

В РИТМАХ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДУХА

Лишить драматический театр словесной формы выражения – такая идея посещала театральные деятели России на протяжении всего XX века, хотя становилась популярной весьма на недолгое время.

Приходили к этой мысли разными путями в поисках максимальной выразительности на сцене такие разные режиссеры, как Всеволод Мейерхольд, Александр Таиров, Михаил Чехов, а спустя полвека – Гедрюс Мацкявичюс, Вячеслав Полунин. Обращались к «театру без слов» и теоретики искусства: Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Сергей Волконский, Максимилиан Волошин.

Если лишить драматический спектакль слова, одного из главных инструментов выразительности, то очевидно, что на смену ему должно прийти то, что может его заменить, что станет определяющим в стилистике спектакля. Экспериментаторы XX века нашли тот самый эквивалент, который по степени смысловой насыщенности не только не уступал слову, но порой даже его превосходил. Этим компонентом стала пластика актера, а театр, использующий ее в качестве основного изобразительного средства, уже во второй половине столетия получил наконец свое окончательное название – пластический театр.

Интересно, что сам термин промелькнул уже в критике начала XX века, но был высказан вскользь и даже не по поводу работавших в то время режиссеров. Его употребила в журнале «Аполлон» в 1915 году Ю. Слонимская, обращаясь к творчеству французского балетмейстера Новерра [1.С.41].

Впоследствии определение пластическому театру попытался дать режиссер, создавший в 70-х годах XX века российский пластический театр, – Гедрюс Мацкявичюс. В интервью автору данной работы он сформулировал, опираясь на собственный опыт, что это те-

атр, который в своих спектаклях использует «выразительные средства драмы, пластики, танца, пантомимы, цирка, эстрады» [2], кроме слов, «потому что язык пластики настолько богат, что необходимость в слове исчезает» [2]. Расширяя это определение, можно было бы добавить, что пластический театр относится к синтетическим, пространственно-временным видам художественного творчества и использует драматургию, музыку, хореографию, изобразительное искусство и, конечно же, основной компонент – пластику актера.

Пластика (от греч. *plastike* - ваяние, скульптура) – это «объемная выразительность человеческого тела вообще (в статике и динамике)» [3]. Если живопись и скульптура обращаются к пластике в ее статическом аспекте, то театр (в том числе и балет) используют ее динамические характеристики.

Пластика в театре (или жестикуляция), как утверждает семиотик П. Пави, – это «система различных характеристик тела (телесных действий)» [4.С.101]. По его же определению, телесные действия основаны на такой единице движения, как жест. Жест - это «телодвижение, чаще всего волевое и контролируемое актером, совершаемое ради значения» [4.С.99].

Жесты вкупе с мимикой, телодвижениями и взглядами считает первичной формой актерского искусства М. Каган [5.С.303]. По мнению исследователя, такая форма зародилась в процессе охоты, а под названием орхестики сохранилась в древнегреческой культуре. В процессе развития из такого синкретического искусства выделился танец, имеющий неизобразительный характер, а другим полюсом стало актерское искусство без слов – изобразительное, или миметическое по своей сути.

«Художественный язык этого искусства основан на воспроизведении ре-

альных форм жизненного поведения человека, его бытовых движений, жестов, мимики, то есть имеет изобразительный характер» [5.С.305], – писал М. Каган в работе «Морфология искусства».

К началу XX века пластика и ритм, несмотря на свою ярко выраженную материальность, в толкованиях философов и эстетиков стали чем-то почти мистическим, начали приравняться к проявлению божественного начала в человеке. Пластику увязывали с мистериями древности, с магическими обрядами, с древними культурами, где она зачастую имела особую знаковую сущность, с религиозным началом. В ней искали возможность приобщиться к древнейшим истокам человечества, уповая на то, что человеческое тело хранит в себе ту информацию, которая давно уже исчезла из сознания людей.

Пластика (всегда, а не только как сценический элемент) тесно связана с таким понятием, как ритм. Ритм – универсальная категория, присущая многим видам искусства, как временным, так и пространственным, от музыки до живописи (очень важен ритм в литературе, особенно в поэзии). В театре ритм – один из важнейших компонентов любой постановки, а некоторые исследователи (в частности, Гордон Крэг) считали его фундаментальной составляющей театрального искусства. Ритм (от греческого *rhythmos* – стройность, соразмерность) – способ организации произведения, чередование различных его элементов. Как средство сценической выразительности, «ритм являет собой визуализацию тела в пространстве, письмо тела и введение этого тела в сценическое и вымышленное пространства», «взаимоотношения движений» [4.С.292].

Властитель дум конца XIX – начала XX века Фридрих Ницше, оказавший огромное влияние на русских символистов, писал о божественных свойствах ритма в работе «Человеческое, слишком человеческое» (1878):

«С помощью ритма человеческая просьба должна была глубже запечат-

леться в памяти богов... С ним (ритмом - Е. Ю.) можно было достигнуть всего: магически содействовать работе, заставить какое-нибудь божество явиться, приблизиться, выслушать, приуготовить себе будущее по своему усмотрению, разрядить свою душу от какого-нибудь излишка...» [6.С.563].

Другая работа философа («Рождение трагедии из духа музыки») стала своего рода Библией для кумира российской творческой интеллигенции танцовщицы Айседоры Дункан. Ее привлекала теория дионисийского и аполлинического начал в искусстве, утверждения о том, что «день, когда ты не танцевал, есть день потерянный» [7.С.16], и фигура танцующего мудреца.

Свободный танец, созданный ею, стремился к воплощению высшей духовности через физическое тело танцовщицы, а именно поисками высшей духовности была одержима и российская элита эпохи «серебряного века». Хотя основными инструментами Айседоры были всего лишь пластика и ритм, ее спектакли становились центром бурных дискуссий философов, поэтов и критиков России. В ее искусстве находили воплощение «духовной телесности» [7.С.86], нечто «несказанное» [7.С.89], преодоление косности материи и полет возвышенной души.

Мистическое значение пластике и ритму придавалось русскими последователями учения Рудольфа Штейнера, в числе которых был поэт и теоретик символизма Андрей Белый. Именно Штейнер оказал большое влияние на театральную систему Михаила Чехова, где пластика актера ставилась во главу угла, но уже не в мистическом, а самом что ни на есть рабочем смысле, ведь тело – это главный инструмент актера, даже если он играет в драматическом спектакле.

Именно то, что пластика и ритм явились столь древними средствами выразительности, провоцировало деятелей искусства (особенно в переломные эпохи) на поиск в них высших смыслов. Ритуалы и мистерии, магия, заключенная в театрализованных движениях наших

предков, – все это позволяло говорить о том, что с помощью пластики и ритма человек может приблизиться к непознаваемому и непостижимому прежде всего в самом себе, погрузиться в глубину своего бессознательного.

У творцов «серебряного века» существовал настоящий культ древности, в которой они искали забытые средства познания глубин человеческой души.

В такой атмосфере творили выдающиеся режиссеры начала XX века, ведя активные поиски нового театрального языка.

В. Мейерхольд создавал теорию «пластической статуарности» [8], а позже обратился к итальянской комедии масок. Теорию «органического молчания» пропагандировал А. Таиров [9]. Множество поклонников было у «свободной пластики», пантомимы, ритмики Жака-Далькроза, которую пропагандировал в России С. Волконский, а также старинного (средневекового или античного) театра, где пластика играет особую роль.

В 10-х годах в России было поставлено огромное количество пантомим и мимодрам, было опубликовано множество статей, посвященных этой проблематике. В 20-е годы интерес к пластике, несмотря на смену режима, сохранялся: возникла «биомеханика» Мейерхольда, теория психологического жеста М. Чехова.

И только с 30-х годов, когда усиление вербализации искусства было обусловлено политическими требованиями, пластика была насильно «задвинута» на задворки, вытеснена из театральной практики как слишком условный, а значит, и опасный язык.

Именно господствующей идеологии пластический театр обязан своим исчезновением на долгие годы. К счастью, в России сохранился классический балет, который почему-то попал в разряд ценностей, нужных народу, несмотря на то, что также не являлся демократическим видом искусства.

За годы господства соцреализма искусство в России стало превращаться в агитацию, пропаганду, лубок. Главным

его стремлением стало моделирование новой действительности, далекой от буржуазной и противопоставленной ей. Моделирование особой реальности, в которой нет места многозначности и утонченности.

Пластический театр, глубоко связанный с философскими и эстетическими поисками деятелей культуры, был предельно условным искусством, а условность вытравлялась самыми жестокими методами. Ведь она допускала ту самую многозначность, за которой возможно было спрятать любые анти тоталитарные и свободлюбивые мысли. Условный театр нес зрителям нечто неподвластное строгим канонам тоталитарного искусства, давал тайное знание, приобщаться к которому считалось крамолой. Поэтому, попав в разряд упаднических, он на долгие годы исчез с советской сцены.

Путь к возрождению жанра оказался долгим и тернистым, но все же в 70-е годы прозвучало со страниц авторитетных театральных изданий – пластический театр есть.

Его создание началось в России с возрождения пантомимы. По мнению Анатолия Румнева (актера театра Таирова, а позже – теоретика), отправной точкой послужил VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, проходивший в Москве в 1957 году. На фестивале проводился I Международный конкурс пантомимы.

В 1961 году в Советский Союз приехал Марсель Марсо. После его гастролей это направление искусства начало бурно развиваться. В 60-е годы образовалось множество студий. Среди них – "Наш дом" Марка Розовского, где пантомиму ставил Илья Рутберг, "Ригас пантомима" под руководством Роберта Лигера, театр Модриса Тенисона в Каунасе, студия пантомимы в Одессе и многие другие.

Следующее десятилетие, 70-е годы, были названы критикой "радостной вехой...самосознания и самоутверждения"[10.С.18] пантомимы. Именно тогда начали появляться книги по ее истории и теории. В это же десятилетие она стала

делать первые попытки расширить свои возможности, присоединить к своей палитре другие изобразительные средства.

Созданный в 1975 году спектакль Гедрюса Мацкявичюса "Преодоление" положил начало совершенно новому театру – пластической драмы. Он был посвящен скульптору Микеланджело и эпохе Возрождения.

Хотя пантомима, танец и другие виды сценического движения в спектакле прекрасно «уживались» друг с другом, Мацкявичюс настаивал на том, что новый театр без единого слова является именно разновидностью драматического театра.

К такой точке зрения присоединяется и критика. Работу Мацкявичюса и его актеров называют, в частности, театром «тотального драматизма» [11.С.23]. По мнению классика советской пантомимы И. Рутберга, Мацкявичюс достиг «гармонии острого внешнего рисунка и достоверности внутренней жизни» [12.С.118].

Самым дотошным исследователем творчества Мацкявичюса становится молодой критик Вадим Щербаков, публикующий в журнале «Театр» за 1985 год разбор первых десяти спектаклей. Главным достижением пластического театра он считает существование в нем «несказанного», ведь его эстетика базируется на принципах «органического молчания», некогда провозглашенных еще Александром Таировым. Критик определяет истоки нового искусства – это «синтез мимодрамы Таирова и некоторых положений системы Станиславского» [13.С.28].

В 70-х годах господствующим в театре был своего рода идеологический натурализм, основанный на соцреализме. На сцене царили производственные или бытовые пьесы, хотя выдающиеся режиссеры уже создавали новый театральный язык. Тем не менее в обществе подспудно жила ностальгия по условному театру, который бы поднимал вечные, бытийные, вопросы, ностальгия по красоте. Поэтому все спектакли, поставленные в Театре пластической драмы (их было больше 10), пользовались большой симпатией зрителей.

Режиссер неоднократно подчеркивал свое стремление к созданию высокодуховного искусства, обращенного к жизни человеческой души и духа. Пластика, которую он избрал своим главным инструментом, по его мнению, позволяла отречься от бытового и земного и обратиться к вечному.

«Человеческий дух существует совсем в только ему присущих ритмах... Вот мы и пытаемся уловить его ритмы, выявить скрытые законы его жизни... Язык пластики настолько богат, что необходимость в слове исчезает, особенно в таком театре, который пытается проникнуть в глубину человеческого духа» [2], – так выразил Мацкявичюс эстетическую программу своего театра.

Как признался режиссер автору работы, его всегда интересовало «воспаленное сознание» творца, в котором отражается окружающий и рождается свой собственный мир. И не случайно героем «Преодоления» становится скульптор Микеланджело, ваяющий на глазах у зрителя свои бессмертные скульптуры, герой спектакля «Красный конь» – художник, запечатлевающий на полотне фрагменты жизни, герой постановки «Глазами слышать – высший ум любви» по Шекспиру – поэт, не могущий справиться с образами, живущими в его душе.

Спектакли Театра пластической драмы, поставленные на протяжении второго десятилетия его существования, уже не вызывают столь пристального внимания прессы. В конце концов наступил момент кризиса, и театр в начале 90-х распался. Создав через несколько лет новый театр, «Октаэдр», Мацкявичюс услышал суровый приговор критики: «Спектакли Мацкявичюса – страстные, самобытные и выразительные, ушли в прошлое» [14.С.9].

В 80-е годы пластический театр бурно развивается. Идут интенсивные поиски новых возможностей. Помимо пластической драмы существует пластическая комедия, представленная творчеством ансамбля "Лицедеев" под руководством Вячеслава Полунина и мим-

труппы "Маски" из Одессы (руководитель Георгий Делиев), "музыкально-пластическая буффонада" Олега Киселева.

В конце 80-х "гремят" спектакли Романа Виктюка, где пластике придается совершенно особое значение – именно с ее помощью режиссер добивается мощного надсмыслового, многосмыслового эффекта. «Служанки», поставленные в 1988 году, поразили зрителей ирреальной, трепещущей, зыбкой пластикой, постановщиком которой была Алла Сигалова. «Это первый яркий опыт соединения тела и звука на сцене», – пишет критика [15.С.2]. Вскоре сама А. Сигалова создает свою "Независимую труппу", в которой занимается синтезом драмы и танца.

В 90-е годы о пластическом театре уже не говорят. Критики журнала «Балет» пишут о новом направлении, пришедшем с Запада, contemporary dance. А пластический театр интегрируется в театр драматический, который перестает к тому времени быть как литературным, так и идеологическим. В 90-х годах и сам термин «пластический театр» ушел из арсенала критиков, а в театроведении до сих пор нет единой системы представлений об этом виде театрального искусства. Стремление восстановить историческую

справедливость по отношению к незаслуженно забытому пластическому театру и двигало автором статьи, сделавшим попытку уже из другого века взглянуть на это романтическое и яркое явление века ушедшего.

Таким образом, недолгая история существования пластического театра в России позволила сделать нам некоторые выводы:

– Пластический театр – специфический жанр театрального искусства, который зародился в начале XX века, а окончательно сформировался в России в 70-80-е годы XX века.

– Пластический театр – жанр, свойственный переломным эпохам, а обращение деятелей искусства к пластике – проявление своего рода недоверия к слову, признание его ограниченности, приземленности и даже лживости.

– Пластический театр – способ философского осмысления мира, концентрированное выражение «ритмов человеческого духа» (термин режиссера Гедрюса Мацкявичюса).

– Интеграция пластического театра в театр драматический и балетный – причина исчезновения жанра.

Библиографический список

1. Ю. Слонимская. О пантомиме /Аполлон. 1915. № 1-3.
2. Е. Мельникова (Юшкова) Глазами слышать...//Московский комсомолец. 1987. 18 июня.
3. Русский балет. Энциклопедия. М., 1990.
4. Пави П. Словарь театра. М., 1991.
5. Каган М. Морфология искусства Л., 1972.
6. Ницше. Сочинения. М., 1990. Т.1-4.
7. Айседора. Гастроли в России. М., 1992.
8. Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Т. 1-2.
9. Таиров А. Я. О театре. М.,1970. 604 с.
10. М. Князева, Г. Вирен, В. Климов. Театральные студии. М., 1983. № 5.
11. А. Прохоров. Повороты в пути //Огонек. 1986. № 21.
12. И. Рутберг. У парадного подъезда пантомимы // Театр. 1978. № 7.
13. В. Щербаков. О пластическом театре //Театр. 1985. № 7.
14. Н. Колесова. «Октаэдр» у разбитого зеркала //Балет. 1996. № 6.
15. Н. Колесова. Загадки Саломеи //Театральная жизнь.1992. № 7.