

театр куртизана должен быть разрушен

АРТУР СОЛОМОНОВ

Сегодня исполнилось бы семьдесят лет великому польскому режиссеру-реформатору Ежи Гротовскому. В издательстве «Артист. Режиссер. Театр» вышла книга «От бедного театра к искусству-проводнику», где собраны почти все значимые тексты Ежи Гротовского.

Театральному революционеру сам Бог велел быть недовольным современным театром. Ежи Гротовский, начиная свой путь в Польше конца пятидесятых, не был в восхищении от того, что видел на сцене. Говорил, что все к чертям развалено, что театр стал «учреждением культуры», что зритель посещает театр, как сауну или ресторан. В том смысле, что театр не выпадает из этого славного ряда. Ремесло актера и ремесло проститутки, по словам Гротовского, не так уж друг от друга далеки. Оба за определенную плату, но по-разному дарят свое тело. В ход идут все приемы и уловки. Актер даже может имитировать экстаз.

Словом, театр клиента и актера-куртизана должен быть разрушен. Как — на этот вопрос Гротовский отвечал всю жизнь.

Слово «парадокс» хоть и нечасто употребляется польским режиссером в его статьях и книгах о театре, тем не менее приходит на ум всякому, кто их читает. И вот первый: написано слово «режиссер», и думаешь, насколько оно применимо к Гротовскому? И к театру ли он пришел в конце своей жизни, уйдя со своей группой в своеобразный скит, отказавшись от зрителей? Что из найденного группой актеров под его руководством применимо к повседневной театральной практике? Сам Гротовский говорил, что иметь учеников невозможно. Что если он и обладает какой-то техникой, то ее цель — обучить каждого его собственной технике.

В каком-то смысле путешествие великого режиссера Питера Брука в Африку и уединение Ежи Гротовского во вроцлавском Teatr laboratorium идентичны. Питер Брук отправился с небольшой группой в Африку за новым зрителем, незнакомым с тем, что такое театр. Он искал, если так можно сказать, «таблицу театральных элементов». Брук надеялся, что ему удастся открыть абсолютные театральные законы, действующие как на лондонских сценах, оснащенных всеми средствами современной техники, так и в каком-нибудь африканском селе, где сценой был коврик, а спектакль освещали не софиты и рампа, а солнце.

Гротовский, уединившись с небольшой группой, искал того же, но в его поисках все меньше внимания уделялось зрителю и все больше — преобразению актера, его самоощущению, когда «исчезает барьер между мыслью и чувством, душой и телом, сознанием и подсознанием, видением и инстинктом, сексом и мозгом; актер, совершив это, достигает полноты». Преодоление границ и обретение актером целостности — основной пафос работ Гротовского. Ни пафоса, ни частого употребления религиозных терминов он не стеснялся и стесняться не мог.



Ежи Гротовский: «Какую бы профессию я ни выбрал, я постарался бы выйти за ее пределы»

Противоречия между актерской свободой и точностью, спонтанностью и дисциплиной, субъективным и объективным театральным высказыванием, актером и ролью, ритуалом и представлением, традицией и индивидуальной работой стали отправной точкой исследований Гротовского. Он хотел эти противоречия примирить. Или доказать, что они иллюзорны: в «теле-памяти» актера — вся история его предков, его страны, а ведь можно разбудить и так называемое «репительное тело», которое объединяет человека со всем, что когда-то жило на земле. Такова связь между традицией и индивидуальной работой, дело за малым — ее нужно установить. Между актером и ролью тоже нет антагонизма, актер — не повод для роли, и роль — не повод для актерского самолюбования, роль — это вызов, брошенный человеку, взявшемуся ее исполнять. Между ритуальным театром и театром представлений зримого союза быть не может, однако «ритуальные искусства» способны обновить тот театр, который ежедневно посещает публика. Так что возможно, только кажется, что мы имеем дело с парадоксом.

В своем поиске театральной правды, идя вслед за Станиславским, Гротовский сталкивается с элементарной проблемой, которая, как все проблемы подобного рода, почти неразрешима. Актер — лжец, его стремление — уйти от себя как можно дальше, он хочет славы и денег за самоупоение, за наслаждение своими эмоциями. Театральная ситуация изначально лжива. Быть может, если быть максималистом, нужно уничтожить основное условие этой лжи — зрителя?

Однако, по словам Гротовского, всю жизнь он искал одного — избавления от одиночества, а «самоощущение невозможно без другого». Поэтому зритель необходим. Так же как необходим священник, чтобы исповедь состоялась. Но священником каждому не быть, и поэтому начинается отбор публики. Труппа на сцене, и труппа в зале. Зритель переименовывается в свидетеля, актер — в перформера, игра на сцене — в мистический акт. Зритель присутствует при самообнажении актера, когда тот рассказывает о своих страхах, желаниях, комплексах, своей патологии. Но актер остается актером. Разница между искусством актера-куртизана и «акте-

ра-святого» (определение Гротовского) такая же, как между техникой проститутки и способностью отдать свое тело тому, кого любишь.

Гротовский не перестал работать с текстом, спектакль остался набором мизансцен. Однако почти все, кто видел эти спектакли, уверяли, что назвать это театром было бы почти кощунством. Спектакли Гротовского становились событием личной жизни зрителя-свидетеля.

Гротовский в работах разных лет, опубликованных в книге «От бедного театра к искусству-проводнику» определяет суть современной жизни как «не-длительность», «не-протяженность». Похоже, то же самое имел в виду датский философ Серен Кьеркегор, когда говорил: «Я» рассыпается в песок мгновений. Современный человек не способен сопротивляться своим противоречивым импульсам, которые управляют им, как порывы ветра. Текучее существование — от мгновения к мгновению — не представляет собой целостного акта. Для этого нужно обладать определенной техникой, и Гротовский разработывал эту технику в области театра. Гротовский постоянно уточняет: для него, для его актеров театр — лишь средство. Средство для того, чтобы «актер преодолел собственную разорванность». В статье «Ответ Станиславскому» он пишет, что искания подобного рода «существовали чаще всего вне пределов театра».

Однако все эти теории подкреплялись высочайшим мастерством актеров Гротовского, дисциплиной (ее называли монастырской) и точностью. Однажды кому-то из зрителей удалось записать тайком спектакль «Стойкий принц» на видеокамеру. Записан он был без звука. Через несколько лет записали и звук, и, когда он был «наложен» на изображение, картинка и речь актеров полностью совпали. В течение нескольких лет спектакль, который актеры не могли играть больше трех раз в месяц — такого напряжения сил он требовал, — остался абсолютным неизменен в самых мельчайших деталях. Еще один парадокс.

Гротовский Ежи. От бедного театра к искусству-проводнику. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003