

ЗАСЕДАНИЕ 23 декабря 2009 г.

ТЕАТРАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ЕЖИ ГРОТОВСКОГО

(заседание 1)

Хоружий С.С.: Ежи Гротовский и его театральная работа – самый серьезный предмет для нашего антропологического размышления. Возможно, что из всех многих уже вылазок нашего семинара в область культурных практик именно обращение к Гротовскому затрагивает нас глубже всего и будит самые важные вопросы. Работа Гротовского – это тот тренд, та тенденция в искусстве театра, которая сама заявляет о своем выходе в область антропологии. В связи с театром Гротовского постоянно фигурирует и формула «театральная антропология». В движении идей, концепции театра Гротовского прямо соответствуют тем чертам современной культурной ситуации, о которых мы усиленно говорим на семинаре. Мы постоянно говорим об антропологическом повороте, и деятельность Гротовского – существенный живой пример антропологического поворота. Формулы, которые связывались с классическим театром, давно известны: «театр переживаний», «театр духовности». Вместо этих традиционных формул Гротовским используется формула «театральная антропология», и такой переход – это антропологический поворот в понимании того, что есть театр. Понятно, что когда мы говорим о театре переживаний или о театре духовности, мы подразумеваем театр, ориентированный на зрителя. А когда говорится о театральной антропологии, то происходит существенный сдвиг, переориентация: ибо антропологическую работу осуществляет актер. Эту переориентацию Гротовский артикулировал радикальнее всех, с предельной и максимальной ясностью. Хотя подобные тенденции намечались уже и раньше, в частности, в работе Михаила Чехова, но что такое театр как антропология напрямую сформулировал и продемонстрировал именно Гротовский.

Но соприкосновение с идеями синергийной антропологии мы видим не только в этом, но и на более глубоком уровне.

Как строится сама антропологическая работа Гротовского? Мы знаем, что один из известных приемов этой работы – неподвижность лица. Что это такое – «неподвижное лицо»? Эти концепции появлялись у Гротовского из страшного опыта военной и послевоенной Польши. Образность, которая его привела к идее неподвижного лица, была образностью Освенцима. В своем происхождении, своем отсыле, неподвижное лицо актера – лицо узника Освенцима, их часто называли «мусульманами». Гротовский постоянно возвращался к этому образу. Для нас очевидно, что речь идет о *предельном опыте*, и это соотносится напрямик с синергийной антропологией, которая строится именно на предельном опыте. Через такой прием выразительности как «неподвижное лицо актера» Гротовский передает обращенность к предельному опыту, хотя, конечно, она выражается и через другие элементы его работы с актером. Но в данном случае неподвижное лицо – ключевой элемент, это «лицо предела». Мы постоянно говорили о предельном опыте в разных теоретических построениях, а здесь этот предельный опыт дан «лицом», дан через лицо, его неподвижность. Мы должны смотреть на лицо актера Гротовского и понимать через него, что же такое этот пресловутый предельный антропологический опыт. И как ответов, так и новых вопросов здесь появляется очень много.

В числе них есть, я бы сказал, и головоломные антропологические вопросы. Например, театр переориентировался от обращенности на зрителя к обращенности на актера: актер, по определению Гротовского, работает с самим собой и для самого себя. Где здесь зритель? Известно, что он никуда не ушел, он остался; однако что за антропологическая конфигурация создается при этом? Гротовский ставит задачу выстраивания структуры «актер-зритель». Синергичная антропология знает диаду «духовный учитель – ученик, послушник». Сравнить эти две диады – прямейшая антропологическая задача. Насколько я понимаю, подобная антропологическая задача до сих пор не ставилась. И это всего один пример тех вопросов, которые перед нами ставит Гротовский.

Вся антропология Гротовского подчеркнута телесна, это телесные тренинги. Исчезает слово «представление», на первый план выходит слово «тренинг», и это – работа с телесностью актера. Но как ориентация на актера не аннигилировала зрителя, он остался, лишь став проблемой, – так аналогично и ориентация на телесность в практике не элиминировала личность, но заставила заново поставить проблему конституции личности. Какова она здесь? Переход от тренинга к конституции личности – это вторая очень серьезная проблема.

Сегодня мы, благодаря Натэлле Захариевне, любезно согласившейся участвовать в нашем семинаре, сможем ознакомиться с живым материалом, а следующее, январское заседание посвятим антропологическим размышлениям, рассмотрев и те вопросы, что я наметил, и, надеюсь, другие.

Башинджагян Н.З.: Прежде чем мы начнем знакомиться с видеоматериалом, скажу несколько вводных слов. Этот материал фрагментарен еще и потому, что Гротовский никогда не заботился о том, чтобы зафиксировать на пленку то, что он делал и делали актеры во время спектакля (репетиции вообще были полностью закрыты для наблюдения). В основном, это съемки любительской камерой, как например съемка спектакля «Стойкий принц». Это вообще уникальный случай, поскольку Гротовский запрещал снимать спектакли. Но в Риме во время показа «Стойкого принца» кто-то через отверстие в потолке заснял этот спектакль. Благодаря этому мы имеем полный вариант спектакля, хотя снято это неподвижной камерой (был 1966 год), с одной точки. Разница между живым спектаклем и заснятым, конечно, огромна, но тут уж ничего не поделаешь.

Кстати, эта позиция Гротовского, его запрет на всяческие съемки, была необычной позицией, тем более в середине 60-х годов, когда началась его мировая слава. Но этот человек по самой своей сути и личности был против любого пиара. Во второй половине жизни он и вовсе ушел в уединение от шумного и агрессивного мира. Это была уединенная работа с группой соратников, с ними он продолжал работать.

И еще несколько слов о том, как Гротовский воспринимал человека. Возможно, такое понимание уже и встречалось в философии, а не было его открытием. Гротовский был человеком очень начитанным, свободно владеющим несколькими европейскими языками, читал на латыни и на древнегреческом, так что он мог читать и древних авторов. Так вот, он считал, что эволюция человека не завершена, и то, что мы сейчас проживаем, как и то, что он проживал в то время со своими актерами, все это звенья в цепи эволюции. Но если все, как правило, проживают свою эволюцию пассивно, то Гротовский, лично активно проживая свой опыт, вплел собственное звено в эту эволюцию человека.

Я надеюсь, что присутствующие здесь знакомы с книгой его эссе, интервью, которую я собрала и издала в 2003 г.¹ Это очень важная его книга. Иногда кажется, что есть какие-то повторы в его работах, однако потом понимаешь, что это движение: от шага к шагу, все глубже.

¹ Е.Гротовский. От бедного театра к театру-проводнику. Составление, перевод, ред. Н.З.Башинджагян. М., 2003.

Еще молодым человеком он задумался о том, чем ему заниматься. Когда ему было 60 лет, он опубликовал свое признание на эту тему. Он не любил, когда о нем, о его личной жизни что-то писали, хотя вся его личная жизнь была связана с театром-лабораторией. У него не было семьи, никогда не было дома, он жил бедно. Создатель «Бедного театра» жил бедно: в этом был его жизненный принцип. Так вот, в молодые годы перед ним после школы стоял такой выбор (который он для себя сформулировал): театральное образование, или медицинское с уклоном в психиатрию, или востоковедение (его интересовали восточные практики и вообще восточные страны). Как видим, во всех намеченных им направлениях в центре его интересов стоял человек. Он поступил в театральный институт на актерский факультет. Те, кто с ним учился и ездил в летние театральные студенческие лагеря, вспоминают, что он всегда наблюдал за людьми, и там собирал группы по несколько человек и пробовал с ними проводить сеансы гипноза. Он знал, что у него есть способность суггестивного воздействия на людей, и он это пробовал. Студенты, чтобы ему не было обидно, часто делали вид, что поддаются его гипнозу, а за его спиной над ним посмеивались. Но зная его характер и проницательность, я могу предположить, что Гротовский в свою очередь делал вид, что он верит, что их загипнотизировал.

Актер из него не получился, он быстро понял, что он не актер, и стал заниматься режиссурой. Первая его режиссура в Кракове, на сцене старого театра, была традиционной. Правда, он ставил пьесы театра абсурда, в частности, «Стулья» Ионеско, но все равно эта режиссура ему не была интересна. Его по-прежнему интересовал человек как сосуд, но сосуд чего? Это он и хотел разгадать. Он переехал в Ополе и бросил клич, стал собирать себе актерскую группу, но вовсе не хотел брать именно профессиональных актеров. Ему было это не важно, он брал свежих молодых людей, и с ними решил начать с нуля, а именно: начать исследовать человека, его организм. Почему ему это удалось именно через театр? Думаю, что никто, кроме актера, не может отдать себя в длительную экспериментальную работу. Ведь этот огромный эксперимент, который начал Гротовский, длился месяцами, годами. Актеры были материалом в этом эксперименте. И постепенно от авангардных спектаклей Гротовский перешел к исследованию человека «в его зерне».

В чем состояло исследование «зерна»? По Гротовскому, суть «зерна человека» состояла в его целостности. Современный человек, его личность были раздроблены на социальные роли, вплоть до утраты самоидентификации, утраты этого самого зерна. И Гротовский считал, что через спектакли возможно восстановление утраченной целостности. Свой эксперимент по восстановлению целостности он начал с тела, поскольку это была практическая работа, нужны были практические результаты. Станиславский также работал практически с актерами, а Гротовский говорил, что он начал с того, на чем закончил свою работу (не успев ее доделать) Станиславский. Гротовский начал в своей работе затрагивать подсознание человека. Он работал на трех уровнях: подсознания актера, зрителя и своего собственного, режиссерского.

Модели работы со зрительским подсознанием менялись. Например, в «Фаусте» он приводил зрителя в шоковое состояние, а в «Кордиане» зрители просто пугались, плакали. И он эти эксперименты прекратил, он понял, что это не тот путь. Но тем не менее воздействие на подсознание зрителей входило в его программу. Тут был отзвук, была внутренняя акустика, которые были ему нужны. Но и сам он тоже развивался, он не стоял на месте и очень сильно менялся в ходе своей работы.

При этом он всегда говорил, что прикосновение к подсознательному – это очень опасная граница в личности человека, что подсознание – сложная и опасная зона. Не нужно, однако, думать, что он это особенно педалировал и работал только в этом ключе, это не так. Он постоянно анализировал собственную работу.

Так вот, он начал работу с телом актера, нащупывая скрытые возможности тела. Ключом здесь было снятие барьеров, зажимов. Но это не значит, что нужно просто

научиться кататься по сцене, кричать и рвать на себе волосы. Сейчас нередко это считается «снятием зажимов» по Гротовскому, но на самом деле это просто эпигонство.

Принцип Гротовского в работе с актерами был такой: если ты чему-то учишь актера, то должен это уметь делать сам. Хозяйка квартиры в Ополе, у которой Гротовский снимал комнату, вспоминает, что по утрам она видела, как он упражнялся стоять на голове. Он все пропускал через себя.

И особо нужно, конечно, сказать о его работе с актером Рышардом Чесляком. Это был необычайный актер. Характеризуя работу актера, мы все-таки должны говорить об «исполнении». Актер исполнял «задания». Сможешь ты что-то сделать или не сможешь, это поймешь только после того, как сделаешь. Это была позиция Гротовского. Чесляка он извлек из каких-то трущоб, он считался неуспешным актером, но Гротовский его взял и работал с ним на протяжении многих лет. И именно Чесляк достиг вершин «светоизлучения», как вспоминают те, кто видел спектакль «Стойкий принц». Чесляк был самым великим актером Гротовского.

И еще несколько слов о зрителях, так как Сергей Сергеевич [Хоружий] затронул эту важную тему. Гротовского интересовал прежде всего зритель-человек так же, как и актер-человек. Зрителей на его спектаклях всегда было не более 30-40 человек. Гротовский считал, что больше не нужно, поскольку ему важно было «достучаться» до каждого, обращаться к каждому в отдельности, а не к толпе. Этот принцип потом воспринял Анатолий Васильев. Не знаю, удалось ли ему это реализовать в полной мере, но во всяком случае, он это выдвинул и принял как принцип. Какими были эти отношения актера со зрителями? В них никогда не было сентиментальности, но никогда не было и агрессивности. В жизни сами актеры Гротовского были удивительно тихими, в них никогда не было агрессивности. Хотя в спектаклях сцены насилия и трагедии присутствовали, но в жизни этого не было. Гротовский к этому и стремился. Он, кстати, предвидел многие изменения в человеке, человеческие тренды. Он говорил, что жизнь будет все жестче, и запас агрессивности в людях будет возрастать (что мы сейчас, собственно, и видим). Снятие этого комплекса агрессивности, ненависти, подозрительности, неприятия других было одной из задач его работы.

Трудно сказать, как актеры работали со зрителем, что именно было в этом задействовано. Например, в спектакле «Акрополь», где действие разворачивается в лагере Освенцима, между зрителями и актерами создавалась непроходимая стена за счет того, что зрители – это живые люди, а те, кто был на сцене, они были уже «мертвые», хотя и действовали.

Недавно в Питере вышла книжка Степановой². Она содержит множество ошибок, поскольку автор ничего не видела из спектаклей, и вообще как-то вне темы. И в частности, она содержит неверное толкование отношений актеров Гротовского со зрителями. Она пишет, в частности, что актеры играли в нескольких сантиметрах от зрителей, наступали часто им на ноги. Но это полная чепуха, автор просто не знаком с материалом. В этом отчасти была и задача многодневных тренингов, чтобы сыграть роль в пяти сантиметрах от зрителя и не наступить ему на ногу. Но дело даже не в этом. В этом спектакле все актеры играли в ботсах. Это было нужно и для создания атмосферы концлагеря. Это были специально сделанные ботсы на свинцовой подошве, толщиной 2 см. Это было сделано специально, чтобы было тяжело ходить. И актеры ходили в них с опорой на носки ботсов, что требовало особого умения, тренировки. Тем более что они должны были в течение всего спектакля создавать определенный ритм стука ботсов, который был выверен до мелочей. Зритель же мог чувствовать себя в полной безопасности. Так что эти рассказы про «наступление на ноги» – просто неправда, связанная с незнанием материала. Если бы они наступили кому-нибудь на ногу, то точно размозжили бы ногу.

² П.М.Степанова. Театр без кулис. Театральные опыты Ежи Гротовского. СПб., изд. Гиперион. 2008.

Еще Сергей Сергеевич [Хоружий] говорил про отношение «учитель-ученик». Это действительно важное отношение в антропологии Гротовского. Но это скорее, во-первых, его отношение к актерам. Он их учил, был для них учителем. Но также и он сам учился. В частности, он много ездил по Индии, учился там у учителей восточным техникам. Интересно, что он часто говорил, что не чувствует своего возраста. Он говорил, что не знает, молод он, или в зрелом возрасте, или он уже старец. Он все носил в себе.

И последнее. Для работы с телом Гротовский создавал специальные тренинги. Они по ходу дела и со временем менялись. Например, тренинги конца 50-х годов и начала 60-х уже отличались, а тем более тренинги 68-го года или начала 70-х, когда готовился «Апокалипсис», отличались от первых тренингов значительно. И вообще Гротовский не придавал какого-то всеобъемлющего значения тренингу, не думал, что тренингом он может решить за актера всё. Ведь работа с физическим телом – это была лишь видимая часть его работы. А был еще духовный контакт, которого никто не видел и не знал. Гротовский работал с актерами не неделями и даже не месяцами, а годами, – столько, сколько нужно было актеру. Если Чесляку для исполнения роли Стойкого принца нужно было год, Гротовский работал с ним год, если полтора, то Чесляк получал для работы полтора года. Тут не было заранее установленных рамок. Гротовский считал, что восстановление целостности начинается с тела, а потом либо отдельно, либо одновременно идет работа духа. «Дух» в лексике Гротовского не был тождественным понятию «души». Гротовский вообще не очень любил разговор на тему о душе. Хотя Гротовский был человеком неразговорчивым, но он устраивал встречи, на которые могли к нему приходить люди, чтобы задать вопросы, и он на них отвечал – в течение четырех часов! Это были знаменитые «четыре часа Гротовского». Так вот, разговоры о душе Гротовский не поддерживал. Если он не хотел отвечать на вопросы, он их игнорировал, как будто их не было. Но если кто-то настойчиво задавал один и тот же вопрос, то он как-то отвечал. И вот о душе его настойчиво спрашивали, и в конце концов он сказал: «Ну что душа? Я не могу ваять вас в дыме, я могу ваять вас только в теле. Но тело – носитель духа, а что такое душа? Это нечто загадочное». Тело для него было вместительным всего. Недаром он пользовался таким понятием как память тела. Он считал, что тело помнит всё. В более поздний период он вообще стал писать о теле-памяти. Тело конкретного человека имеет связь с другими людьми, имеет связи также и с предками. В последние годы он искал возможность доискаться до связей – вполне осязаемых – с предками человека. Этому посвящена статья «Ты чей-то сын». Ты – не никто, ты чей-то сын. А как доискаться этих связей с корнями, этому была посвящена целая его программа, начатая в 1976 г. и прерванная в 1981 г. в связи с введением военного положения в Польше. Эта программа так и называлась «Театр истоков». Он полагал, что спускаясь все глубже и глубже, можно доискаться до материального присутствия в тебе твоих предков. Почему? Он говорил, что тело человека идентично, оно хранит непрерывность связей с прошлым. Кстати, его очень интересовала реакция совсем юных людей, подростков, которые тоже приходили на его спектакли, и старых людей. Иными словами, его интересовали две группы, находящиеся как бы в пограничных состояниях, когда личность только становится, и когда она находится на пороге завершения жизни.

На этом я закончу, хотя говорить об этом можно долго. Остается множество интересных тем, например, его взаимоотношения с учением Гурджиева, или его отношение к восточным практикам. Например, он говорил, что к восточным практикам нужно относиться с большой осторожностью. Он считал, что «техники истоков», которые он изучал в Индии, работают только в среде индусов, только в контексте данной культуры и истории. А японские техники годятся только для японцев, и т.д. Он предостерегал от бездумного переноса и от модных увлечений подобными практиками.

И последнее. Меня часто с возмущением даже спрашивают, почему же не засняли его спектакли? Прежде всего, потому, что видеофильм – это не спектакль, в нем нет того контакта, который возникает в живом общении актера со зрителем. Когда американские продюсеры сделали два немыслимые (как можно было этого не понимать?), с точки

зрения Гротовского и его актеров, предложения о съемках, то он, естественно отказался. А предложения были такие: первое – заснять его спектакли на киноплёнку и показывать в качестве фильма, а второе – показывать эти фильмы на стадионах для многотысячной аудитории. И продюсеры не поняли, почему Гротовский отказался от таких супервыгодных предложений, поскольку интерес к его спектаклям был огромный, и на этом можно было заработать большие деньги. И они так и не поняли, что это совершенно разные явления – выступления на стадионах и спектакли Гротовского.

И не нужно также думать, что у Гротовского есть ученики и последователи. Его учениками были его актеры. Его актеры, которые были молоды, а теперь вошли в зрелый возраст, в чьих-то глазах почему-то сделались его последователями. При жизни Гротовского они не смели так говорить, и никогда не говорили. Мне странно, что кто-то ведет какие-то курсы и называет себя «учеником Гротовского». Гротовский не оставил учеников, это только эпигоны. Гротовский – уникальное явление, и в качестве такового его творчество не тиражируемо, не воспроизводимо.

Эудженио Барба был первым иностранным стажером у Гротовского. Он много сделал для того, чтобы познакомить мир с Гротовским. В Ополе Гротовский сидел как в осаде, ему не давали выехать с его спектаклями даже в Варшаву, в столицу, или в Краков. Барба в то время сделал много для того, чтобы Гротовский стал известен в Европе. Он составил и издал на двух языках (французском и английском) книгу «О бедном театре», которая потом стала выходить и на других языках. Благодаря Барбе, в 1968 г. она была издана в Дании. Но то, что издано у нас сейчас³, это, к сожалению, перевод с перевода, то есть с английского языка. А это то, чего Гротовский не признавал и запрещал.

Теперь давайте посмотрим видеоматериалы.

(просмотр видеофрагментов спектаклей и интервью с Гротовским, снятого польским телевидением)

Вопрос из зала: Гротовский считал, что человек – это сосуд, но для чего?

Башинджагян Н.З.: Исследование человека, как считал Гротовский, должно быть многосторонним. Да, говорил он, человек сосуд блуда, но и еще очень многих других вещей. В частности, Гротовский говорил о милосердии. Он писал о том, что любовь – это прежде всего, *Caritas*, милосердие. Мы все ищем справедливости, но милосердие выше справедливости. Справедливость категория социальная, а милосердие превышает эту социальность. Вообще для Гротовского социум как бы стоит в недружественных отношениях с личностью, поскольку именно социум расщепляет ее целостность, в отличие от милосердия.

Хоружий С.С.: Это очень близко к тому, что обсуждает синергическая антропология: приоритет антропологического над социальным. На этом позвольте завершить заседание. Спасибо, Натэлла Захариевна.

³ Ежи Гротовский. К Бедному театру. М., 2009.