

ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ

К бедному театру.

Меня немного раздражает вопрос вроде такого: "Каково происхождение Ваших театральных экспериментов?" Подтекст предполагает, что "эксперимент" существует по касательной к основной деятельности /своего рода игра новыми техническими приемами/ и является чем-то второстепенным. Результат расценивается как вклад в современные способы постановки - сценографию, использующую новейшие идеи скульпторов и электроники, новую музыку, актеров, использующие стереотипы и приемы клоунады и кабаре. Такую сцену я знаю: я привык быть ее частью. Однако работа нашей Лаборатории идет в совершенно ином направлении. Во-первых, мы хотим изгнать эклектизм, ибо представляем себе театр не как набор иных искусств. Мы ищем то, что отличает этот род деятельности от других

247

категорий представлений и спектаклей.

Во-вторых, наши работы - это детальные исследования взаимоотношений "актер - зритель".

Мы считаем, что персональная и сценическая техника актера - это ядро театрального искусства.

Трудно определить конкретные истоки такого подхода, но о театральной традиции сказать можно. Я был воспитан на Станиславском; его постоянные исследования, систематическое обновление методов наблюдения, диалектическое отношение к найденному ранее, - благодаря всему этому Станиславский стал моим идеалом. Станиславскийставил ключевые методологические вопросы. Однако, наши задачи отличаются от его задач, поэтому порой мы приходим и к иным выводам.

Я изучил все ведущие методы актерского тренинга в Европе и за ее пределами. Важ-

248

нейшими для моих целей стали: ритмические упражнения Дюллена, исследование Дель-сарта в области экстравертных и интровертных реакций, метод физических действий Станиславского, биомеханика Мейерхольда, синтез Вахтангова. Стимулирующий характер имели для меня техники тренинга восточно-го театра - в особенности Пекинской оперы, Катхакали и Но. Я мог бы указать и другие театральные системы, но метод, который развиваем мы, - это не комбинация различных видов техники, изъятых из собственных источников /хотя некоторые элементы мы приспособливаем для своих нужд/. Мы не прививаем актеру определенные навыки. Наш метод - это не дедуктивная коллекция сценических приемов; он основан на "вызревании" актера, которое выражается напряжением, устремлением к экстремуму через полное обнажение, через полное открытие своего интимного существования - и все это без признаков эготизма или самонаслаждения. Актер делает се-

бя талантливым. Это техника "транса" и интеграции всех психических и телесных сил актера, исходящих из самых потаенных истоков их существа и их инстинктов и преобразующихся в своего рода "свечение".

Обучение актера в нашем театре не сводится к чему-то одному, конкретному; напротив, мы стремимся выработать у него органическое сопротивление этому психическому процессу. Результат - свобода от временного перерыва между внутренним импульсом и внешней реакцией. Импульс и действие становятся одновременными; тело исчезает, сгорает, и зритель видит только серию визуальных импульсов.

Наш метод - это не набор приемов, а освобождение от зажимов.

Годы работы и специально созданных упражнений /психических, пластических и вокальных, ведущих к верному роду концентрации/ позволили открыть начало этого пути. Затем стало возможным очень осторожно выращивать то, что было пробуж- 250

дено. Процесс этот не произвольный, хотя очень зависимый от концентрации, доверия, разоблачения и почти полного исчезновения в исполнительском мастерстве. Необходимое состояние ума в этом случае - это пассивная готовность к реализации активной роли, состояние, в котором актер не "хочет делать это", а скорее "отказывается от того, чтобы <sup>не</sup> делать это".

Большинство актеров Театра-Лаборатории только сейчас начинают делать этот процесс видимым. В повседневной работе они сосредоточиваются не на духовной технике, а на композиции роли, на конструировании формы, на выражении знаков, т.е. на ловкости, хитрости. При этом нет противоречия между внутренней техникой и артикуляцией роли с помощью знаков. Мы верим, что личный этот процесс, не поддержаный и не выраженный формальной артикуляцией и не выраженный формальной артикуляцией и не дисциплинированной структурой роли, не воплощается и провалива-

ется в бесформенность.

Мы считаем, что искусственная композиция не только не ограничивает духовное начало, но, напротив, ведет к ней./Фигуральное напряжение между внутренним процессом и формой усиливает их обоих. Форма - это своего рода ловушка, на которую реагирует духовный процесс совершенно спонтанно и против которой он борется/. Формы общего "естественного" поведения скрывают правду; мы сочиняем роль как систему знаков, которая демонстрирует то, что находится за маской самого общего впечатления: диалектику человеческого поведения. В момент психического шока, в момент террора, смертельной опасности или огромной радости человек не ведет себя "естественно". Человек, находящийся в состоянии духовного подъема, использует ритмически артикулированные знаки, он начинает петь и танцевать. Знак, а не общий жест, является для нас элементарной частицей выразительности.

Если пользоваться понятиями формальной техники, мы не занимаемся размножением знаков или их аккумулированием /как это происходит в восточном театре/. Мы, скорее, стремимся к дистилляции знаков путем выделения тех элементов "естественног" поведения, которые скрывают чистые импульсы. Техника, которая высвечивает важную знаковую структуру, - это техника противоречия /между жестом и голосом, голосом и словом, словом и мыслью, желанием и действием и т.д./, и здесь мы опять оказываемся на *«точке»*.

Трудно точно определить какие из наших элементов были сформулированы заранее и какие возникли в воображении. Меня часто спрашивают о "ритуальных корнях". Какого-то единого ответа здесь нет. Сегодня проблема мифологических "корней", элементарных человеческих ситуаций имеет определенный смысл. Однако, это продукт не "философии искусства", а результат открытия и использования театральных за-

конов. Таким образом, наша работа не строится на заранее избранных эстетических постулатах; как говорил Сартр: "Любой метод ведет к метафизике".

Несколько лет я колебался между практическим результатом и использованием известных уже принципов, не усматривая в этом противоречие. Мой друг и коллега Людвик Фляшек первым указал мне на это: материал и различные методы, которые spontанно возникали в ходе работы, определялись самой ее природой, были открыты; а то, что я считал приложением неких теоретических положений, было от моей индивидуальности, но не было функцией интеллекта. Я понял, что моя работа ведет к сознанию, скорее, чем является продуктом его. Начиная с 1960 года я начал особое внимание уделять методологии. Путем практических экспериментов я искал ответы на вопрос: что такое театр? В чем уникальность его? Что он может делать такого, чего не могут ТВ и кино? Так выкри- 254

тализовались две концепции: бедный театр и спектакль как акт греха.

Мы поняли, что театр может существовать без грима, костюма и сценографии, без специальной площадки /сцены/, без световых и звуковых эффектов и т.д. Но он не может существовать без отношений актер - зритель, без прямого, "жизненного" контакта. Это старинная истина, конечно, но она, выведенная жестокой практикой, подрывает наши многие обычные представления о театре. Эта истинна меняет понятие театра, как синтеза отдельных творческих дисциплин - литературы, скульптуры, живописи, архитектуры, света, актерского исполнения. Такой "синтетический театр" - театр современный, который мы называем богатым, богатым пороками.

Богатый театр стоит на художественной клептомании, создавал спектакли-гибриды, конгломераты без интеграции, но выдвигает

выдаваемые за органическую художественную деятельность. Наращивая ассимилированные элементы, богатый театр стремится защитить, скрыть свою безвыходность, соревнуясь с ТВ и кино. Если последние превосходят мощностью механических функций /монтаж, свобода перемещения и т.д./, то богатый театр стремится компенсировать это своей "тотальностью". Интеграция мертвых механизмов /например, использование киноэкранов/ означает не более, чем софистическую уловку, ведущую к большей мобильности и динамизму, которые якобы открывают некую перспективу. Это все чепуха.

Как бы театр не пользовался разного рода механическими приспособлениями, он по природе своей стоит ниже ТВ и кино. Поэтому я предлагаю бедный театр. Мы отказались от традиционного размещения зрителей и сцены: для каждого нового спектакля создается новое пространство для актеров и зрителей.

Таким образом нам удается разнообразить взаимоотношения между ними. Актеры могут играть, находясь среди зрителей, вступая с ними в прямой контакт или предоставляя им пассивную роль /например, в "Кайне" Байрона и "Сакунтале" Калидасы/. Или наши актеры могут что-то делать внутри зрительской аудитории и таким образом включать их в архитектуру действия, сообщая ощущение давления и ограничения пространства /"Акрополь" Виснянского/. Или, например, актеры могут играть среди зрителей и игнорировать их, глядя как бы сквозь них. Зрители могут быть отделены от актеров, например, ограждением /"Стойкий принц" Кальдерона/; вот из такой радикально измененной перспективы они смотрят на актеров сверху вниз, как будто наблюдают за животными на манеже или как студенты-медики, следящие за операцией /такой взгляд придает действию актеров смысл

морального греха/. Или зал используется как конкретное место - "последняя трапеза" Фауста в монастыре, где Фауст принимает зрителей как гостей, которые рассаживаются на высоких стульях и видят эпизоды его жизни. Выделение дихотомии "сцена - зал" - не главное важное; просто она создает чисто лабораторную ситуацию, площадку для исследования. Главное заключается в том, чтобы определить сущность отношений "зритель - актер" для каждого типа спектакля и попытать найденное решение в физических, конкретных приемах.

Мы отказались от световых эффектов и это вызвало к жизни широкую гамму возможностей для актера пользоваться тенью, ярким светом и т.д. Принципиально важно, что зритель, оказавшийся в освещенной зале /иными словами, ставший видимым/, начинает играть роль в этом спектакле. Становится очевидным, что актеры, подобно персонажам живописи Эль Греко, мо-

гут "светиться", становясь источником "духовного света".

Мы отбросили грим, приклеенные носы, толщинки, все, чем пользуется актер перед выходом на сцену. Мы нашли, что наиболее театрального для актера - это трансформация из типа в тип, из характера в характер, из силуэта в силуэт - на глазах зрителей - по-бедному, пользуясь только собственным телом и мастерством. Композиция фиксированного выражения лица, когда актер пользуется только своими мускулами и внутренними импульсами, достигает эффекта подлинной театральной убедительности, тогда как маска, созданная с помощью грима, - всего лишь трюк.

Так же костюм, существующий не сам по себе, а связанный с определенным характером и его родом деятельности, может меняться прямо на глазах зрителей, быть контрастным по отношению к функции ак-

тера и т.д. Выделение пластических элементов, имеющих собственную жизнь /т.е. Независимых от работы актера/, ведут к тому, что актер создает самые простые и очевидные из них. С помощью жеста актер превращает пол в море, кусок метелла в живого партнера и т.д. Выделение музыки /живой или записанной/, не создаваемой актерами, позволяет превратить сам спектакль в музыку через оркестровку голосов и звучание различных предметов. Мы знаем, что текст сам по себе - не театр, что лишь с помощью актеров он становится театром, благодаря интонации, ассоциации звуков, музыкальности языка.

Приняв бедность в театре и отказавшись от всего, что не составляет его сущности, мы подошли к самому главному, к глубоким богатствам, таящимся в природе художественной формы.

И все же - почему мы занимаемся искусством? Для того, чтобы преодолеть собственные границы и заполнить собственную

пустоту. Это не условие, а процесс, в котором темнота постепенно уступает место свету. В этой борьбе, когда сдирается жизненная маска, театр всегда казался мне местом провокаций.

Он может изменяться и изменять зрительный зал, разрушая принятые визуальные стереотипы, стереотипы чувств и взглядов, раздражая человеческое дыхание, тело и внутренние импульсы. Это открытое пренебрежение табу, разрушение приведет к шоку. К **шоку**, который уничтожает маску, давая нам возможность предстать открыто обнаженными с главным - Эросом и Каритасом.

Как режиссер, я часто впадал в искушение использовать архаичные ситуации, освященные традицией, ситуации-запреты /зятые из религии и обычая/. Я чувствовал необходимость противопоставить себя этим ценностям. Они увлекали меня, до бесконечности волновали и беспокоили и заставляли богокультивировать: я хотел на-

пасть на них, подняться над ними или, скорее, противопоставить им свой собственный опыт, который определен современным коллективным опытом. Такая коллизия у нас обозначалась как "коллизия истоков", "диалектикой насмешки и апофеоза" или даже "религией, выраженной через богохульство; любовь, говорящая языком ненависти".

Когда я в практике осознал себя и эксперимент привел к методу, я был вынужден обновить взгляд на историю театра и прежде всего с точки зрения психологии и культурной антропологии. Понадобился рациональный взгляд на миф. Тогда я ясно увидел, что миф - это и первобытная ситуация, и сложная модель с независимым существованием в психологии социальных групп, которая направляет групповое поведение.

Театр, когда он был частью религии, был уже театром: он освобождал духовную энергию людей, отделяя миф, профанируя

его. Зритель таким образом обновлял сознание личной истины в истине мифа и через страх и чувство священного приходил к катарсису. Неслучайно именно в средние века возникла идея "священной пародии".

Сегодня ситуация совсем иная. Так как социальное группирование все меньше и меньше определяется религией, то традиционные мифологические формы расплываются, исчезают и видоизменяются. Зрители все более индивидуализируются в отношении к мифу как корпоративной правде или групповой модели; в этом случае вера становится интеллектуальным убеждением. Это означает, что трудно вызвать шок, который разбил бы психические основы жизненной маски. Групповая идентификация с мифом, связанная с отказом от индивидуальной истины во имя всеобщей, сегодня просто невозможна.

А что же возможно? Во-первых, конфронтация с мифом. Иными словами, набираясь личного опыта, мы можем попы-

таться изменить миф, переложив на его восприимчивую структуру наши проблемы, их связь с "корнями" и родственность "корней" в свете сегодняшнего опыта. Если ситуация жестока и мы касаемся наиболее интимных моментов в человеке, то его жизненная маска разрывается и спадает.

Во-вторых, даже утратив "единое небо" веры, восприимчивость человеческого организма остается прежней. Только миф - воплотившись в актере, в его живом существе - может функционировать как запрет. Разрушение живого существа, взрыв - ведут к неистовости, возвращают к конкретной мифологической ситуации как опыту общей человеческой правды.

И снова рациональные источники нашей теминологии не могут быть точно указаны. Меня часто спрашивают об Арто, когда я говорю "жестокость", хотя его формулировки были основаны совсем на другом и имели другие задачи. Арто был поразительным визионером, но его работы

имеют небольшую методологическую ценность, потому что не являются продуктом длительных практических исследований. Это пророчество, а не программа. Когда я говорю о "корнях" или "душе мифа", меня спрашивают о Ницше; если возникает "групповое воображение" - о Деркгейме; если речь идет об "архетипах", то вспоминают Инга. Однако, мои формулировки не происходят из гуманитарных дисциплин, хотя для анализа я ими пользуюсь. Когда я говорю о выражении актеров через знаки, то мне начинают задавать вопросы, касающиеся восточного театра, особенно классического китайского театра /особенно, если кому-то известно, что я изучал его/. Но иероглифические знаки восточного театра лишены гибкости, в то время как наши знаки - это основные формулы человеческого действия, это кристаллизация роли, артикуляция психо-физиологии актера.

Я не стремлюсь к абсолютной новизне того, что мы делаем. Сознательно или

бессознательно мы подвержены влиянию традиций, науки и искусства так же, как мы дышим воздухом определенного континента, который дает нам жизнь. Все это оказывает на нас влияние, хотя порой мы склонны отрицать это. Даже когда мы принимаем определенные теоретические формулы и сравниваем свои идеи с предшествующими /с теми, о которых я уже говорил/, то производим определенную ретроспективную коррекцию, которая яснее позволяет увидеть открывающиеся возможности.

Когда мы противопоставляем общую традицию Великой Реформы от Станиславского до Дюллена и от Мейерхольда до Арто, то понимаем, что действуем в совершенно определенной атмосфере. Если наши исследования вызывают и укрепляют в ком-то вспышку интуиции, мы остаемся скромными. Мы понимаем, что в театре действуют определенные объективные законы и что подобная наполненность возможна лишь при овладении ими, или, как говорил Томас Манн,<sup>266</sup>

через род "высшей покорности", которому мы отдаем наше "великолепное внимание". В польском Театре-Лаборатории я лидер особого рода. Я не просто режиссер или постановщик или "духовный наставник". Во-первых, мое отношение к работе не однозначно и не дидактическо. Если мои размышления отражены в пространственных композициях нашего архитектора Гуравского, значит они сформировались годами сотрудничества с ним.

В работе с актером, который доверяет-  
ся мне, есть что-то интимное. Он должен  
быть внимателен, доверчив и свободен,  
потому что наш труд заключается в откры-  
тии всех его возможностей. Его рост мож-  
но увидеть путем наблюдения, удивления  
и желания помочь; мой рост проецируется  
в нем, или, скорее, находит ся  
в нем, а наш общий рост становится  
откровением. Это не воспитание ученика,  
а открытие другой личности, в которой  
феномен "разделенного или двойного рож-

дения" становится возможным.

Актер возрождается - не только как актер, но и как человек - и с ним возрождаюсь я. Я грубо говорю, но на самом деле достигается понимание и принятие одного человека другим.