

# Культура и современность

---

Заметки на полях

## ОПЫТ, ДОСТИЖЕНИЯ, ПРОБЛЕМЫ...

(Театр-лаборатория Е. Гротовского в зеркале польской и западной прессы)

В последние годы на страницах различных зарубежных изданий, в статьях и исследованиях, поднимающих проблемы гуманистической, эстетической и социальной сущности современного театрального искусства, нередко появляется имя польского режиссера Ежи Гротовского. Опыт руководимого им театра становится объектом не только описаний, но и полемики; растет интерес творческих деятелей, критиков, зрителей многих стран к тому, что с большим или меньшим основанием называют «вроцлавским экспериментом» или даже «вроцлавским чудом».

Привлекает внимание и сама личность Гротовского — человека, сочетающего в себе качества художника и педагога — режиссера-экспериментатора, задавшегося целью на современном этапе продолжить изучение объективных законов, управляющих одной из самых загадочных областей творческой деятельности человека — искусством актера.

Причины сложного резонанса, который был вызван исканиями вроцлавского театра, не сводимы к категоричным, однозначным суждениям. Театр-лаборатория — не обычный театр и по организационной, и по творческой структуре. Возникнув тринадцать лет назад как экспериментальная студия, он впоследствии уточнил и закрепил свое назначение в статусе единственного в своем роде творчески-исследовательского Института изучения методов актерского действия (Института актера).

В этом театре «одной комнаты» нет деления на сцену и зрительный зал; архитекtonика пространства действия и взаимоотношения между актером и зрителем выстраиваются каждый раз по-новому, в соответствии со спектаклем; актеров здесь — 6—8 человек, зрителей — 40. Такой театр Гротовский называет «бедным театром».

Что означает это понятие? В чем суть поиска молодого режиссера и какие новые, особенные творческие задания в эстетическом и социально-психологическом плане ставит себе Театр-лаборатория? В самом общем виде смысл этих исканий можно очертить следующим образом:

С течением времени, считает Гротовский, театральное здание и театральные спектакль постепенно превратились в идеальное место и средство отправления некоего устоявшегося условно-культурного церемониала, внушенного цивилизованному человеку традициями воспитания или навыками к развлечению.

Современный театр достиг высокого уровня постановочной техники. Существующие европейская и американская театральная традиции оперируют хорошо разработанной, но сложной и перенасыщенной постановочными идеями системой зрелищности. В статье «На пути к Бедному театру», опубликованной в польском журнале «Одра», Гротовский писал:

«Я охотно назвал бы господствующий театр «богатым», но богатым именно в его слабостях. Что такое современный экспериментальный спектакль? Чаше

всего — это предприятие, которое, кажется, любой ценой силится продемонстрировать «нечто новое». Модная драма, декоратор-авангардист... конкретная или электронная музыка — вот честолюбивые стремления современного театра».

Такой театр, продолжает Гротовский, болен эклектизмом. Он давно уже компилирует плоды различных искусств — литературы, живописи, архитектуры, музыки.

Но умножая постановочные эффекты как средство конкуренции с кинематографом и телевидением, «богатый театр» неизбежно заслоняет — и чем дальше, тем больше — непосредственное, органически-импульсивное творчество актера, сводя его творящую природу (как художника и как личности) на уровень более или менее совершенного профессионального инструмента.

Польский режиссер отказался от примата постановочности в современном театре. В уже упоминавшейся статье он писал:

«Театру все равно не угнаться за фильмом и ТВ, и всегда он будет «беднее» их. Поэтому мы приняли нашим театром иной статут — статут «бедности». ...Постепенно исключая из зрелища все, что поддавалось исключению, мы опытным путем установили, что театр может существовать без грима, без автономного костюма, без «играния» светом, без музыки и т. п. Но он не может существовать без связи-отношения актер — зритель, без их непосредственного, осязаемого, живого общения. Теоретически — это старая истина. Но исследованная на практике, она обнаруживает свои существенные последствия».

Творящая энергия живого актера-человека, его непосредственный, у вас на глазах, здесь и сейчас происходящий акт творчества — вот, по мнению Гротовского, чистые истоки — корни зрелищности, уникальная природа и магия театра. Неповторимость, единственность сиюминутного актерского переживания, «аскетического», очищенного от всех неорганических элементов, превращает театральный спектакль в особого рода осязаемую встречу между творцом и зрителем. В этом — альтернатива Гротовского и «богатому театру», и другим современным зрелищным искусствам, отделенным (и отдаленным) от зрителя барьером технического совершенства. В статье «На пути к Бедному театру» он замечает, что

«наиболее поражающее в актере — это его способность переливаться на глазах зрителей из типа в тип, из характера в характер, из образа в образ — «бедно», то есть с помощью только собственного ремесла... Одни лишь жесты, голос и действие актера позволяют превратить пол в море, стол — в исповедальню, кусок железа — в почти живого партнера».

Поэтому сущность и цель воспитания актера в Театре-лаборатории — максимально «раскрыть» актера, снять внутренние барьеры организма для подведения к акту полной творческой самоотдачи на основе психической и физической, духовной и телесной целостности.

«В конечном счете, — пишет Гротовский, — речь идет о неотделимости сферы духовной от сферы физической. «Акт души» актер должен не иллюстрировать организмом, а совершать организмом» ...«совершать всем собой — целостным».

Опытно-практическое постижение пределов психофизических возможностей актера-человека и их преодоление, техника включения всех его «мощностей», тщательная разработка того, что польский режиссер называет «целостной сферой актерского тела-памяти», предполагают длительную, самоотверженную работу всего коллектива. Цель ее — органичное сопряжение спонтанной выразительности с почти математической точностью и дисциплиной действия, искомый результат — преображение актера-человека.

Именно эти качества работы Гротовского-педагога выделил Питер Брук, когда писал на страницах газеты «Флориш» (издания Шекспировского королевского театра):

«Гротовский уникален. Почему? Потому что, как мне известно, еще никто в мире со времен Станиславского не изучал природы актерского искусства — его явлений, его значения, его естества и духовно-физически-эмоциональных процессов — так глубоко и полно, как Гротовский».

...Каждый из наших актеров, работавших с ним, пережил целую серию потрясений. Потрясение от того, что все, казавшееся очевидным, на самом деле является проблемой, еще требующей решения. Потрясение от осознания своих склонностей к уверткам, «жульничеству», шаблонам. Но и потрясение от раскрытия собственных, таких широких возможностей, остававшихся до этой минуты неизвестными... Таким же потрясением было для нас сознание, что где-то на свете, далеко от нас, в небольшом польском городке искусство актера является искусством полнейшей самоотдачи, столь же безграничной, как послушничество монаха... Интенсивность, добросовестность и точность этой работы могут оставить после себя только одно — призыв к тому же. Но не на время, не

на один раз в жизни. На каждый день... Для Гротовского театр — это не форма бегства от жизни, но и не средство иллюстрации ее. Театр сам — образ жизни».

**Ян Кречмар** — известный польский актер, режиссер и педагог, воспитавший не одно поколение артистов сцены, пишет в варшавском журнале «Театр»:

«Не люблю сенсаций, не уважаю «новаторов» на один день. Но спектакли Гротовского — это нечто совсем другое. Этот героический труд вызывает уважение. Тип актерства, предложенный Гротовским, потрясает двойко: высшим совершенством актера-художника и добросовестной работой актера-труженика».

Мимо внимания критики не прошло то обстоятельство, что в концепции «бедного театра» Гротовский объективно вновь ставит, хотя и по-своему, проблему социального призвания актера, этического смысла его профессии, его «миссии», заключенной в обязанности интенсивного и чистого (не идущего на рынок моды и популярности) творческого усилия перед лицом зрителя. Заметим, что именно это качество «театра подвижников» из города Вроцлава особенно остро поразило западноевропейскую и американскую публику во время заграничных гастролей театра.

Некоторые критики связывают причину исключительного успеха Театра-лаборатории в западных странах прежде всего с тем «эмоциональным голоданием», которое переживает зритель в грубопрактическом, катастрофически перенасыщенном техникой западном «обществе потребления». Особо обращает на себя внимание реакция американской критики.

Театральный обозреватель «Нью-Йорк таймс» У. Керр писал, например:

«Гротовский решил три задачи: во-первых, создал необычайно мощную связь между актерами и зрителями — не прибегая к фальшивому панибратству, не навязывая вам того прилипчивого непосредственного «контакта», которые отличают и портят представления таких театров, как, например, «Ливинг-тиэтр»<sup>1</sup>. Во-вторых, достиг такой степени дисциплины и точности, что это вызывает доверие и к его актерам, и ко всему, что делается в его театре. И в-третьих — создал атмосферу необычайной сосредоточенности на спектакле... Он делает зрителя и критика готовым к самым радикальным размышлениям о том, чем является современный театр и чем он мог бы быть».

Близкую мысль высказывает Э. Бенгли — один из наиболее солидных американских критиков и теоретиков театра. Эта мысль, кстати, проясняет существенное различие между так называемым «прямым внешним контактом» со зрителем, «втягиванием» его в действие, характерными для многих западных экспериментальных театров, и внутренней активизацией зрительского восприятия, осуществляемой в Театре-лаборатории; между стихийностью модных «хэппенингов» и строгостью партитуры вроцлавских спектаклей; между эксцессами жестокости и разнузданности, нередкими в американских «авангардных» театрах, и — трагической («жестокой») искренностью актеров Гротовского.

«Есть в вашем театре, — писал Э. Бенгли в «Открытом письме Гротовскому», опубликованном в литературно-художественном приложении к «Нью-Йорк таймс», — особого рода близость между актером и зрителем; я пишу «особого», потому что это ничего общего не имеет с «близостью», царящей в наших off-off-off-off бродвейских потугах, состоящих на одну треть из добрых намерений, а на две трети — из неуклюжей агрессии».

В исследованиях, посвященных некоторым общеэстетическим и социологическим аспектам Театра-лаборатории, польские критики обращают внимание на то, что ключевая для «бедного театра» проблема новых взаимоотношений зрителя и актера глубоко связана с национальной традицией и духовным климатом польского романтического театра.

«Нам, полякам, очевидно, — пишет в журнале «Диалог» Я. Блонский, — что для романтиков... проблема участия зрителя в спектакле была проблемой высокой важности: это была мечта о вторжении искусства в реальность жизни, стремление сломать условность, отделявшую сцену от зала не только физически (это вопрос второстепенный), а именно эмоционально... Изменить зрителя и толкнуть его к действию — в этом заключался идеал театра романтиков».

Учитывая эту внутреннюю духовно-культурную связь («протяженность») в исканиях поколений, Блонский видит в работе Театра-лаборатории над великими классическими произведениями (среди них — «Стойкий принц» Кальдерона-Словацкого, «Дядя» Мицкевича, «Каин» Байрона, «Кордиан» Словацкого, «Фауст» Марло) «современный (радикально-смелый) опыт создания трагического театра».

Принцип работы коллектива Гротовского над классическим репертуаром предполагает строгое уважение к тексту, но не исключает драматического, контрапункт-

<sup>1</sup> Об этом театре см. в «Иностранной литературе» № 5, 1970 и № 4, 1972.

ного сочетания с иной областью действия. В спектакле «Акрополь», осуществленном на основе поэтической драмы Ст. Выспянского, действие перенесено в Освенцим, где возвышенный стих поэта звучит особенно трагическим диссонансом. В «Апокалипсис cum figuris», напротив, фрагменты из различных литературных произведений, в том числе «Песни песней», стихов Т. С. Элиота, прозы Достоевского, сложились в единое драматическое произведение.

Признавая заслуги Театра-лаборатории, польская критика вместе с тем относится к его работе строго-аналитически.

«Его деятельность побуждает к полемике,— пишет в академическом журнале «Паментник театралны» историк и теоретик театра З. Рашевский.—Но было бы непростительной ошибкой, если бы этот интересный театр вызвал только сенсацию, а не дискуссию. Мы должны говорить об этом театре научно-критически».

Одним из наиболее дискуссионных моментов программы вроцлавского театра, отразившихся, в частности, в спектаклях «Кордиан» и «Акрополь», была предпринятая Гротовским попытка реконструкции мифа в современном театре «через диалектику его апофеоза и поругания». (Об этом подробно писал критик З. Осинский в журнале «Месенчик литерацки».)

Работа Театра-лаборатории, бывшая с самого начала работой разведывательного характера, рождает и целый ряд других вопросов, не снятых и до сегодняшнего дня.

С какой целью так предельно интенсифицируется переживание актера, чему служат чрезвычайно высокая — «критическая» — степень напряжения его эмоциональных и телесных сил, обнажение самых, казалось бы, скрытых пластов его человеческой сущности? Наиболее полному осуществлению его личности, отвечает Гротовский, прояснению этого процесса в самых острых ситуациях — конфликта, испытания, борьбы. А значит, тем самым, созданию у нас на глазах живого фрагмента действительности. Ради чего? Ради глубокого (хотя иногда, может быть, и больно-беспощадного) проникновения в личность зрителя, превращения его в свидетеля, соучастника происходящего на «очной ставке» спектакля. И тем самым — ради переделки какой-то частицы его человеческого содержания, его жизни, так объясняет режиссер.

Но при этом у некоторых критиков возникают вполне обоснованные опасения: не ступшевывает ли Гротовский — максимально активизируя эмоциональную сферу актера (и зрителя) — его интеллект и волю?

Не лишены справедливого основания и замечания об «односторонности» Театра-лаборатории, о том, что определенные, и довольно значительные, области жизни и проявления личности, в частности, ее мажорные состояния — оптимистический комизм или юмор — до сих пор были чужды этому театру. Действительно, стремясь особенно остро обнажить диалектику человеческого переживания, Гротовский, как правило, ставит личность в ситуацию драматического потрясения, губительной опасности, отчаянной борьбы, подвергая тем самым сомнению и проверке всю концепцию так называемого «естественного», «будничного» поведения. Но изучая материальную и духовную энергию эмоций человека в сложном комплексе его телесных, волевых, эмоциональных, психических импульсов, не стремится ли польский режиссер в своей области (через действующего актера) приблизиться к одному из самых серьезных вопросов науки — вопросу о характере взаимоотношений духовного и телесного в человеке? Не случайно проблема раскрытия динамики этих отношений всегда волновала не только ученых, но и людей искусства, и не случайно в первую очередь людей такого искусства, как театр, — то есть той области человеческого творчества, которая имеет дело с непосредственным, живым процессом моделирования духовно-эмоциональных и телесных состояний человека, его воплощений и перевоплощений.

Не один раз читателю работ самого Гротовского или обширной литературы, посвященной его театру, встретится имя К. С. Станиславского. Сопоставление системы Станиславского — реформатора сцены XX века — и метода Гротовского имеет определенные основания, хотя и нуждается в специальном исследовании. Идеи Станиславского об «органической жизни человеческого духа на сцене» и о зрителе как о «третьем творце спектакля», так же как его идеал этической чистоты и цельности личности актера, близки многим исходным моментам работы польского режиссера.

«Я долгу изучал Станиславского, и именно ему я обязан интересом к методологическим проблемам искусства актера,— писал Гротовский еще в 1965 году.— Он был для меня в определенном смысле примером как личность, путеводной звездой в его упорном искательстве, в его систематическом обновлении точки зрения, в неустанной полемике с самим собой — с самим собой вчерашним. Именно Станиславский поставил ключевые вопросы актерской методологии. Но наши ответы на эти вопросы могут быть отличны от его ответов, а иногда и противоположны».

Однако эти ответы польский режиссер, которого западная критика готова называть создателем третьей европейской театральной системы — после Станиславского и Брехта, — не превращает в рецепты творчества. Не теряя критического отношения к



своим опытом, он неоднократно предостерегал от так распространившегося в последние годы (особенно в американском и французском авангардистском театре) механического подражания его «приемам».

Два обстоятельства следует иметь в виду, знакомясь со спектаклями Театра-лаборатории или со всем, что о нем написано. «Поражающие», «фантастические» достижения его актеров (критика особенно выделяет Ришарда Чесляка) были бы невозможны без использования — прямого или косвенного — достижений в области таких современных теоретических и прикладных наук о человеке, как теоретическая и экспериментальная психология, физиология эмоций, биоакустика. Именно этот аспект исканий Театра-лаборатории отмечал в газете «Трибуна люду» критик М. Кушевский, когда писал в статье «Наши силуэты: Ежи Гротовский»:

«Не много найдется деятелей театра, которые достигли бы в столь молодом возрасте, как Гротовский, мировой славы. И вместе с тем — что может показаться парадоксальным, — о нем по существу мало известно. Личность его обросла легендами. У него есть горячие сторонники и не менее решительные оппоненты. И те, и другие часто преувеличивают... Его называют «пророком театра», хотя он вовсе не стремится провозглашать истины в конечной инстанции. Ему порою приписывают мистицизм, в то время как он сам (кстати, член партии) отнюдь не в видениях, а в почти научном стремлении к познанию жизни человека и во вмешательстве в его проблемы видит направление своих художественных исканий. Свои идеи он воплощает в спектаклях, наверно не простых и не легких для восприятия, совершенно отличных от традиционных условностей театральной сцены. Но он делает это с огромной серьезностью и уважением к зрителю, с которым ищет теснейшей связи».

Сегодня рано еще подводить итоги деятельности вроцлавского коллектива — поиск его развивается. Несомненные достижения Гротовского в раздвижении границ творческих возможностей актера не могут не отразиться в опыте мировой театральной культуры. Они заслуживают серьезного рассмотрения советскими специалистами, так же как ждут критического анализа социологов, психологов, эстетиков и театроведов социально-философские проблемы его спектаклей.

НАТЭЛЛА БАШИНДЖАГЯН

## ПОЭЗИЯ В РАСПАДАЮЩЕМСЯ МИРЕ

Поспешные тризны над будто бы умирающей у нас на глазах поэзией давно уже стали на Западе своего рода приметой времени и скучны своим однообразием. И все-таки не вызывающая особого доверия патетичность тех плакальчиков над поэзией, которые ровным счетом ничем поэзию не обогатили, не должна нам препятствовать со всей серьезностью отнестись к выступлениям — подчас тоже весьма пессимистическим по духу — людей, чьи заслуги перед поэзией подлинно значительны, а авторитет не понапрасну высок. О двух таких выступлениях стоит рассказать.

Автор «Всей королевской рати» Роберт Пенн Уоррен у себя на родине пользуется, пожалуй, не меньшей известностью как поэт. Во всяком случае, недавно присужденную ему в США Национальную медаль за заслуги в области литературы он получил по разряду поэзии — знак признания, заметим, несколько запоздалый для этого гыдающегося мастера, чье поэтическое творчество охватывает без малого полвека.

В соответствии с традицией награжденный произнес при вручении медали речь, однако в нарушение всех традиций эта речь меньше всего напоминала парадный адрес: в выступлении Уоррена — оно потом появилось в «Нью-Йорк ревью оф букс» — господствовали дух трезвого анализа и сознание глубокого кризиса, переживаемого современной западной культурой. Тональность речи была подчеркнута уже ее заглавием — «Поэзия в эпоху распада».

В чем же для Уоррена наиболее явственные и выразительные приметы этого кризиса, этого «распада», создающего столь тягостную для самого существования поэзии атмосферу? Они многочисленны — загрязнение природы, война, расовый конфликт, проблемы городов, плохая школьная система, безответственная политика и прочее. Но все-таки самый показательный и тревожный признак кризиса Уоррен видит в той чуть ли не единодушной готовности признать ситуацию «распада», что исключает сколько-нибудь серьезный анализ ее причин и поиск средств ее преодоления.

«Нам постоянно напоминают, что мы переживаем минуту кризиса, минуту распада западного мира, — сказал Уоррен. — ...Ощущение кризиса сегодня знакомо представителям самых разных слоев общества. Возьмите журнальчик,