

**Ю.М. МАЛЬЦЕВА**

*Кандидат философских наук  
старший преподаватель  
Санкт-Петербургский  
государственный университет*

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ВЕЩИ: ОТ АВАНГАРДА К  
АКТУАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ**

(на примере концепции «бедного театра» Е. Гротовского)

В настоящей статье анализируется трансформация статуса вещи, начавшаяся в актуальном искусстве под влиянием искусства авангарда. Демонстрируется и иллюстрируется, как тезисы Е. Гротовского определяют некоторые из основных точек такого влияния.

**Ключевые слова:** бедный театр, актуальное искусство, авангард, статус вещи

Публикация статьи поддержана грантом РФФИ №17-03-00613 «Феномен вещи в информационной культуре»

**Y.M. MALTSEVA**

*PhD in Philosophy  
senior lecturer  
Saint-Petersburg  
State University*

**TRANSFORMATION OF THE OBJECT: FROM VANGUARD  
TO ACTUAL ART**

(on the example of the concept of E. Grotowski «poor theater»)

This article analyzes the status of the object transformation that has began in actual art under the influence of avant-garde art. It is demonstrated and illustrated how the theses of E. Grotowski determine some of the main points of such influence.

**Keywords:** poor theater, contemporary art, avant-garde, status of the object

This publication was supported by the RFFI grant No. 17-03-00613 “The Phenomenon of the Object in Information Culture”

Поворот, происходящий в европейском драматическом театре на протяжении всего XX века, неразрывным образом связан с общим положением дел в философском, культурном, научно-техническом аспектах культурной жизни. Отдельного интереса заслуживает вопрос рассмотрения перформативности статуса вещи, происходящий и сложившийся к моменту появления актуального искусства, как представляется, именно авангардистскими поисками в области театра. Разумеется, говоря о театральных экспериментах XX века, нельзя не упомянуть работ Ницше, чьи тезисы воспринимает А. Арто при разработке концепта крестового театра Арто, и самого Арто, определившего направление поисков театрального авангарда. Говоря о специфическом истолковании жестокости как явления, вовсе не связанном с моральными обертонами, Арто с помощью ницшеанского подхода к дионисийскому и аполлоническому предлагает к рассмотрению крестовый метод разрушения индивида, телесности в контексте прорыва к сверхличностному с целью достижения полного совпадения с бытийственным, когда театральная форма исчерпывает («сжигает») себя; исчерпывает себя она не только с точки зрения трех единств Аристотеля, но и в сугубо предметном контексте – переосмысление и перемонтировка телесности актера влечет за собой и аннигиляцию вещной обстановки театрального действия, как конкретной, так и примысленной (пресловутой «четвертой стены», ведь в круговом пространстве, пространстве цирка и фарса стены нет как таковой). В «Рождении трагедии...» Ницше описывает ужас, охватывающий субъекта в тот момент, когда исчезают аполлоническая образность, а образность дионисийская опьяняет душу отменой индивидуального, то есть, по существу, снятием границ – примет вещности и всякой телесности. В самом деле, артодианский концепт «тела без органов» комплементарен ницшеанскому «натянтому канату» на пути от человека к сверхчеловеку, поскольку «без органов» буквально означает преодоление всех границ, кроме единственной – границы кожи. Выступая «пророком современного театра» [3; С. 97], Арто закладывает идеологическую платформу для дальнейших театральных экспериментов, выходящих, впрочем, за рамки театральной среды и среды искусства. Идеи Арто найдут свое дальнейшее развитие в трудах Фуко, Барта, Делеза, Деррида, Мамардашвили и многих других европейских мыслителей XX в. и определяют преимущественное направление экспериментаторской работы и пути развития искусства, от авангарда до актуального искусства – путь и «алхимический», и «магический», в процессе которого вопрос о смысле вещи трансформируется, если не сказать – снимается.

Одним из самых ярких примеров алхимико-магического преодоления телесности и вещности в театре, распространившем свой опят на другие сферы искусства, выступает «бедный театр» Ежи Гротовского, борющийся с игровым началом, «театральностью театра» как такового (неслучайна, конечно, здесь и коннотация с работами Н. Евреинова). По мысли Гротовского, начавшего свою деятельность уже во второй половине XX века, в 1959 г. создавая «Тринадцать рядов» в Ополе и начиная с осмысления опыта, предложенного авангардистами до него, театр становится театром тогда, когда представляет собой некоторый резервуар для взаимодействия зрителя и актера, давая им возможность преодолеть условности (если вдуматься, *чисто театральные* условности) повседневных практик (социальные роли, амплуа – в том числе амплуа «актер» и «зритель»), «уводящие» от сути ритуально-архетипического способа бытия.

Уже через несколько лет, в 1965 г., Е. Гротовский формулирует концепт «бедного театра» и предлагает особые методики актерского тренинга, представленные в его «Стойском принце», «Акрополе», «Arosalypsis cum Figuris», принесших ему всемирную известность и сделавших Ополе и Вроцлав местом паломничества театральных экспериментаторов и любителей.

В семидесятых года Гротовский перестает ставить спектакли, сосредоточившись на проектах, связанных с «паратеатральными опытами», основу которых, конечно, составляет авторский актерский тренинг Гротовского, переосмысляющий актера как действующее лицо, как тело, как проводник смысла. Выработывая собственный метод, Гротовский систематизирует уже накопленный до него багаж тренингов и методик, указывая на те из них, которые оказали на него наибольшее воздействие, – это, в частности, тренинг ритмического рисунка Дюллена, «биомеханика» Мейерхольда, язык традиционного индийского театра, Пекинской оперы, разработки «физического действия» Станиславского, синтетические опыты Вахтангова.

Гротовский особенно указывает на то, что главная цель его авторского тренинга – достижение такого уровня развитости «психики тела», когда телесность и овеществленность тела как такового становится преодолимой, актер же достигает состояния, в котором может довериться телу как телу психическому, с присущими такому телу не столько физическими, сколько психическими горизонтами развертывания; противопоставляет Гротовский такую цель развития актерской телесности обычному «трюкаческому багажу» в смысле суммы навыков актера классической школы.

Согласно установлениям Гротовского, актеру, находящемуся как в процессе игры (перформанса, если уточнить терминологию, – актера Гротовский принципиально наименовывает performer'ом) и выстаивания ри-

сунка роли («жизни роли») в целом отношении, сосредотачиваясь не отдельно на духовном либо физическом аспекте существования самого актера или его персонажа, необходимо преодолеть присущее телесности сопротивление свободному течению психических процессов.

Гротовский, анализируя необходимые для его авторского тренинга постулаты, приходит к выводу, что от актера он ожидает в первую очередь высказывания, исполненного в технике устранения (индивидуально-личностного), в отличие от технического овладения навыками, пресловутого «трюкачества»; устранение индивидуально-личностного предполагает такой уровень проработки «психики тела», который позволил бы актеру «отдать всецело свой внутренний мир» [6; С.26] с присущими ему возможностями и преодолением кажущихся ограничений. Психологическое «перетекание в роль», упоминаемое Гротовским, предполагает возможность слияния тела психического с телом физическим с целью преодоления ограничений второго; от зрителя же Гротовский ожидает обеспечения столкновения с Другим, причем не в форме «мозговой и дискурсивной», но в виде взаимного самораскрытия актера и зрителя, сутью чего, по мнению режиссера, является существование резервуара современного ему театра (паратератральные опыты, проводимые в Лаборатории Гротовского, направлены как раз на выявление возможностей и ограничений такого рода понимания театра).

Иследуя границы и саму возможность существования театра, телесности и вещиности за пределами разметки, включающей декорации, монтированную музыкальную основу, светотехнических и иных инженерных («машинерных») эффектов, без декораций, Гротовский с очевидностью приходит к мысли, что дальнейшая элиминация вещественного компонента из театра не только возможна, но желательна, необходима. Интересно, что на пути к «фигурам» и в процессе «паратеатральных опытов» отпадает необходимость также и в литературном формообразовании, даже и собственно тексте, выступающем предельным, но также «отчищаемым» от перформативного театра элементом, без которого таковой может обойтись. « – Ну а без зрителя? – «По крайней мере один зритель должен быть» [6; С. 21]. Гротовский в процессе разработки своего авторского тренинга приходит к тому, что существо театра сводится к тому, что «имеет место (происходит) между зрителем и актером» [5; С. 25], в то время как любые остальные элементы (*вещно-телесные элементы*) от театра свободны отделимы.

Разумеется, развивает Гротовский свои представления и о зрителе, чье присутствие и со-причастность к действию считает обязательным, ожидая от него и страстного желания переосмыслить свои телесные и духовно-психические возможности, и отсутствия духовной успокоенности:

«если же он таков, то не к нему обращались Эль Греко, Норвид, Томас Манн, Достоевский, а к тому, кто преодолевает бесконечный процесс саморазвития, кто ищет правды о себе и о своем назначении в жизни» [6; С.21]. Для Гротовского зритель практически уравнивается с актером, не только в отношении со-причастности и со-присутствия при рождении «жизни роли»: в процессе спектакля-перформанса зритель, по замыслу режиссера, постепенно отшелушивает от себя слои штампованных фигур повседневности, продвигаясь к фигурам внутренне-психическим, элементам собственно духовной жизни, связанным как с архетипическими образами, так и признанием действительной природы чувств и искренности: счищая с себя «налет» повседневности и строгой дискурсивности, регламентированности как повседневности, так и общего жизненного плана в целом, отрицая привнесенные в повседневные практики разметки, Гротовский в ходе работы в Лаборатории предлагает рассматривать искусство как процесс внеличного самоосуществления, как «устремление к тем высотам, которые способны пробудить и вызвать человека из пучины тьмы к проблеску света» [2; С. 48]. Прорываясь на внеличный уровень, и зритель, и актер «находят мужество к самораскрытию» [2; С. 49], и в такой момент театр по Гротовскому приобретает свои действительные черты – ничего не иллюстрирует, ничему не подражает, но совершает «акт души».

Так, в процессе анализа важнейших концептуальных разработок Е. Гротовского необходимо выделить несколько узловых точек: так, режиссер опирается на комплекс идей, сводящихся к концепту перформативного театра и, как следствие, актера-performer'a, отказ от машинерно-технического компонента в театре, декораций, привычной фигуративности, изображения, вещности, телесности; все эти положения легко интерпретировать как принципиальный, дискурсивно-безусловный отказ от *вещи* как таковой.

Интересно было бы проанализировать современный опыт, совмещающий в себе как все признаки актуального искусства, так и сохранивший в себе строгую, неразрывную преемственность с разработками Е. Гротовского для иллюстрации тезиса о том, что фигура Гротовского – одна из самых знаковых для складывания современного статуса вещи в актуальных формах искусства.

Reflection – театральное шоу, созданное в рамках проекта UNLOCKING, действующим в помещении Пенитенциарного учреждения № 1 во Вроцлаве. Проект финансируется Вроцлавским городским советом и реализуется при поддержке Института Гротовского. Участники проекта – заключенные из закрытых и полуоткрытых отделений тюрьмы. Спектакль направлен на постепенную адаптацию заключенных к будущей жизни, и адаптацию общества к их возвращению, объединяя переживания, мысли и эмоции, собранные

во время тематического семинара, а также импровизации. Сценарий выступления написан совместно с участниками проекта и сочетает письменную, музыкальную части с описанием индивидуальных наблюдений, центрирует же его идея отражения, то есть попытка нарушить понятие индивидуума, переосмыслить отношения с Другим и присутствие в отношении Другого, восприятие себя в отражении Другого. Таким образом, необходимо заключить, что, соединяя в себе черты актуального искусства, постановка демонстрирует также и незавершенность проекта авангарда, наглядно предьявляя все тезисы и проявляя значение в этом смысле идей самого Гротовского, а именно:

- импровизация (сценарий явно в действительности лишь центрирован);
- повлиявшее на Гротовского отношение к словам в сочетании с собственными воззрениями на границы индивидуального и их преодоление: так, многократно повторяемое «я чувствую, что меня не любят» – яркий пример артодианских слов, утрачивающих умопостижимое за счет своего повторения, но в то же время и иллюстрация к тезису Гротовского о том, что реальная, постижимая граница личностного есть кожа: и действительно, то, что нас не любят, мы чувствуем кожей, и затрудняемся формализовать;
- концепт актера-рефримера и авторского тренинга Гротовского, об использовании которого прямо сообщают обстоятельства (Институт Гротовского является одним из организаторов проекта);
- отсутствие машинерной и литературной частей в спектакле, и как следствие – демонстрация практически полной элиминации телесности, вербальности, вещности из ткани театрального действия.

Объятия «актеров» и «зрителей» в завершении шоу наглядно демонстрируют, как общество и заключенные готовы встретиться, – готовы на внеличностном, внеиндивидуальном уровне – там, куда удалось прорваться всего за час с небольшим.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Брук П. Предисловие к книге Ежи Гротовского «На пути к бедному театру». // Сб. Театр Гротовского. – М. – 1992 г.
2. Гротовский Е. От бедного театра к Искусству-проводнику. – М.: Артист. Режиссер. Театр. – 2003 г.
3. Сартр Ж.-П. Миф и реальность театра. // Как всегда об авангарде. Антология французского театрального авангарда. – М.:
4. ГИТИС. – 1992 г.
5. Хазанов В. Ежи Гротовский на пути к бедному театру. // Сб. Театр Гротовского. – М. – 1992 г.
6. Цит. по: Хазанов В. Ежи Гротовский на пути к бедному театру. // Сб. Театр Гротовского. – М. – 1992 г.

**TRASLIT**

1. Bruk P. Predislovie k knige Ezhi Grotovskogo «Na puti k bednomu teatru». // Sb. Teatr Grotovskogo. – M. – 1992 g.
2. Grotovskij E. Ot bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku. – M.: Artist. Rezhisser. Teatr. – 2003 g.
3. Sartr ZH.-P. Mif i real'nost' teatra. // Kak vseгда ob avangarde. Antologiya frantsuzskogo teatral'nogo avangarda. – M.:
4. GITIS. – 1992 g.
5. Hazanov V. Ezhi Grotovskij na puti k bednomu teatru. // Sb. Teatr Grotovskogo. – M. – 1992 g.
6. Cit. po: Hazanov V. Ezhi Grotovskij na puti k bednomu teatru. // Sb. Teatr Grotovskogo. – M. – 1992 g.