чаще космогоническая, модель бытия, то и образы Гротовский стал искать в сфере мифа» [5, с. 108–109]. Участники паратеатральных опытов впитывают идеи телесного универсализма, и с конца 1970-х гг. в Польше и других странах мира возникают антропологические театральные коллективы, объединения кинорежиссеров, снимаются фильмы о культурных телесных кодах. О паратеатральных экспериментах Гротовского снимет фильм «Мой ужин с Андре» (1981) Л. Маль с участием знаменитого режиссера А. Грегори, в котором частью философии французского синема верите станет кинорежиссер как соучастник фильма.

Три последних этапа работы Гротовского максимально расширяют поле театральной антропологии, которое лежит между оголенным актером театральной модели и телесностью зрителя-соучастника паратеатра. Театр Истоков подарил современному антропологическому театру идею научного исследования различных ритуальных практик и культур мира как процесса создания роли в рамках театрального действа. Наиболее сложным был короткий период работы в Йельском университете с группой студентов из разных стран мира над проектом «Объективная драма» [6]. Этот этап работы можно обозначить как разоблачение драматургического материала. Гротовский разрабатывает уникальные приемы работы с личным жизненным опытом в качестве драматической основы действия. Режиссер пытается создать объективный процесс человеческого существования, превратить личный опыт исполнителя и зрителя-соучастника в объективный, общечеловеческий опыт, перевести личные воспоминания с помощью языка тела на бессознательный уровень, он опирается на труды Г. Гурджиева и Ю. Остервы [7, с. 66].

Искусство как проводник [8] подводит итог многолетним исканиям Гротовского, происходит соединение всех высказанных ранее тезисов. Тело актера, пройдя через изнурительный физический тренинг, приходит к такому уровню постижения самости, что становится уникальным проводником архетипических образов, актер перестает быть актером и становится идеальным зрителем-соучастником, в момент действа он и наблюдатель, и создатель ритуальной практики одновременно. Искомой осью сценической структуры становятся объективные драмы каждого из соучастников, а ритуальные корни различных культур, которые актер воспринимал и изучал в течение работы над материалом представления, из его научного, мыслительного опыта превращаются в опыт физический, а в какой-то момент перерастают в духовное просветление. Универсальность найденных жестов приближает телесный аппарат актера к телу шамана, когда определенные положения тела способны воссоздать процесс общения с божественным, космическим порядком. «Жест имеет метафизическое измерение: это живой человек, взаимодействующий с космосом» [9, с. 203].

Сложнее всего определить уникальные отличительные черты способа существования актера в визуальных искусствах (театре и кинематографе) с точки зрения возникновения и формирования нового подхода к созданию роли, в котором основное место занимает изучение собственной телесности [10] как главный акт в воплощении персонажа в рамках художественного произведения.

Этап работы Гротовского, связанный с поисками нового способа существования актера в рамках традиционного драматического театра, сам режиссер обозначил как путь в сторону бедного театра. В 1965 году в журнале «Одра» вышла статья Гротовского «К бедному театру» [2, s. 245 – 254], в которой были сформулированы основные положения новой театральной системы: отказ от синтетической, вагнерианской модели театра,

декларативное обнажение только основных составляющих театрального искусства, мощный акцент на фигуре актера и процессе создания роли. Практическим воплощением идей бедного театра и оголенного актера стала партитура роли Фернандо в исполнении Рышарда Чесляка в спектакле «Стойкий принц» П. Кальдерона – Ю. Словацкого. Чесляк сумел воплотить на сцене сложнейший процесс независимого существования внешней/телесной и внутренней/духовной, психологической партитуры роли. Физическое существование актера было связано с четко продуманной режиссером структурой визуальных архетипических образов, которые транслировались зрителю в точно выверенных мизансценических решениях и достигались за счет длительного тренинга, предшествовавшего показу спектакля. Тогда как сам актер в момент представления не вживался в образ, а напротив, погружался в собственные, важные только для него, связанные с его детством эмоции. Перед зрителем возникала дихотомия внешнего и внутреннего процессов, глаза наблюдавших видели ужасающие телесные муки и смерть прекрасного Фернандо, но необъяснимым образом зрители испытывали чувство счастья и очищения в финале, потому что Чесляк испытывал счастье в финале представления. Важна обнаженность реального чувственного акта, близкого к религиозному экстазу, Гротовский в специально разработанной партитуре спектакля называл финальную сцену «свечением» [2, s. 464], ставил вопрос подобной работы над созданием образа только в театре, в ситуации живого присутствия актеров и зрителей в одном времени и пространстве. Но несмотря на то, что сам Гротовский с недоверием относился к кинематографу и телевидению [2, s. 245], способ существования актера, разработанный в бедном театре, и более поздние принципы работы над паратеатральными опытами сформировали определенный феномен кинематографической телесности, заложили основы свободной психофизики в пространстве, зафиксированной на пленку реальности.

Кроме документальных записей с участием Рышарда Чесляка (запись спектакля «Стойкий принц» и тренинг для актеров Один-театра Э. Барбы), единственной и важнейшей ролью актера, запечатленной на пленку, стала роль Дхритараштры в телевизионном фильме Питера Брука «Махабхарата» (1989). Очень важно, что Чесляк не создает партитуру движений слепого человека с точки зрения достоверности жизнеподобия. Напротив, например, в сцене встречи с женой, которая, чтобы подчиниться страдающему от недуга мужу, завязывает глаза черной тканью, движения Чесляка и телесные визуальные доминанты обнажают архетипичность каждого мизансценического положения. Глаза Чесляка широко распахнуты, его руки подняты вверх, голова максимально закинута в сторону света. Согбенная фигура зрячей женщины, которая сознательно лишает себя способности видеть, близка к образу слепого в жизни, наклоненная к земле, она дотрагивается руками до вещного, земного мира. Движения Чесляка полностью противостоят ей. Визуальный образ отсылает к изображениям святых в самых разных религиозных культурах мира: белые одежды, руки, поднятые к свету,

голова, круто закинутая вверх, – все это становится прямой проекцией архетипического образа [11]. Но легкое подрагивание губ на крупном плане делает универсальный образ более индивидуальным, жизненным, приближает лик святого к мирскому, профанному. Возникает зазор между бестелесностью святого и физическим телом живого актера. Такое же легкое дрожание губ осталось на пленке в финальной сцене «Стойкого принца» в момент исповеди главного героя перед мгновением смерти. Облизывание пересохших губ не становится характерным жестом роли, но перерастает в личную физиологию Чесляка, которая становится визуальным катализатором внутренних тончайших психофизических процессов, сближающих персонажа и самого актера.

Процессы формирования двойной телесности: архетипического образа, созданного из телесности актера, и личного тела актера, его самости – в рамках создания роли в бедном театре Гротовского можно проследить в более ранних спектаклях Театра-Лаборатории 13 рядов, когда режиссер еще только начал нащупывать эту раздвоенность «тела-иероглифа» и «тела-самости». В 1962 году Гротовский создает два спектакля, в которых впервые очень четко выражается идея «человеческого тела как элемента ритуала» [5, с. 36–55]: «Кордиан» Ю. Словацкого и «Акрополь» С. Выспяньского. Режиссер создавал по несколько версий одного и того же спектакля, в нескольких из них принимала участие Майя Коморовска. На фото 1 представлена сцена из спектакля «Акрополь» С. Выспяньского, поставленного в Театре-Лаборатории 13 рядов в Ополе. Режиссер – Е. Гротовский. Е. Любовецка, А. Яхолковски, М. Коморовска, З. Молик. Оба спектакля стали, по определению Гротовского, сформулированному в программной статье «Театр и ритуал», «конфронтацией с корнями» [2, s. 356–374], обращаясь к классическим польским романтическим и неоромантическим текстам, режиссер искал универсальный язык общения со зрителем. Если в «Кордиане» его еще интересовал процесс физического включения зрителя в ход спектакля, всех пришедших рассаживали на двухъярусные койки, а пространство театра превращалось в палату психиатрической больницы, то в «Акрополе» режиссер уже сознательно максимально отдаляет зрителя от небольшого возвышения, на котором происходит действо, потому что приходит к выводу, что физическая отдаленность, некоторая защищенность зрителя помогает смотрящему точнее и тоньше

Фото 1. Спектакль «Акрополь». Фото из книги: Laboratorium Grotowskiego. Warszawa, 1978

воспринимать эмоциональные всплески драматических поворотов спектакля. Подобная защищенность всегда присутствует в затемненном кинозале, у зрителя, не включенного в действо физически, отдаленного от него, быстрее и проще происходит процесс идентификации с героями фильма [12].

На подступах к бедному театру и концепции оголенного актера. Гротовский уделяет основное внимание именно физической, физиологической составляющей актерского существования. Изнуряющие тренинги направлены на создание тел-масок. Они максимально приближены в биомеханической модели В. Э. Мейерхольда. Пациенты психиатрической больницы и узники Освенцима не могут и не должны стать персонажами, создаваемыми по законам психологического театра. Гротовский призывает актеров полностью отказаться от психологии и образа и превратить тело в механизм, «задача актера состоит в преодолении личностного начала» [3, с. 98]. Отказ от любых проявлений психологии достигается на самых разных уровнях. От мейерхольдовской биомеханики режиссер берет тело-механизм, лицо-маску, выражающие одну доминирующую эмоцию, например, экстатическое состояние пациентки психиатрической больницы. Коморовска вползает по железным решеткам кровати, изгибается в припадке, ее руки плетями свешиваются с одной стороны койки, ноги подрагивают с другой, зрители видят лишь фрагменты тела, разрезанного деревянной доской, уложенной вместо матраса. Гротовский не требует вживания в роль, ему интересна чисто физическая насыщенность экстатического тела, сама же актриса не испытывает никаких эмоций. В «Акрополе», чтобы достигнуть максимального нежизнеподобия партитуры движений людей-призраков, режиссер и художник спектакля Ю. Шайна (переживший заключение в концлагере во время Второй мировой войны), кроме неудобных жестких роб, использует обувь, неподходящую актерам по размеру, кому колодки были слишком малы, кому чересчур велики, от этого шаг становился сбивчивым, странным, звук деформировался, становился болезненным [13, s. 189]. Коморовска (как и другие актеры) исполняла сразу несколько ролей в одном спектакле. Особенно усложнялся способ существования актеров многоуровневостью брехтианского очуждения. Актриса должна была представлять зрителю одновременно и узницу Освенцима, и Рахиль, идущую под венец. Тело Коморовской в «Акрополе» всегда сталкивалось с вещным предметным миром, неудобная обувь была лишь камертоном сбитого ритма ног, но железная труба и кусок полиэтилена в какой-то момент спектакля будто бы вытесняли живое тело актрисы, и предметы обретали архетипический законченный образ невесты в свадебной фате. Поиски Гротовского в 1962–1963 гг., связанные с телом и предметом, визуально близки концепции актера-манекена Т. Кантора, но принципиально отличны от нее именно в аспекте внутренней партитуры создания роли. Актеры Кантора всегда оставались любителями, художниками, которые творили с помощью своих тел на сцене живые картины. Театр смерти Кантора провозглашает главенство предмета над телесностью. Тело-иероглиф или архетипический образ телом у Гротовского работает

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

на ином уровне восприятия. Тело и предмет на равных включаются в создание архетипической насыщенности. Обнаженность и впервые проявляющееся стеснение Евы будут угадываться зрителем в положении тела актрисы на сцене, в фильме или на полотне художника, но яблоко в руке не только дополняет смысл визуального образа, а называет его, артикулирует мифологическую основу, придает ей необходимый для «конфронтации с собственными корнями» контекст.

Коморовска, покинув Театр-Лабораторию 13 рядов, продолжает использовать в партитуре ролей, созданных в кино, тело-иероглиф, лишает своих героинь личной психологии, переводя их в сферу архетипических образов. В пространстве кадра телесность Коморовской, сохраняя ее личную физическую уникальность [14, с. 11–12], т. е. присущие только ей по природе жесты, максимально истощается, нивелируется и перерастает в точное перетекание телесных знаков/архетипических образов из одной мизансцены в другую. Уже в самых первых киноработах у К. Занусси актриса выстраивает не жизнеподобие ролей, а физическую насыщенность образов, понятную без слов. В фильме «Семейная жизнь» (1970) Коморовска при первом появлении спрыгивает с дерева, как маленькая девчонка, ломает каблук, треплет по холке собаку, все ее жесты избыточны и суетливы, но на несколько секунд она замирает, припав на одну ногу из-за сломанного каблука, фигура теряет привычное равновесие, героиня стыдливо прижимает руку к обнажившейся груди, и перед зрителем предстает Венера Боттичелли. В следующей сцене в обветшавшей комнате умирающего особняка она суетливо мечется, облокачиваясь на спинки диванов и подлокотники кресел, но на короткое время припадает в мизансцене к стене, полулежа слушает отца, чуть приподнимая руку, как тицианова Даная. Привязанность телесности к предметам: каблуку, дивану, рюмочке с настойкой – только больше артикулирует архетипический образ, обнажает его. Еще точнее работает телесная выразительность Коморовской в фильмах А. Вайды. Необходимая степень очуждения в «Свадьбе» (1972) по классическому тексту С. Выспяньского рифмуется с движениями актрисы в сценической версии «Акрополя» Выспяньского, созданного Гротовским, но еще ярче тело-иероглиф проявляет себя в фильме «Барышни из Вилько» (1979). Замершее тело у рояля, расслабленная напряженность рук в машине рядом с бывшим мужем, тягуче долгая сцена завтрака – все эти бытовые движения полностью лишены «телесных техник жизни» [14, с. 15], каждое замирание Коморовской перед камерой превращает ее тело в законченный архетипический код, только ироничность Вайды вкладывает в руку постаревшей Евы не яблоко, а огурец.

Дихотомия тела-иероглифа и тела-самости, ставшая главным героем всех исследований и тренингов Гротовского, благодаря открытиям бедного театра исчезла, внешнее и внутреннее в создании роли будто бы освободились друг от друга. Подобная техника работы над кинематографическим образом очень важна и необыкновенно продуктивна в современном кино. Решив проблему визуальной и внутренней партитур в работе актера

на сцене, Гротовский обратился к проблеме внешней и внутренней структуры зрительского соучастия в действе. С 1969 года в Театре-Лаборатории начинаются первые паратеатральные опыты. Основой работы этого периода будут открытия в сфере тела ритуального, тела не актера, а зрителя-соучастника. Наследниками паратеатрального этапа можно назвать современный польский «ритуальный», «антропологический» [15, s. 7] или «театр музыкальности» [16, с. 115–124]. Отличительной чертой театральных коллективов, возникших на волне паратеатральных опытов в конце 1970-х гг., является подробное изучение телесного аппарата в момент создания спектакля или ритуального действа. Польский антропологический театр интересует в первую очередь процесс репетиций, который тесно связан с идеей реконструкции старинных театральных форм, вбирающих в себя как эстетические, так и сакральные категории зрелища. Таким образом, эти коллективы связаны и с философией театра Истоков, т. е. с поиском ритуальных телесных кодов, и с практическими элементами тренингов в русле объективной драмы.

Центр театральных практик Гардженицы, основанный В. Станевским в 1979 г., и сейчас продолжает работу над реконструкцией древнегреческого пения и танца. Важнейшим открытием театра и его актеров стала разработка алфавита античного жеста, который начал формироваться в ранних работах («Золотой осел» (1997) по Апулею) и стал основной частью партитуры движений актеров в «Электре» (2004) Еврипида. Для творцов, работающих в Гардженицах, «греческая трагедия является важным источником для исследований разных ритуалов и форм религиозной деятельности: жертвоприношения, молитвы, мольбы (*hikesiai*), причитания, похороны, процессии и, конечно, гадания» [17, s. 71]. Оживление древнегреческих текстов напрямую связывается с семантическими значениями жестов, но не с телесными техниками жизни по М. Моссу [18]: ходьбой, едой, умыванием и др., а с положениями тела, которые становятся архетипическими проводниками в общении с богами и потусторонним миром. Важно, что жест не воспринимается Станевским и его актерами как эстетизированная составляющая действа, а имеет генетическую связь в театральном искусстве с ритуальными корнями трагедии. Так теория и практика Гротовского в поисках тела-знака и тела-самости выходит на качественно новый уровень. Станевский много внимания уделяет ритму, его работы отличаются очень быстрым темпом, актеры близки к экзальтации из-за все нарастающего к финалу действа ритма движений и пения [19]. Звук и танец неотделимы, актер в антропологическом театре возвращается к синкретической модели существования, когда движения, музыка и слово еще не были разделены. Тело-ритм помимо желания самого актера вызывает в нем мощные эмоциональные всплески, эту энергетику не может не воспринимать зритель. Энергия нарастающих пения и танца сохраняет на экране эмоциональное напряжение. В киноверсии спектакля «Ифигения в А…» (2009) натурные съемки, животные в кадре и работа актеров с использованием экстатического древнегреческого тела не вступают в конфликт, режиссер не использует монтажные стыки

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART. MOTION IN TIME

Фото 2. Спектакль «Я – Бог».
Фото из архивов театра

для создания ритмической основы картины потому, что пульсом без вмешательства монтажа остается синкретическая модель существования актера. Телесность актеров Станевского используется режиссерами-кинематографистами именно в значении архетипического телесного образа. Например, тело М. Голая в фильме «Реквием» (2001) В. Лещинского становится рамкой перехода от сцены, в которой оживает Христос, сидящий за столом на тайной вечере да Винчи, раскинувшийся на краю обрыва над рекой белокурый юный Христос будто бы превращается в следующем кадре в седоволосого взрослого мужчину, уводящего своего друга в бесконечность созревшего ржаного поля. Синкретическое тело не нуждается в проговаривании архетипического, потому не связывается с предметным миром. Тело зрителя-соучастника должно максимально приблизиться к универсальности любого ритуала мира, а значит, лишается предметной конкретности, все больше уходит от тела-иероглифа в сторону тела-самости.

Театр Хорея под руководством Т. Родовича, опираясь на философию строительства роли на основе приемов объективной драмы и реконструкции народного пения разных культур мира, оставляет самым главным вопросом телесную партитуру в сценическом решении и в создании образа. Спектакли Родовича всегда находятся в открыто конфликтных отношениях с теорией Гротовского, текст театрального представления «Я – Бог» (Театр Хорея, 2019. Лодзь. Режиссеры – Т. Родович и И. Хмелецка) соткан из дословных цитат из статей и лекций Гротовского (фото 2). Ступенью объективации становится некое остранение от фигуры польского театрального реформатора, попытка осознать, а с помощью четкой визуальной партитуры спектакля отринуть самые востребованные современным театральным процессом высказывания знаменитого режиссера. Партитура сценического

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

действия основывается на конфликте телесных движений и фраз из текстов Гротовского. Тело на сцене взаимодействует с очень ограниченным количеством реквизита, который помогает создавать законченные архетипические образы: девушка держит яблоко, мужчина рвет руками хлеб, стол, перевернутый вверх ногами, превращается в лоно лодки, а тело пожилого мужчины, погружающееся в лодку, превращает ее в нутро гроба.

Спектакли Хореи всегда отсылают к визуальным образам из европейской культуры, но не в прямом их значении, а используют цитату уже процитированного. Яблоко в руках девушки не превращает ее телесность в код Евы, а отсылает к телу Коморовской в ранних спектаклях Гротовского, разодранный хлеб, разбросанный по углам, пробуждает воспоминания о буханке в мизансценах «Апокалипсис кум фигурис» (1969). Аллюзии текстовые накладываются на аллюзии визуальные, телесность вообще теряется, растворяется в самом акте цитации. Гротовский стремился к обнажению тела-иероглифа, Родович делает тело избыточно личным, получающим удовольствие от пропускания через себя прошлого театрального опыта. Если Станевский занимается реконструкцией давно утраченного, то Родович пытается зафиксировать в мизансценическом рисунке представления современного человека о спектаклях 50-летней давности, бросает вызов философии Гротовского, говорит о том, что публика и актер изменились настолько, что идеи бедного театра уже истощились и не имеют никакой возможности жить на сцене.

Но главным вопросом всех работ Родовича остается проблема, которая больше всего мучила Гротовского в 1960–1970 гг. Театральные спектакли и паратеатральные опыты должны были помочь актеру и зрителю-соучастнику ответить на вопрос «Кто такой бог?» В исканиях Родовича и его актеров богом является кто и что угодно: Гротовский, Дионис, танец, тело. Так спектакли, концерты, перфомансы Хореи выходят на объективный уровень. «Столкнувшись с упадком ценностей, религий и авторитетов, разрушением и агрессией по отношению к другим, мы находим себя» [20, s. 74]. В спектакле «Вакханки» (2012, Театр Хорея, Лодзь. Режиссер – Т. Родович) Еврипида молодые актеры в современной одежде соединяют в партитуре танцев движения античных танцоров с древних клиросов и модные положения тел с обложек глянцевых журналов и киноэкранов (фото 3). Дионис становится красавцем в узких белых джинсах, напоминающим и Брэда Питта, и изможденного Иисуса, снятого с креста. Архетипический образ, созданный телом актера, находится в постоянном перетекании из коллективного бессознательного в массовое сознание, на неуловимой грани соединения их визуальных доминант и рождается тело-самость, оно как бы постоянно содержит в себе и дионисийское, и христианское, и бытовое, и профанное. Юлия Якубовска исполняет одну из ролей в «Вакханках», ее тело, кроме постоянного существования на стыке архетипического и профанного, еще и должно подчиниться хоровому началу. Вакханок много, и они сливаются в прообраз античного хора, танцуя вместе как единое целое. Вязкая

Фото 3. Спектакль «Вакханки».
Фото из архивов театра

борьба аполлонического и дионисийского пронизывает все роли актрисы в театре и кино. Ее тело стремится к архетипической законченности, но вместе с тем постоянно разрушает ее всплесками личной болезненной экзальтированности. В фильме «Закат» (2018) Л. Немеша Якубовска создает образ женщины-жертвы. Фильм акцентирован на женских образах, которые утрачивают индивидуальность и превращаются в архетип в самом нарративе сценарного построения, главная героиня постепенно утрачивает себя и свое имя и превращается в образ Войны, героиня Якубовской появляется в кадре в контексте истории личной утраты, смерти мужа. И первые сцены картины проникнуты очень яркими телесными техниками вдовы, склонной к истерике, переживающей боль. Но уже в следующей мизансцене тело актрисы теряет любые отсылки к бытовому миру. Тело в пространстве кадра обретает черты законченного знака, женщина поворачивается спиной к камере, немного обнажает спину, прижимает подбородок к плечу. Уязвимость и униженность закрывают личность героини, в одну секунду превращают психологию образа в знак.

На разных этапах творчества Ежи Гротовский разрабатывает новые способы включения и взаимодействия внешнего и внутреннего аппаратов в работе актера, опыты разных лет определяют различные подходы к использованию тела в визуальных искусствах. Ранние театральные эксперименты акцентируют внимание на теле-иероглифе или теле-знаке, сознательно лишенном сложной чувственной насыщенности. В бедном театре архетипический образ, обращенный к зрителю, возникает из телесной/видимой

природы актерского существования и личной/эмоциональной, не проявленной, но угадываемой наблюдающими. На этапе паратеатральных опытов и в дальнейших исканиях Гротовский приравнивает тело актера к телу зрителя-соучастника, таким образом заявляя новые отношения в процессе идентификации зрителя с героем действа или ритуала, ставит проблему тела-иероглифа и тела-самости. Соотношением тела личного и телесной архетипичности занимается в теории и на практике современный польский антропологический театр, реконструируя древние формы зрелищ. Центр театральных практик Гардженицы создает тренинги, направленные на воспитание синкретического актера. Театр Хорея напротив пытается, проявляя самость актера, выйти на архетипический, безличностный уровень.

Удивительным образом техники работы с телом, сформулированные Гротовским, обнажение телесного и духовного взаимодействия в обстоятельствах театрального представления не только не теряют своей насыщенности в кино, но и еще точнее помогают осмыслить телесность актера в кадре. Тело-иероглиф помогает актерам в фильмах самых разных режиссеров лаконично и точно передать доминирующую черту характера, часто даже лишить его персонификации, что бывает очень важно и нужно в современном кино. Тело-самость сохраняет и обостряет уникальность личностного переживания, которое сложно передать в киноискусстве использования технических средств: музыки, монтажа, цветовых и световых доминант. Тело актера перестает играть, создавать образ, оно обнуляется, оставляет только собственную насыщенность, актер перестает быть актером и становится проводником телесных техник жизни, лишая их бытовых смыслов и приближая к сакральным значениям.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Биологическая линия в театре и ритуале (лекции Е. Гротовского на семинаре в Коллеж де Франс 1997 – 1998 гг.) // Александровская М. Б. Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века. СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2011. С. 304 – 321.
2. *Grotowski E.* Teksty zebrane. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. – 1131 s.
3. *Максимов В. И.* Театр XX – XXI веков. Теория. Режиссура. Критика. СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2019. – 280 с.
4. *Шехнер Р.* Теория перформанса. М.: V-A-C Press, 2020. – 488 с.
5. *Степанова П.* Театр и не-театр Ежи Гротовского. М.: Совпадение, 2015. – 216 с.

REFERENCES

1. *Biologicheskaya liniya v teatre i rituale (lekcii E. Grotovskogo na seminare v Kollezh de Frans 1997 – 1998 gg.)* [The biological line in theatre and ritual (lectures by E. Grotowski at a seminar at the College de France 1997 – 1998)]. In: Aleksandrovskaya M. B. Professional'naya podgotovka akterov v prostranstve Evrazijskogo teatra XXI veka [Professional training of actors in the space of the Eurasian theatre of the XXI century.] Saint Petersburg: Chistyj list Pukl., 2011, pp. 304 – 321.
2. Grotowski E. *Teksty zebrane*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. 1131 s.
3. Maksimov V. I. *Teatr XX – XXI vekov. Teoriya. Rezhissura. Kritika* [Theatre

6. *Richards T.* The Edge-Point of Performance. Pontedera: Stampato da Bandecchi & Vivaldi, 1997. – 107 p.
7. *Slowiak J., Cuesta J.* Jerzy Grotowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. – 207 s.
8. *Брук П.* Гротовский: искусство как проводник // *Гротовский Е.* От Бедного Театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 48 – 54.
9. *Прадье Ж.-М.* Плоть есть дух: Ритуал или проблема действия // Религия, ритуал, театр. Харьков: изд-во «Гуманитарный Центр», 2018. С. 196 – 218.
10. *Степанова П. М.* Антропологические концепции в театре и кино: методология создания и исследования. СПб.: СПбГИКиТ, 2020. – 170 с.
11. *Szturc W.* Dotkliwe Przestrzenie. Studia o rytmach śmierci. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015. – 223 s.
12. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. М.; СПб.: Сеанс, 2018. – 440 с.
13. *Kosiński D.* Grotowski. Profanacje. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2015. – 282 s.
14. *Булгакова О.* Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 304 с.
15. W poszukiwaniu własnej ścieżki // Nietak!t. 2015. № 21 – 22. S. 5 – 10.
16. *Косинский Д.* Польский театр. Истории. М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 456 с.
17. *Bielawski K.* Mantyczne perspektywy w tragedii greckiej: Słowa, postaci performance // Perspektywy Mantyczne. Wyrocznie, proroctwa i performatyka. Gardzienice, 2015. S. 71 – 86.
18. *Mauss M.* Body techniques // Mauss M. Sociology and psychology: assey. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. P. 97 – 123.
19. *Kornaś T.* Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice. Kraków: Wydawnictwo Homini, 2004. – 354 s.
20. To, co w nas ciemne, ulega prześwietleniu. Pierwsza piętnaście lat Teatru Chorea. Łódź: Stowarzyszenie Teatralne Chorea & Authors, 2019. – 223 s.

of the XX – XXI centuries. Theory. Directing. Criticism]. Saint Petersburg: Chistyj list Publ., 2019. 280 p.
4. Schechner R. *Teoriya performansa* [Performance Theory]. Moscow: V-A-C Press, 2020. 488 p.
5. Stepanova P. *Teatr i ne-teatr Jerzy Grotovskogo* [Theatre and non-theatre of Jerzy Grotowski]. Moscow: Sovpadenie, 2015. 216 p.
6. Richards T. *The Edge-Point of Performance*. Pontedera: Stampato da Bandecchi & Vivaldi, 1997. 107 p.
7. Slowiak J., Cuesta J. *Jerzy Grotowski*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 207 s.
8. Brook P. *Grotovskij: iskusstvo kak provodnik* [Grotowski: art as a guide]. In: Grotovskij E. Ot Bednogo Teatra k Iskusstvu-provodniku [From Poor Theatre to Art as a guide]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2003, pp. 48 – 54.
9. Pradier J.-M. *Plot' est' dub: Ritual ili problema dejstviya* [Flesh is spirit: Ritual or the problem of action]. In: Religiya, ritual, teatr. Kharkov: Gumanitarnyj Centr Publ., 2018, pp. 196 – 218.
10. Stepanova P. M. *Antropologicheskije koncepcii v teatre i kino: metodologiya sozdaniya i issledovaniya* [Anthropological concepts in theatre and cinema: methodology of creation and research]. Saint Petersburg: SPbGIKiT Publ., 2020. 170 p.
11. Szturc W. *Dotkliwe Przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015. 223 s.
12. Elsaesser T., Hagener M. *Teoriya kino. Glaz, emocii, telo* [Theory of cinema. Eye, emotions, body]. Moscow; Saint Petersburg: Seans Publ., 2018. 440 p.
13. Kosiński D. *Grotowski. Profanacje*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2015. 282 s.
14. Bulgakova O. *Fabrika zhestov* [Gesture Factory]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2005. 304 p.
15. *W poszukiwaniu własnej ścieżki*. In: Nietak!t. 2015, no. 21 – 22, s. 5 – 10.
16. Kosinskij D. *Pol'skij teatr. Istorii* [Polish Theatre. Stories. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 456 s.
17. Bielawski K. *Mantyczne perspektywy w tragedii greckiej: Słowa, postaci performance*.

In: Perspektywy Mantyczne. Wyrocznie, proroctwa i performatyka. Gardzienice, 2015, s. 71 – 86.
18. Mauss M. *Body techniques*.
In: Mauss M. *Sociology and psychology: assey*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979, p. 97 – 123.
19. Kornaś T. *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Kraków: Wydawnictwo Homini, 2004. 354 s.
20. *To, co w nas ciemne, ulega prześwietleniu. Pierwsza piętnaście lat Teatru Chorea*. Łódź: Stowarzyszenie Teatralne Chorea & Authors, 2019. 223 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Степанова Полина Михайловна – *кандидат искусствоведения, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.*

E-mail: st-more@yandex.ru.
ORCID: 0000-0001-8410-9086

ABOUT THE AUTHOR

Polina Stepanova – *PhD in Arts, Professor of the Department of Dramatic Art and Film Study, St. Petersburg State University of Film and Television.*

E-mail: st-more@yandex.ru.
ORCID: 0000-0001-8410-9086

Степанова П. М. Телесность актера школы Ежи Гротовского в театре и кино // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 88 – 102.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-88-102

Stepanova P. M. Corporality of an actor in theatre and cinema in Jerzy Grotowski's school. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 88 – 102.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-88-102