Степанова П. М. **Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского**. СПб.: Гиперион, 2008. 175 с.

*Введение* 5 [Читать](#_Toc384409816)

Глава I. Актер в театральных системах XX века 19 [Читать](#_Toc384409818)

Глава II. Автономный театр 46 [Читать](#_Toc384409819)

Глава III. На пути к бедному театру 79 [Читать](#_Toc384409820)

Глава IV. Бедный театр 101 [Читать](#_Toc384409821)

*Заключение* 140 [Читать](#_Toc384409822)

**Примечания** 147 [Читать](#_Toc384409823)

**Библиография** 159 [Читать](#_Toc384409824)

# **{****5}** Введение

Театральная деятельность Ежи Гротовского конца 50 – 60‑х годов XX века явилась одной из вершин мирового театра. В эти годы обнаруживаются новые качества режиссеров, уже завоевавших мировое признание: Питер Брук ставит в 1962 году выдающийся спектакль — «Король Лир», а в 1963 году вместе с Чарлзом Маровитцем создает экспериментальную театральную мастерскую при лондонской Академии музыкального и театрального искусства; Эрвин Пискатор в Западном Берлине ставит первые «документальные драмы» Петера Вайса, Хайнера Киппхардта, Рольфа Хоххута; Густав Грюндгенс показывает в 1963 году последнюю версию своего «Гамлета»; Джорджо Стрелер после ряда успешных постановок в Пикколо Театро ди Милано создает в 1969 году молодежную группу «Театр и действие»; Жан Луи Барро в 60‑е годы руководит театром Одеон, а после вынужденного ухода оттуда ставит новаторский спектакль «Рабле» (1968); Жан Вилар в Театре Насиональ Популер ставит спектакли по пьесам Б. Брехта, А. Жарри, Ж. Жироду, Р. Болта, а в 1963 году оставляет ТНП; Ливинг Тиэтр, возникший в Нью-Йорке в начале 50‑х годов, в 1964 – 1968 годах работает в Европе и показывает здесь лучшие свои спектакли. На фоне этих и многих других великих художественных событий появляются новые театральные имена: Роже Планшон и Марсель Марешаль создают свои театры в Лионе; Ариана Мнушкина открывает Театр дю Солей в 1964 году, а в 1970‑м ставит великий спектакль «1789»; Питер Холл руководит Королевским Шекспировским театром, ставит «Войну Роз», «Гамлета»; Петер Палитч в Штутгарте ставит «Дознание» П. Вайса, «Войну Алой и Белой Розы»; начинается постановочная деятельность Петера Штайна; Лука Ронкони в 1969 году показывает свой выдающийся спектакль — «Неистовый Орландо». Спектакли Гротовского стали наиболее радикальным, наиболее очевидным воплощением доминирующих в эту эпоху тенденций.

{6} «Кто он, Ежи Гротовский? Режиссер или теоретик? Реформатор театра или экспериментатор? Очевидно одно: то, что сделал этот человек за три десятка лет, воспринимается сегодня на уровне фантастики. По тому огромному влиянию, которое оказал Гротовский на мировой театральный процесс, он не сравним ни с одним из современных театральных деятелей»[[1]](#endnote-2). Его работа и по сей день влияет на развитие современного театра, определяя одно из важнейших новых театральных направлений.

«Гротовский уникален. Почему? Потому что никто другой в мире, насколько я знаю, никто со времен Станиславского не исследовал природу игры на сцене, ее феномен, ее смысл, секреты психофизических процессов так глубоко и полно как Гротовский»[[2]](#endnote-3). Имя этого режиссера знает весь мир, благодаря его экспериментам с актером споры о корнях его системы существования актера на сцене ведутся во всех странах мира и на всех языках. Концепция бедного театра, разработанная Гротовским, во всех своих принципах опирается на актера. Театр, ограниченный в выразительных средствах, ставит проблему совершенной чистоты, когда для существования спектакля-действа нужны лишь две главные составляющие — актер и зритель. Актер становится средоточением всех возможностей воздействия на зрителя. Человек в пустом пространстве сцены способен выразить все многообразие художественной и психологической глубины создаваемых им образов.

Режиссера Ежи Гротовского спросили: «Что такое театр?» И он ответил: «В театре не нужно излишеств: костюмов, декораций, музыкального сопровождения, световых эффектов. Пусть театр будет бедным. Сущность театра — это актер, его действия и то, чего он может достигнуть»[[3]](#endnote-4).

«Кто такой актер?» — вот главный вопрос, который решал Гротовский. И в поисках ответа, идя по пути бедного театра, дошел до самого корня проблемы. Актер в его театре был и марионеткой, и частью декорации, и акробатом, и отчужденным наблюдателем, а итог работы потряс весь мир: актер — это человек, который, выходя на сцену, ищет самого себя. Актер — это любой человек, готовый {7} к действию. Гротовский решил, что с помощью театра он сможет перевернуть мир, сделать людей лучше.

Театр Гротовского просуществовал всего десять лет — с 1959 по 1969 годы. Спектакли, появившиеся за это время на сцене маленького польского театра, изменили мировой театральный процесс: теория и практика Гротовского этих лет заставила пересмотреть многие вопросы театральной эстетики. Спектаклей было совсем немного, но ни в одном не было кулис. Кулис, которые, медленно раздвигаясь, открывают каждый вечер перед зрителем новый сказочный мир — мир иллюзии, мечты, мир театра. Театр без кулис — это театр, отказывающийся от основного принципа театрального искусства вообще. Постоянные поиски искусства равного жизни привели Гротовского к идее ухода из театра в буквальном смысле, он собрал своих актеров, открыл двери театрального здания и шагнул за порог. Он проводил свои театральные эксперименты в лесах, на берегах озер, в деревенских сараях его устраивала любая площадка, он наслаждался небом.

Сначала Гротовский разрушал границу зрительного зала и сцены. На это ушло десять лет театральной практики. Актеры выходили в зрительный зал и заглядывали зрителям в глаза, ожесточенно кричали слова байроновского Каина, бросали вызов всему миру, Богу и Дьяволу. Зрителей усаживали за большой обеденный стол, а трапеза их состояла из эпизодов жизни доктора Фауста. Зрителей рассаживали на стульях в почти шахматном порядке и играли, двигаясь между стульями, касались их плеч, рук, головы, наступали на ноги, но не замечали, ведь герои были призраками прошлого Польши. В спектакле о психиатрической больнице места для зрителей были только на двухъярусных железных больничных койках, людей приглашали не посмотреть представление, а влезть в шкуру человека, которого считают сумасшедшим. Историю нового пришествия Иисуса Христа смотрели сидя на полу, неловко поджав ноги, чтобы не мешать актерам, превращались вместе с актерами в паломников, ищущих смысл жизни. За смертью Стойкого Принца наблюдали с высоты, как в анатомическом театре наблюдают за {8} препарированием трупа, так в театре драматическом с ужасом ловили последний вздох измученного христианина.

Уничтожив все физические преграды между зрителем и актером, перемешав людей в одном небольшом пространстве театра, Гротовский решил сломать основы театральной эстетики. Театр рождается лишь тогда, когда есть актер — изображающий и зритель — наблюдающий. Предмет театрального искусства Ю. М. Барбой определяет так: «Актер […] есть человек, играющий роль другого на глазах у зрителей»[[4]](#endnote-5). Последние спектакли Театра-Лаборатории Ежи Гротовского («Стойкий принц», «Апокалипсис кум фигурис») доказали, что режиссер реализовал совершенно новую теорию создания актерского образа. В театре Гротовского актер больше не играет роль другого, можно сказать, что актер Гротовского вообще не играет, он становится просто человеком. Для Гротовского, актер — это любой человек, готовый к действию. Актер — человек, который изменяет себя. «Театр — это только средство, позволяющее переступать чрез наши стереотипные представления, условные чувства и привычки, стандарты суждения — но не для самоуспокоения, а чтобы мы, наконец, смогли проверить все настоящее, отказавшись от ежедневных побегов от жизни и претензий, — в состоянии полной беззащитности открыть, отдать, раскрыть самих себя. Только таким путем — через страх и шок — мы способны сбросить наши повседневные маски и манеры»[[5]](#endnote-6). Театр становится ступенью на пути к подлинному человеку, актер — тот подлинный человек, не отягощенный социальными штампами, умеющий «отдать себя» и нашедший путь к тому «чистому, что есть в его сознании». Театр для Гротовского — это место, где человек становится самим собой, не играя, а, напротив, избавляясь от множества социальных ролей и обыденных масок.

Литература, посвященная театру Ежи Гротовского, закономерно возникает в польском контексте. С 1960 года в польской прессе все большее внимание обращается на новый экспериментальный Театр 13 рядов[[6]](#endnote-7). В этом же 1960 году была реализована замечательная идея Людвика Фляшена, который вместе с Гротовским занялся {9} организацией нового театра. Филолог по образованию, Фляшен стал собирать все материалы, черновики подготовок к спектаклям, записывал беседы Гротовского с труппой и журналистами; назвав свое собрание «Материалы — Документы»[[7]](#endnote-8), Фляшен вел летопись развития театра Гротовского изнутри. Газетные и журнальные публикации в Польше (во время гастролей в США, Франции, Италии) возникают на протяжении всей деятельности Гротовского в театре конца 50 – 60‑х годов. Но специальные исследования, постановка проблем творчества режиссера, возникнут в мире намного позже.

Серьезные театроведческие исследования появляются в первую очередь в Польше и на Западе в 70‑е годы, когда театр Гротовского сформировался и стал явлением мирового масштаба, а главное, сам режиссер сделал свой следующий шаг, покинув традиционный театр и посвятив себя «паратеатральным» опытам.

Изучение творчества Гротовского ведется во всем мире. Первая большая монография о Театре-Лаборатории Гротовского написана французским театроведом Раймондой Темкиной[[8]](#endnote-9), чтобы написать свою книгу, она приезжала работать во Вроцлав. Книга содержит описания спектаклей, воспоминания автора о показах.

Роман Шидловский в своей книге «Театр в Польше», переведенной на русский язык, рассказывает о работе Гротовского в главе «Эксперименты и поиски». Шидловский прослеживает историю развития «театральных экспериментов режиссера» от первых постановок в Театре 13 Рядов до последних гастролей. В нескольких словах описывает принципы бедного театра. Пытается объяснить, почему спектакли Гротовского пользуются мировой славой. «Театр Гротовского берется за проблемы современного мира: страх перед отчуждением, отчаяние перед лицом враждебного отношения всех ко всем и опасность уничтожения, протест против человеческих страданий»[[9]](#endnote-10).

А. Гродзицкий, соотечественник Гротовского, пытается в короткой статье, входящей в его книгу о польских режиссерах, проследить эволюцию режиссера[[10]](#endnote-11). Деятельность Гротовского, для автора, {10} сначала была театром, потом лабораторией, в конце концов, она вышла за рамки театра в жизнь. В книге Гродзицкого собраны портреты десяти польских режиссеров. Он пытается, осветив творческий путь Гротовского 1950 – 1970‑х годов, выявить его индивидуальность. Гротовский — «творец, теоретик, реформатор театра — проходит поэтапно путь от борьбы с закостенелыми стереотипными театральными понятиями к выходу на грань искусства и жизни, приходит к идее упрочнения связи человека с человеком»[[11]](#endnote-12).

Одним из первых исследований о Гротовском в Польше становится работа Т. Бурзынского и З. Осинского «Лаборатория Гротовского»[[12]](#endnote-13). Главы польского профессора Збигнева Осинского, самого влиятельного исследователя творчества Гротовского на его родине, рассказывают о театральной деятельности режиссера. Три главы под заголовком «Рядом с театром» Тадеуша Бурзынского посвящены новому периоду экспериментальных поисков Гротовского. Эта книга уникальна подробными описаниями, партитурами работы над каждым спектаклем в Театре 13 Рядов и Театре-Лаборатории. Осинский описывает подход к драме, оформление сценической площадки и несколько мизансцен из постановки. Благодаря этим описаниям и фотографиям можно восстановить внешний облик театральных экспериментов Гротовского. Работа Бурзинского больше теоретического плана, исследователь намечает истоки «внетеатральной» концепции режиссера, не опираясь на подробные описания.

Наиболее полным исследованием творчества Гротовского до сих пор остается книга Осинского «Гротовский и его Лаборатория»[[13]](#endnote-14). Этот театровед и по сей день работает в Центре изучения творчества Гротовского и театрально-культурологических проблем во Вроцлаве в помещении Театра-Лаборатории, где он собирает материалы, связанные с творчеством режиссера. Он подробно описывает все спектакли, цитирует рецензии, опубликованные в прессе после премьер. Исследователь выделяет в своей книге этапы работы Гротовского в Театре 13 Рядов, позже Театре-Лаборатории.

1. В поисках автономного театра: «Орфей» Ж. Кокто (1959); «Каин» Дж.‑Г. Байрона (1960); «Фауст» И.‑В. Гете (1960, Театр {11} Польский в Познани); «Мистерия-Буфф» В. Маяковского (1960); «Сакунтала» Калидасы (1960); «Дзяды» А. Мицкевича (1961).

2. На пути к бедному театру: «Кордиан» Ю. Словацкого (1962); «Акрополис» С. Выспянского (1962); «Трагическая история доктора Фауста» К. Марло (1963); «Студиум о Гамлете» У. Шекспира — С. Выспянского (1964).

3. Бедный театр: «Стойкий принц» П. Кальдерона — Ю. Словацкого (1965), «Апокалипсис кум фигурис» («Apocalypsis cum figuris») (1969).

Книга «Театр без кулис» опирается на периодизацию польского театроведа. Три этапа творчества Гротовского в театре с 1959 по 1969 годы соответствуют второй, третьей и четвертой главам книги и осмысляются как три ступени формирования режиссерского метода и театральной концепции Гротовского.

Наибольшее количество исследований опубликовано на английском языке: Kumiega J. The Theatre of Grotowski. London and New York. Methuen, 1985; Findlay R., Eilipowicz H. Grotowski’s Laboratory Theatre. Dissolution and Diaspora. V. 30, № 3, 1986; Richards T. The Edge — Point of Performance. Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski. Pontedera, Italy, 1997. Деятельность Гротовского в Италии отражается в обширной итальянской литературе[[14]](#endnote-15).

Новейшие зарубежные исследования переосмысляют театральную концепцию Гротовского, опираясь на его «паратеатральные» опыты и работу в Италии в 80 – 90‑е годы. В 1997 году на английском языке вышла книга «Собрание статей о Гротовском»[[15]](#endnote-16), в которой опубликованы статьи европейских исследователей, посвященные разным периодам театральных исканий режиссера (они охватывают и спектакли, поставленные в Польше, и работу в Италии).

Идею формирования «внетеатральной» концепции Гротовского после его ухода из традиционного театра Осинский последовательно опровергает в своей последней книге «Ежи Гротовский: источники, инспирации, контексты»[[16]](#endnote-17). Автор приходит к выводу о продолжении и развитии театральных принципов в экспериментах 1970 – 1990‑х годов. Большое место в книге уделено биографии Ришарда Чесляка, самого знаменитого актера театра Гротовского, Особый {12} интерес вызывает глава, посвященная совместной работе Гротовского с Ежи Гуравским, архитектором и сценографом, работавшим с режиссером над созданием нового сценического пространства. Новым в польской традиции становится сопоставление двух режиссерских методов — Тадеуша Кантора и Гротовского — в главе: «Кантор и Гротовский: два театра, две жизни».

Литература о режиссере Ежи Гротовском на русском языке носит в основном ознакомительный характер. В ряде статей театральная система Гротовского ставится в контекст развития мирового театра, но рассматривается авторами с какой-то одной стороны. Например, Татьяна Якимович рассматривает Гротовского в контексте зарубежного театра. Она сравнивает театр Гротовского в Польше и Ливинг Тиэтр, работающий в Соединенных Штатах. Автор выявляет общее и различия. С одной стороны, первые режиссерские работы Гротовского напоминали хэппенинговые спектакли, характерные для Ливинг Тиэтра. С другой стороны, Ливинг Тиэтр — это атака на зрителя, а Театр-Лаборатория в Польше — поиск путей эмоционального сопереживания с публикой[[17]](#endnote-18).

О принципах существования актера в театре Гротовского пишет А. Бартошевич, связывая эту проблему с проблемой зрителя. «Актеры и публика должны были объединиться в ритуале предельного самораскрытия, духовного самообнажения, коллективной исповеди или, если угодно, коллективного психоанализа. В процессе театрального сотворчества люди должны освободиться от болезненных психологических барьеров, “разоружиться” друг перед другом»[[18]](#endnote-19). Для исследователя работа режиссера — это, в первую очередь, поиск новой актерской техники.

В. Базанов в главе «Театры в нетеатральных помещениях» в своей книге «Сцена XX века» анализирует работу режиссера с пространством. Базанов выявляет принципы театра Гротовского и с их помощью объясняет особенности организации пространства в спектаклях. Цель режиссера — взаимодействие актера и зрителя. Для этого Гротовский, во-первых, создает четкую партитуру движений, поз, речи и т. д. Во-вторых, пытается создать такую актерскую технику, {13} при которой исполнитель роли стал бы источником «духовного света». Декорации нужны режиссеру только для организации связи между актерами и зрителями. А значит, чтобы пространственно решить спектакль, Гротовскому нужно найти соответствующий тип отношений между актером и зрителем[[19]](#endnote-20).

Идя разными путями, В. Базанов, А. Бартошевич, Т. Якимович приходят, по сути, к одному и тому же: режиссер Гротовский стремится с помощью театра особым способом влиять на людей, на зрителей, пришедших в зал.

В ряде работ отечественных авторов проблема актера в театре Гротовского возникает в контексте общих проблем актерского искусства. В 1978 году вышла книга Н. В. Рождественской «Проблема сценического перевоплощения»[[20]](#endnote-21), в дальнейшем положения этой книги были развиты в новом исследовании «Психология художественного творчества». В статье «Сценический образ и приемы актерской игры» из последней работы Рождественская ставит проблему актера в театре Гротовского — «главной его ценностью была самоотверженная работа актера»[[21]](#endnote-22). Автор отмечает один из принципов театральной концепции Гротовского — отрицание в актере социальной стороны, выдвижение на первый план внутренней, духовной жизни человека. «Речь идет не о создании характера в его социальной определенности, а о проживании особого эмоционального состояния»[[22]](#endnote-23). Автор ставит задачу выявить соотношение актера и персонажа и приходит к выводу об их тождественности.

В своей последней книге «Диагностика актерских способностей» Рождественская выводит театр Гротовского «на грань феномена искусства, так как он стирает границы между актером и образом»[[23]](#endnote-24). Сам же Гротовский в начале 60‑х годов отказывается от понятия «персонаж», акцентируя внимание на противоположности его метода и смысла, который вносил в этот термин К. С. Станиславский. Говоря об актерском искусстве в театре Гротовского точнее было бы пользоваться терминами, которые он сам предлагает в своих статьях. Рождественская называет имя Гротовского в связи с преломлением в его творчестве идей Антонена Арто.

{14} Интереснейшим явлением становится анализ феномена Гротовского виднейшим режиссером XX века Питером Бруком. Английский режиссер написал предисловие к книге Гротовского «На пути к бедному театру», привлекал Гротовского к работе со своей труппой. Вместе с тем, Брук видит в театре Гротовского изъян. Польский режиссер, с позиции Брука, работает в лаборатории, а не в театре. «Ему время от времени необходимы зрители, причем в небольшом количестве»[[24]](#endnote-25). Брук ставит принципиально другие задачи в своих спектаклях. «Наша цель — создание новых елизаветинских отношений с публикой нам важно связать личное и общественное, интимное и массовое, скрытое и явное, грубое и возвышенное. Для этого нам нужна толпа на сцене, и толпа в зрительном зале: люди на сцене вступают в контакт с людьми из зрительного зала, чтобы поведать им свою сокровенную правду и поделиться коллективным опытом»[[25]](#endnote-26).

С другой стороны, Брук обращает особое внимание на работу Гротовского с актером. Для Брука работа с актером — это, прежде всего, шлифовка мастерства, его актер не углубляется в себя, а сознательно вступает в диалог с публикой, тогда «публичная правда и личная правда оказываются неразрывными частями одного сущностного переживания»[[26]](#endnote-27). Работа Гротовского с актером, по мнению Брука, развивается иным путем, она «ведет актера все глубже и глубже во внутренний мир, к тому пределу, когда актер перестает быть актером и остается одна человеческая сущность. […] По мере углубления процесса все внешнее должно отступить, пока, наконец, не будет больше ни театра, ни артиста, ни зрителя — будет одинокий человек, разыгрывающий сам с собой свою последнюю драму»[[27]](#endnote-28).

Последняя книга Брука «Нити времени» больше автобиография, чем исследование вопросов театра, в ней нет категоричности. Режиссер вспоминает, как Гротовский помог ему найти актера для группы Международного центра, как сам Брук пользовался упражнениями из тренингов Гротовского в работе с многонациональной труппой. Но главное, Брук в одном предложении формулирует, как он понимает проблему актера в театре Ежи Гротовского: «У Гротовского актер — мученик, с которым зритель не может себя {15} идентифицировать; он может лишь в благоговейном страхе быть свидетелем мужества героя и того, как тот приносит себя в жертву»[[28]](#endnote-29). Актер, персонаж и зритель существуют в разных плоскостях, и режиссер в спектакле дает возможность этим плоскостям пересечься и вступить во взаимодействие. Брук ставит вопрос, опираясь на последние театральные опыты Гротовского. Спектакли «Стойкий принц» и «Апокалипсис кум фигурис» изначально задумывались режиссером как исследования феномена мученика, предполагали максимальное отстранение актерского существования на внешнем уровне.

Сборник «Театр Гротовского», вышедший в 1992 году, стал обобщением работ критиков и практиков театра о новом явлении второй половины XX века, театр Гротовского предстал в этих статьях сложным динамичным явлением. Елена Ходунова в статье «На пути к театру будущего» подробно разбирает проблему тренингов, понимая тренинг, как систему воспитания актера, идущую от традиций Станиславского и Брехта. Статья В. Хазанова «Ежи Гротовский на пути к бедному театру» в этом сборнике и по сей день является самым подробным источником — путеводителем по программной книге Гротовского «На пути к бедному театру», которая издана во многих странах мира, в России переведены лишь несколько статей. Автор подробно пересказывает мысли режиссера, интервью с ним, пытается максимально точно передать суть актерских тренингов Гротовского 1959 – 1962 годов, тренинг 1966 года[[29]](#endnote-30).

Новый сборник 2003 года — «От Бедного Театра к Искусству-проводнику»[[30]](#endnote-31) — отдает свои страницы самому Гротовскому и его польским исследователям. Кроме уникальных интервью и работ Гротовского, не переведенных до этого на русский язык, сборник включает исследования Людвика Фляшена и Збигнева Осинского, польских театроведов, занимающихся проблемами театра Гротовского. Заключающая книгу статья Осинского посвящена паратеатральному периоду творчества режиссера: «Гротовский прокладывает пути: от Объективной Драмы (1983 – 1986) до Ритуальных Искусств (с 1985)», в которой автор прослеживает тесную связь экспериментов {16} с традиционным театром. Вступительную статью к этой книге и подборку материалов осуществила Н. З. Башинджагян, исследователь, занимающийся проблемами театра Ежи Гротовского[[31]](#endnote-32).

Ни в России, ни в Польше нет специальных исследований проблемы актера в театре Ежи Гротовского. Следующим этапом в изучении феномена театра Гротовского становится исследование эволюции театральных взглядов режиссера, попытка объяснить возникновение и развитие концепции бедного театра, а главное — место актера в ней.

# **{****17}** Театр без кулис Театральные опыты Ежи Гротовского

## **{****19}** Глава I Актер в театральных системах XX века

Проблема актера — центральная проблема театра Гротовского. В связи с ее изучением, возникает вопрос: почему, начиная с поисков в русле экспериментального польского театра, тяготеющего «к жесткому интеллектуальному подходу к драматургии, к сложному режиссерскому воплощению», Гротовский приходит за довольно короткий срок (вся его деятельность в театре исчерпывается 10 годами) к «культу» актера, к такой модели театра, где актер является единственным выразительным средством?

Все, что касается актерского искусства, во многих своих статьях формулирует сам Гротовский, но его определения существуют в отдельно взятой системе бедного театра. Прежде чем обратиться к концепции актерского существования в театре Ежи Гротовского, необходимо рассмотреть проблему существования актера в разных театральных системах. Для этого следует выявить место актера в основных системах и осознать основные принципы актерской работы, раскрыть эти принципы в связи с закрепленными за ними терминами. Именно эту традиционную для теории театра терминологию необходимо применить к работе актера в системе Гротовского, что дает возможность находить общепринятые определения для уникальных исследований польского режиссера, не впадать в мистику, часто приписываемую этому явлению, а самое главное — находить не только взаимодействия с другими системами, но и принципиально новые аспекты работы актера, для которых необходимы иные критерии оценки актерского творчества и новый понятийный аппарат.

Традиционное понимание актера как человека, которому «присущ теснейший сплав способности к внутреннему изменению, к перевоплощению со способностью выразить в действии, в мимике, пластике и интонации внутреннюю жизнь героя»[[32]](#endnote-33), постепенно отходит в современном театре на второй план. Актер понимается {20} и осмысляется в современном российском театроведении преимущественно в контексте системы психологического театра. Творчество Гротовского ставит вопрос о возможности использования новой системы в формировании и воспитании актерской индивидуальности, отличной от психологического театра К. С. Станиславского.

Совершенно новая система театра, созданная польским режиссером, вырабатывает уникальные принципы существования актера, опираясь на опыт театральных систем различных стран. Вопрос об актере — центре театрального искусства — решается Гротовским в пользу идеального актера, способного развивать в себе не только физические способности, но способности духовные, не овладевать профессией, а достичь, благодаря театру, «совершенной цельности души и тела, физиологии и интеллекта». Возникает новый подход к существованию актера на сцене, вырабатывается терминология, руководствуясь которой, можно работать с актерами по принципам непсихологического театра.

Модель театра, разработанная Гротовским, является самой яркой театральной системой конца XX века и дает возможности формирования нового театрального направления. Актер в концепции Гротовского занимает уникальное место, фактически равное самому театру, потому, что он — воплощение всех возможных выразительных средств театрального искусства.

Проблема существования актера на сцене рассматривается в научных статьях как второстепенная, основной проблемой является определение театрального направления, эстетики спектакля, в котором участвует актер. Такой подход диктует общая ситуация в режиссерском театре XX века, когда пропадает единое представление о театре, характерное для каждой эпохи (как это было до XX века), и возникают отдельные, индивидуальные театральные системы. Художественные концепции режиссеров формируют определенное видение предмета театра, его значения, места актера. Пытаясь определить способ существования актера в режиссерских системах XX века, исследователи, как правило, находят две крайности: перевоплощение и трансформация[[33]](#endnote-34), сценический характер и игра отношений[[34]](#endnote-35), перевоплощение и воплощение[[35]](#endnote-36). Это разделение обусловлено определенной театральной традицией, сложившейся {21} в современном театроведении, и «генеральной» линией развития русского театра. Е. С. Калмановский, Н. В. Рождественская (а также И. Н. Виноградская, Б. Н. Докутович, П. В. Симонов, П. М. Ершов) ставят вопросы с точки зрения театральной системы, созданной школой психологического театра К. С. Станиславского. Основой книги Рождественской «Проблемы сценического перевоплощения» становится проблема актерского перевоплощения — важнейшая в теории и практике Станиславского. Калмановский на первой странице своей «Книги о театральном актере» признается в приверженности идеям МХАТа. Его установка — «… театра непсихологического не может быть, коль скоро в нем участвует живой актер, естественным образом наделенный душевной жизнью, то есть психологией»[[36]](#endnote-37). Автор ставит акцент на психологии актера-человека. Особенностью психологического театра является создание психологического образа. Предмет психологического театра реализуется благодаря актеру, который создает образ, наделенный индивидуальной психологией. Этот процесс сознателен, цель актера — по мнению одного из практиков и теоретиков системы Станиславского — «воспитать в себе нового человека…, творимого из собственных эмоций…, воплощать в нем все свойственные человеческой психике процессы»[[37]](#endnote-38). Психологический образ имеет большие рамки, чем психология отдельного человека. Кроме того, он наделен жизнью помимо рамок сценического действия, но предполагает психологическое проживание актером прошлого его персонажа.

Система Станиславского диктует конкретное отношение исследователей, а значит, задает отправные точки в рассмотрении проблемы актера. Калмановский и Рождественская обращаются так же к вопросу о внутренней и внешней характерности, к важному моменту системы Станиславского — из чего, каким образом актер создает, делает образ. «Основное творческое создание актера — сценический характер — зиждется на осознании коренных личностных свойств персонажа. Эти свойства понятые, почувствованные, обнаруженные в своей сути, конечно, так или иначе проявляются внешним образом. То есть имеет место определенное соотношение внутреннего и внешнего, сложное их соответствие», — считает Е. Калмановский[[38]](#endnote-39). Н. В. Рождественская указывает на то, что конкретно должно осваиваться актером в персонаже: «Процесс принятия {22} роли другого человека всегда предполагает изменение содержания личности и ее самосозерцания. Вслед за этим меняются и внешние проявления духовной жизни. В сценическом образе, созданном средствами внутренней характерности, угадывается психический склад человека, его прошлое и будущее, ритм его существования, способ думания, характер восприятия и реагирования»[[39]](#endnote-40).

Основой существования актера на сцене Станиславский считал действие, которое он воспринимал как «соединение физических и психических движений в один слитный комплекс»[[40]](#endnote-41). Для Станиславского внутренний и внешний аппарат актера неразделимы. «К. С. Станиславский понимал действие, как *единый психофизический процесс*»[[41]](#endnote-42).

Тесная взаимосвязь внешнего и внутреннего порождает единственный возможный способ отношений актера и образа. Сценическое перевоплощение у Рождественской и сценический характер у Калмановского по сути, обозначают одно и то же — создание актером новой личности. Сценический характер возникает, когда «на сцене появляется более или менее явственно отделенная от актера, более или менее объективированная личность»[[42]](#endnote-43). «Сценическое перевоплощение понимается нами как процесс, итог которого — создание новой личности»[[43]](#endnote-44). Термин «перевоплощение» становится отправной точкой психологического театра. Актер и персонаж, соответствующий типу этого театра, а именно наделенный психологической жизнью, вступают во взаимодействие, результатом которого становится создание новой личности.

Преподаватель ГИТИСа Д. Ливнев в предисловии к учебному пособию для студентов «Теоретические основы создания актерского образа» определяет процесс создания образа артистом: «Процесс этот предполагает проникновение в природу мышления сценического персонажа, определяемую его мировоззрением, овладение присущей ему логикой поведения в различных ситуациях, овладение характерными для него темпо-ритмами, его темпераментом, нахождение артистом сверхзадачи, проявляющейся в его конкретных поступках»[[44]](#endnote-45). Речь идет исключительно об образе в психологическом театре. Схема отношений, выстроенных автором, не применима к иным моделям театра, а между тем сценический образ в различных театральных системах создается по разным принципам.

{23} В начале главы «Типология актерских созданий» Калмановский приравнивает «сценический характер» к «образу». «Избираем обозначение “сценический характер” вместо распространенного “образ”, который неточен уже хотя бы в силу своей многозначности…»[[45]](#endnote-46). Если в формуле «актер — образ» воспользоваться обозначением Калмановского, она станет такой: актер и отделенная от актера объективированная личность.

Внимание к внутренней работе, происходящей в актере во время создания образа, и выражение ее во внешнем построении образа является отправным пунктом в определении актерского существования в театральных системах XX века. Взаимодействие внутреннего и внешнего в создании роли, сознательное их разделение, углубление их связей или, напротив, обострение противоречий дают возможность говорить о принципиально разных направлениях, где формула «актер — образ» будет давать новые отношения.

Проблему внутреннего и внешнего в актерском существовании на сцене поставил Д. Дидро в XVIII веке. В театр «приходят не за тем, чтобы видеть слезы, но чтобы слышать речи, которые их исторгают, потому что правда действительности диссонирует с правдою условности»[[46]](#endnote-47). Условность театра ставит главный вопрос о природе актерского творчества. Д. Дидро рассматривает важнейшую дилемму театра — играть на сцене актеру самого себя? или играть идеальный образ, который создал драматург, черпая «вдохновение из природы»? Этот же вопрос поднимает Л. С. Выгодский уже в условиях режиссерского театра, он, исходя из основных положений Дидро, создает свою теорию актерского творчества с точки зрения психологии. «Идеализированные страсти и движения души, они не натуральные, жизненные чувствования того или иного актера, они искусственны, они созданы творческой силой человека…»[[47]](#endnote-48). Если сцена — это гигантский, преувеличенный мир, то актер обязан быть «больше чем человеком», и значит, искусство актера рационально. «Что же такое правда сцены? Это соответствие поступков, слов, лица, голоса, движений, жеста тому идеальному образу, который создала фантазия поэта и который часто преувеличивается актером»[[48]](#endnote-49). Дидро говорит о двойственности актерской природы, описывая игру актрисы Клэрон[[49]](#endnote-50). Автор диалога настойчиво исповедует рациональность актерского творчества, актерство — {24} это ремесло. Он призывает актера всегда свободной оставлять душу, а использовать только физическую силу. Дидро очень четко разделяет внутреннее и внешнее. Внутренняя жизнь актера — это его душа, внешнее выражение — телесный аппарат. Внутреннее — всегда сугубо личное, принадлежащее именно актеру-человеку, внешнее — рациональный момент создания образа на сцене.

На пятьдесят лет раньше, чем диалог Дидро, выходит книга «Рассуждение о сценической игре» Франциска Ланга. Отталкиваясь от основных принципов классицизма, Ланг дает определение сценической игры. «Сценической игрой я называю подходящее (к каждому случаю) движение всего тела и голоса с целью возбудить в зрителе тот или иной эффект»[[50]](#endnote-51). Для него поза актера на сцене, поворот его головы в системе условного театра XVIII века несут основную информацию о чувствах, которые переживает персонаж. Актер представляет действующее лицо, являющееся «одушевленным существом, выведенным на сцену фантазией в подражание истинному»[[51]](#endnote-52).

«Необходимо, чтобы актер на сцене хорошо понимал мысль поэта, интенсивно возбуждал в себе то же душевное состояние и своими душевными переживаниями, словами и всей своей игрой его возможно сильно выражал»[[52]](#endnote-53). Ланг дает формулу психологического театра: понять персонаж, создать психологический образ на основе своего внутреннего состояния, воплотить его на сцене.

Театральные направления, противоречащие психологическому театру, не отрицают использование внутреннего актерского аппарата. Дидро говорит о мастерстве актера, исходя из тех же предпосылок. Если внешние приемы игры доведены до автоматизма, полностью освоены, легко воплощают продуманные нюансы роли, возможно подключение внутренних эмоций, подключение не разума, а сердца. «Пусть законченный актер перестанет играть рассудком, пусть он забудется, путь сердце его переполнится, пусть чувствительность овладеет им […] при условии, что он останется при своей системе декламации и сохранит цельность исполнения…»[[53]](#endnote-54).

Вопрос, поставленный Дидро и Лангом, хотя оба автора настаивают на рациональности актерского творчества, формирует основную проблему о состоянии актера во время сценической игры. Намечаются два полюса, которые по-новому формулирует {25} Л. С. Выготский: «Должен ли актер переживать то, что он изображает, или его игра является подражанием идеальному образцу?»[[54]](#endnote-55) Переживание и подражание, с точки зрения авторов XVIII века, противоположны, как внутреннее и внешнее, переживание идет от сердца, подражание — от ума. Это же разделение диктуется и исследователями системы Станиславского. Выготский, пользуясь этими понятиями, считает их единым целым. Подражание идеальному образу есть акт художественного творчества, который ведет за собой переживания самого актера. Все эти процессы Выготский обозначает словом эмоция, и выводит на максимально высокий уровень, перешагивая условность понимания психологического создания образа, настаивая на том, что творчество актера является частью культурного развития. «Переживания актера, его эмоции выступают не как функции его личной душевной жизни, но как явление, имеющее объективный общественный смысл и значение, служащее переходной ступенью от психологии к идеологии»[[55]](#endnote-56). Не психология отдельно взятого человека, а психология, искусственно смоделированная творцом, живущим в определенную эпоху, способным воплотить в образе весь окружающий его мир. По этому принципу работает не только драматург или режиссер, по этим законам творчества существует актер. «Идеализированные страсти и движения души, они не натуральные, жизненные чувствования того или иного актера, они искусственны, они созданы творческой силой человека…»[[56]](#endnote-57). Сценический образ может быть наделен большим содержанием, чем психология личности, как художественное творение, образ может обобщаться до «явления», в этом случае акцент смещается с внутренней жизни актера на приемы, способные реализовать творческий замысел. В статье Выготского альтернатива психологическому подходу к созданию образа формулируется так: «законы сплетения чувств роли с чувствами актера должны быть разрешены в плане исторической психологии»[[57]](#endnote-58). Существует подход, который требует правдивости в передаче психологии персонажа. Выготский же придерживается иного пути, призывая к показу явления во всем его многообразии, к максимальному обобщению как к основной функции искусства.

Основное противоречие в этом разделении несет именно система Станиславского. Ответ на вопрос, поставленный Дидро, всегда {26} решается в пользу того, что теоретик актерского искусства, ориентирующийся в основном на принципы классицизма, отрицал. Актер психологического театра должен переживать чувства играемого персонажа. Непсихологический театр отказывается от психологии образа. Но не избавляется от переживания, а воплощает его в других аспектах. «Сложный механизм многогранной жизни образа, созданного фантазией, непременно подчиняется закону психологической мотивации»[[58]](#endnote-59) только в психологическом театре. Этот принцип работает в психологическом театре, в этом его специфика, в этом расхождение со всеми остальными актерскими системами.

Основой создания образа в системе Станиславского является внутреннее состояние актера. Внутренние процессы подчиняют себе внешние проявления и доминируют. Но подход к развитию психологического аппарата начинается с обстановки, атмосферы. «Правда жизни», создаваемая Станиславским на сцене, «начинается с того, чтобы правда была в вещах и в обстановке […] и перерастает в потребность столь же правдивого психологического состояния»[[59]](#endnote-60). Чеховские постановки МХТ славились состоянием атмосферы, возникавшим из мелочей, звуков, деталей костюма, обстановки. Сцена из II акта «Дяди Вани» (1899) так описана А. Кугелем: «Профессор сидит у стола, протянув ноги, близ его жена. В сад открыто окно. Парусиновые занавески колышет ветром. Потом начинает капать мелкий дождь, потом сильнее — собирается гроза. Раздается звон, одинокий, случайный, разбитого окна. Окно запирается, и снова мерный звук падающих капель»[[60]](#endnote-61). Все это обилие звуков возникает во время актерской паузы, бытовая достоверность дает актерам возможность создавать и удерживать свое внутреннее ощущение роли. Атмосферу чеховских спектаклей Станиславского Т. Бачелис называет сценическим импрессионизмом, она напрямую связывает «внешнее настроение» и «внутреннее действие», возникающее из него. «Сценический импрессионизм… это и есть тонкое согласование всех изменений “внешнего настроения” мира природы с “внутренним действием” человеческой души…»[[61]](#endnote-62)

Станиславский в роли Астрова искал, открывал для себя актерские, внешние приемы, способные вызывать внутренне точные состояния, он стремился к «полной достоверности внешности и {27} действий». Астрову «нужен потертый (обязательно потертый!) докторский саквояж, белая фуражка, длинный мундштук для папирос. Он вешал фуражку на сучок возле чайного стола, закуривал папиросу, привычно пил водку, покачивался на качелях, старательно бил комаров, даже накрывал от них голову носовым платком. Но эти мелочи не выходили на первый план, и впоследствии, когда они перестали быть нужными, легко очистил от них роль»[[62]](#endnote-63). В спектакле эти детали исчезали.

Внешние «пристройки» к роли выдумываются, создаются разумом актера, чтобы помочь ему «почувствовать» своего героя. Эти «пристройки» рационально, осознанно внедряются в роль, а потом Станиславский также сознательно избавляется от лишних внешних приемов. Настойчивые требования Станиславского знать все мелочи жизни своего персонажа абсолютно рациональны и сознательны. «Для того чтобы достичь высокого уровня определенности в понимании и выявлении сценического характера, актер уточняет разнообразные особенности личности персонажа: социальные (классово-сословные, имущественные, профессиональные и т. д.), исторические, национальные, местные (связанные с местом, где он родился и живет), возрастные»[[63]](#endnote-64). Все это обилие «предлагаемых обстоятельств» является анализом героя, а тщательно проведенный анализ помогает вызывать внутренние реакции.

Такой подход уже сознательно используется Станиславским в спектакле «Месяц в деревне» (1909). «Тургеневская пьеса берется прежде всего как подходящий материал для углубленного постижения психологии героев, постижения новой актерской техники»[[64]](#endnote-65).

Установка режиссера — создать замкнутые, статичные мизансцены. Художник спектакля М. В. Добужинский писал о своей работе: «Была полукруглая зала с симметрично расставленной мебелью и угловая диванная. Эта симметрия и “уравновешенность”, которые так типичны для интерьера русского ампира, отвечали и намерениям Станиславского в этой постановке создать атмосферу спокойствия и дать внешнюю неподвижность актерам при всей внутренней напряженности чувств и как бы пригвоздить их к местам»[[65]](#endnote-66). Настроение возникает внутри актера, вдыхается им из окружающего мира — и застывает в нем на время спектакля. Ощущение тургеневских лет возникает из обстановки и до мельчайших {28} деталей продуманных костюмов, актер окунается в атмосферу. «Достаточно взглянуть, какой сдержанной почтительной радостью светится лицо Ракитина, когда он обращается к Наталье Петровне, как весь подбирается он, когда она входит в комнату, как бесконечно сдержан он в проявлении своего чувства, чтобы увидеть, что это — человек другого века, почти другого мира»[[66]](#endnote-67), — писали в газете «Русское слово» после премьеры «Месяца в деревне». Принцип существования актера на этом спектакле не изменяется, а предельно усложняется. В чеховских постановках Станиславский создавал очень конкретную сценическую реальность из бытовых мелочей, реальность современную. Задача актера в «Месяце в деревне» усложняется другой исторической эпохой и отсутствием деталей. Они уже были не нужны в таком объеме, актерское воображение берет на себя большую нагрузку. Симметричные декорации Добужинского без лишних мелочей мало походили на до мельчайших тонкостей продуманные лирические пейзажи Симова.

Описания актерских работ МХТ часто содержат слово «чувства»: чувства персонажа, чувства актера, чувства зрителя. Станиславский всегда апеллирует к чувствам, к внутреннему миру, выстраивает отношения актер — образ на чувственной основе. Станиславский открывает сложную связь: внешняя обстановка рождает внутренние реакции, а внутренняя вера помогает актеру быть свободнее в обращении с телесным аппаратом. Если первый этап создания обстановки, обстоятельств идет от разума, то последний этап — освобождение тела — уже бессознателен, он реакция организма на внутренние ощущения. Жесткий контроль внешнего рисунка роли разумом существует всегда. Станиславский записывает в «Дневнике спектаклей», обращаясь к актерам, занятым в «Дяде Ване» через десять лет после премьеры: «Давайте перестанем злить Кугеля. Перестанем бить комаров. Осень, желтый лист, комаров не бывает. Жизненных подробностей, привязывающих нас к естественному простому тону, теперь и без того в пьесе много»[[67]](#endnote-68). С другой стороны, описывая в «Работе актера над собой» этюд на сосредоточение внимания на внутренних процессах, Станиславский на собственном примере показывает, как во время выполнения этюда он так ушел во внутренние впечатления, что в углу сцены нашел {29} бабушку и дедушку своего персонажа, о которых раньше никогда не думал[[68]](#endnote-69).

Образ в системе Станиславского создается из внутреннего чувства, оно иррационально и хрупко. Внутренние ощущения возникают из сознательной, аналитической работы актера и приводят к объединению внутренней и внешней техники. Процесс создания образа уникален тем, что конечный результат, сам образ, существует как бы без участия актера, независимо от него. У образа есть своя внутренняя жизнь и свое внешнее выражение. «Актер должен уметь найти и вырастить в своей душе ростки иной психологии, наполнить ею душу и преобразовать свою внутреннюю сущность»[[69]](#endnote-70).

В. И. Немирович-Данченко, описывая исполнение Станиславским роли Шабельского в драме А. Чехова «Иванов», наиболее полно характеризует свое понимание системы: «Станиславский далеко ушел от образа, намеченного автором […], но еще глубже приблизился к замыслу Чехова, чем даже сам Чехов»[[70]](#endnote-71). Режиссер настаивает на том, что актер интерпретирует роль, опираясь на личные переживания. Приблизиться к замыслу Чехова, для Немировича-Данченко — значит сделать образ более психологическим, наполнить его психологическими нюансами, деталями. Актер в любой образ вносит свою собственную личность и тем самым изменяет рамки персонажа. Режиссер считает, что внутреннее насыщение роли дает драматург, а внешние краски — актер. Хотя часто, как в случае с Шабельским в исполнении Станиславского, эта схема меняется.

«Актер-творец осваивает материал роли, прорабатывает всю ее в свете конкретной цели, желая открывать новую человеческую личность в соответствии с собственными взглядами, чувствами, живым опытом»[[71]](#endnote-72). Важным в системе является первый этап создания образа: чувства, которые возникают в актере во время работы с образом, принадлежат актеру, а не его герою. Не образ диктует актеру, а актер изменяет образ, принимая его на себя. П. М. Ершов формулирует основы системы Станиславского через понятие действия, «действия, как процесса, отражающего внутренний мир человека»[[72]](#endnote-73). Действие актера, найденное в реальной жизни, порождает чувство. «Можно понять, посочувствовать роли, поставить себя на ее место и начать действовать так же, как изображаемое лицо. {30} Это творческое действие вызовет и в самом актере аналогичные с ролью переживания. Но эти чувства принадлежат не изображаемому лицу, созданному поэтом, а самому актеру»[[73]](#endnote-74).

Основа создания образа по Станиславскому — внутренняя жизнь актера, превалирующая над внешним выражением. На сцене возникает внутренняя жизнь актера, который в этот момент чувствует то же, что и его герой. Сплав актера и образа не дает новую личность, образ — человек во всей его индивидуальности и достоверности. Ученик и сотрудник Станиславского, актер и режиссер Н. В. Демидов предельно просто формулирует для актера принцип работы в психологическом театре: «Покажите, как вы умеете превратиться в другого человека; а превратившись, как умеете страдать, радоваться, любить, ненавидеть, мыслить, хотеть, действовать и вообще жить его жизнью»[[74]](#endnote-75). Образ возникает на основе психологического восприятия, оживления художественного персонажа актером, но самое главное, на основе его личных переживаний. Чем сильнее и многограннее личность самого актера, тем идеальнее он для психологического театра, тем тоньше он страдает, радуется и живет жизнью своего героя.

Углубление системы Станиславского возникает в творчестве Михаила Чехова. Психологическая жизнь образа здесь также превалирует в актерской работе, все внешние проявления роли возникают только через внутреннее проживание.

В самом процессе творчества у Чехова скрыто решение его концепции актера, которая соединяет в себе возможности мастерства и внутренние способности актерской работы. Как и у Станиславского, процесс сотворения образа начинается с работы «над чувствами», актер «анализирует чувства и старается узнать о них как можно больше»[[75]](#endnote-76). Образ рождается в сознании актера, становится его «внутренним напряжением», его внутренним вниманием. Чехов использует два термина, говоря о работе с образом: актерское воображение призвано насыщать образ внутренней жизнью, внимание помогает дать ему внешнее воплощение.

Особенностью творческого метода Чехова считается сочетание «гротеска и психологической правды», «полной подготовленности и совершенной импровизации». Эти пары в сущности можно свести к той формуле, которую использовал сам Михаил Чехов: внутренняя {31} работа (воображение) и внешнее воплощение (внимание). В каждом спектакле возникала новая внешняя техника. Не только грим и пластика давали эффект абсолютной трансформации, яркий внешний образ возникал из «внутреннего вдохновения». «Чехов играл Хлестакова, играл в Хлестакова и был им»[[76]](#endnote-77). Важно это сочетание, одновременное существование «играл и был». «Уже не только Чехов, но и его герой играл “подносом”, играл вещами, играл чиновниками и собственной особой. Играла каждая черточка его тела, играли его неожиданные прыгающие интонации…»[[77]](#endnote-78).

Пластика — одно из выразительных средств в создании актером роли, описывается и как конкретный прием, и как некое настроение, как некая атмосфера. «Порхающий мотылек. Легкость движений такая же необыкновенная, как и мыслей»[[78]](#endnote-79). Решение пластического рисунка роли — легкость движений — возникает у Чехова из общей концепции образа Хлестакова, из его «легкомысленности». В начале четвертого акта Чехов представляет монолог своего персонажа, как пантомиму на две‑три минуты. Хлестаков просыпался после бурных событий, «сделав несколько шагов, Хлестаков натыкался на стол, и энергия стола отправляла его в пространство, пока он не встречался со шкафом. Было ощущение, что, оторвись голова, она непременно взлетит»[[79]](#endnote-80). Актер передает характер персонажа через грим, пластику, костюм. Он акцентирует некоторые черты, как Станиславский придумывал комаров, Чехов тоже закрепляет найденные внутренние реакции, но он делает это не в пространстве сцены, не в мизансцене, а во внешнем выражении самого героя.

Важнейший термин актерской системы Чехова — психологический жест. Выведенные им закономерности взаимодействия воображения и внимания, внутреннего и внешнего, полностью реализуются в понятии психологического жеста. Результат работы на репетиции, который полностью насыщается из внутренней работы актера над ролью, и является психологической интерпретацией роли. Жесты «живут в каждом из нас как *прообразы* наших физических, бытовых жестов… В них, невидимо, жестикулирует наша душа. Это — ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ»[[80]](#endnote-81). Актер на репетиции создает не натуралистический жест, иллюстрирующий чувство, именно этого добивался Станиславский, работая с атмосферой, {32} рождавшей подлинные переживания и движения, а жест, имеющий общий характер, «идеальный прообраз» бытового. Важно, что психология создаваемого жеста всегда принадлежит самому актеру, а не персонажу. Такая система работы дает возможность «проникать в сущность роли *интуитивным* путем, минуя рассудочный анализ»[[81]](#endnote-82). Психологический жест возникает из личности, психологии актера, постепенно уходя на второй план, помогает насыщать личность персонажа индивидуальными чертами. Как и у Станиславского, использование психологического жеста у Чехова — это метод, который позволяет создавать личность персонажа на основе собственной психологии.

Михаил Чехов работал одновременно над двумя ролями: Хлестаков в «Ревизоре» во МХАТе с К. С. Станиславским (спектакль вышел осенью 1921) и Эрик XIV в пьесе А. Стриндберга в Первой студии МХАТа с Е. Б. Вахтанговым. Один образ комический, другой трагический, Хлестаков — «неправдоподобная пустота», Эрик — «измученность и ожесточенность». Чехов, отталкиваясь от абстрактных формул, от интуитивного восприятия героя, приходит на сцене к психологическим образам. Если пластика актера в роли Хлестакова была легкой, как воздушный шарик или порхающий мотылек, то Эрик — это «ожесточенность в жесте». «Речь его быстра, отрывиста, коротка, похожа на удары хлыста. Жесты его тоже хочется назвать отрывистыми, короткими»[[82]](#endnote-83). Большое внимание Чехов уделял гриму. Хлестаков всем своим видом походил на мячик, что и подчеркивалось пластикой: округлые брови, вздернутый нос картошкой, тонкие ножки торчат из круглых панталон. Полная противоположность — «изломанность» в гриме Эрика. «Лицо, словно из белого мрамора, только лихорадочное пятнышко румянца на одной щеке да брови, изломанные зигзагом»[[83]](#endnote-84). Чехов добивается в комедийном Хлестакове трагизма, а в образе Эрика — гротеска. С одной стороны, он строит образ в рамках индивидуального характера, создает психологию другого человека, с другой, существует в рамках внешней выразительности.

Михаил Чехов говорит о том, что тело — это инструмент актера, и он должен изучать его и совершенствовать. «Пусть узнает актер, что тело его, его голос и мимика, слово его, все это в целом — его инструмент. Пусть он слушает голос свой со стороны, и тогда {33} он узнает его и им овладеет; пусть он внимательно смотрит со стороны на себя, и он овладеет своими движениями; пусть произносит (и слушает) слово, как музыку, — он научит себя говорить»[[84]](#endnote-85).

Открытие Чехова в рамках системы Станиславского в том, что внутренние реакции человека хрупки и уникальны, и удержать их возможно с помощью внешней выразительности. Система Чехова не является самостоятельной актерской системой, а развивает идеи Станиславского. Иррациональность внутренних эмоций, которые описывает Чехов, сродни внутренней мотивации и работе над ролью у Станиславского. Актер Чехов находит опору для них в самом себе, в рисунке роли, который он сам кропотливо создает, формируя в себе новую личность персонажа.

Образ в актерской системе М. Чехова создается на основе психологии, психологический образ понимается им как неразрывная связь внутренней жизни актера и персонажа, которая ярче всего реализуется на сцене во внешней выразительности. Чехов идет в создании психологического персонажа не от частного к общему, а от *прообраза* к конкретному психологическому образу. Он заменяет в процессе работы над ролью «предлагаемые обстоятельства» на *интуицию* актера как творца образа.

В литературе об актерском творчестве существует устоявшийся термин «психологический театр», но терминов для определения других типов театра нет, то есть предлагается простое разделение на психологический и непсихологический. Способ существования актера в этом театре обозначается у исследователей по-разному. У Калмановского он называется «игрой отношений», которая возникает, когда «осознаются, оцениваются, выделяются, обостряются, кристаллизуются важнейшие для творцов роли моменты ее, выявляются основные… для театра и актера ее элементы, располагаются в таком порядке, который всего ярче и энергичнее для театра и для зрителя открывает суть дела»[[85]](#endnote-86). Рождественская противопоставляет перевоплощению внутреннюю трансформацию — мгновенное изменение облика персонажа на основе искусства внешнего перевоплощения.

Непсихологический театр не однороден, иные способы существования актера в роли находят воплощения в различных театральных системах.

{34} В начале XX века Г. Крэг в своих работах выдвигает идею актера-сверхмарионетки. «Крэг принес театру совершенно новое и неожиданное по тем временам восприятие самого понятия “внешний мир”»[[86]](#endnote-87). Понятие «внешнего мира» не связано с реальностью, бытовыми подробностями, наоборот, внешнее для театра — это реализация, воплощение иллюзорного, художественного творчества.

Основой нового театра должен стать жестко противоположный реальному мир иллюзорный, противостоящий всему обыденному, жизненному, — мир смерти. «Моя цель должна, скорее, состоять в том, чтобы уловить далекий отблеск той духовной сущности, которую мы называем смертью; чтобы воссоздать прекрасные черты воображаемого мира»[[87]](#endnote-88). Крэг большое внимание уделяет драматургии Шекспира, которая давала ему возможность «заглянуть за ширму» смерти. Смерть — символ иной, совершенной жизни и состояния человеческой души. Драматургическая основа нужна Крэгу только как толчок в создании собственной художественной реальности. Пьесы Шекспира используются режиссером в качестве символических историй — притч, известных всякому зрителю. Актер через символ выражает некий невыразимый мир, общечеловеческие чувства.

«Мертвая» структура театра порождает для своих нужд актерский тип — сверхмарионетка. Крэг категоричен в жестком разделении внешнего и внутреннего в работе актера. Он оперирует двумя понятиями: чувства и сознание. Чувства соотносятся с неорганизованной внутренней жизнью, которая неприемлема на сцене. «Тело актера снова и снова отказывается повиноваться его сознанию, как только воспламеняются чувства…»[[88]](#endnote-89). Сознание тоже является частью внутреннего актерского состояния. Чувство и сознание сплетены в единый клубок и одинаково бесполезны для идеального актера. «Поскольку сознание становится рабом чувства, это влечет за собой все новые и новые случайности»[[89]](#endnote-90). Случайность в системе символического театра губительна для единой ткани спектакля. «Чем меньше мы чувствуем, тем лучше мы владеем мимикой своего лица и пластикой тела»[[90]](#endnote-91). Тело актера на сцене становится абсолютной доминантой, актер не иллюстрирует через тело чувства своего героя, асам становится символом. Идея сверхмарионетки — актера «без души и тела» — возникла у Крэга из его тяги к «миру {35} смерти» и из осознания непригодности человека как материала для создания художественного произведения. Сверхмарионетка — «символ человека» — давала режиссеру шанс свести внутренние, не подвластные контролю проявления «живого человека» к минимуму. Принимая во внимание, что в искусстве театра основное средство выражения — актер, Крэг формулирует свои требования к нему так: «Безукоризненным актером явится тот, чей разум создаст и сумеет показать нам чистейшие символы всего, что заключается в его натуре»[[91]](#endnote-92). Процесс создания образа возникает не «из актера», не из его «натуры», не из того, что является его внутренней жизнью. Этот процесс рационален. «Символы эти создаются главным образом из материала, лежащего вне его личности»[[92]](#endnote-93).

Актер, выходя на сцену, должен не только отринуть все «личное», но перестать существовать как живое существо, должен стать «материалом». «*Если бы* смогли превратить свое тело в послушный механизм или в неодушевленный материал вроде глины, и *если бы* оно в каждом своем движении в течение всего времени вашего пребывания на сцене могло полностью вам повиноваться»[[93]](#endnote-94). Максимальным приближением к идеальному актеру становится актер, который способен управлять своим телом только с помощью рационального, с помощью разума.

Театральная модель Крэга опирается на преодоление актером самого себя, своей личности. Актер должен в работе ориентироваться только на персонаж. Сверхмарионетка — преодоление психо-физиологического, материально-чувственного, характерно-индивидуального актерского начала. Чем меньше в актере остается индивидуальности, тем больше у него шансов стать персонажем. Не выражать себя на сцене и не оживлять другого через свои чувства, а создать некую универсальную модель персонажа — цель крэговского актера.

Крэг закрепляет «за сверхмарионеткой внеличностный материал»[[94]](#endnote-95). Театральную модель Крэга возможно назвать театром сверхличностным, преодолевающим понятия «психологический характер», «переживание», «внешнее перевоплощение». Театр сверхличностный становится искусством создать идеальный художественный мир, который способен через символ влиять на зрительские реакции.

{36} Существует традиция сравнения, сопоставления театральных систем разработанных К. С. Станиславским и В. Э. Мейерхольдом. В анализе особенностей существования актера на сцене более целесообразно, рассматривая биомеханику, оттолкнутся от понятия образа в театральной эстетике Крэга. Природа условности в спектаклях, поставленных по принципам биомеханики, так же велика, как и в теоретических работах Крэга. Главное отличие в том, что крэговский актер сознательно отказывается от эмоции. Для Мейерхольда основное средство выражения актера — его тело, управляемое только разумом, но наличие внутренней эмоции, которая возникает из физической работы актера, стоит наравне с идеально натренированным внешним аппаратом.

«Первый принцип биомеханики: тело — машина, работающий — машинист»[[95]](#endnote-96). Освоение тела, работа с ним, постоянное совершенствование «аппарата для игры» — главный постулат Мейерхольда, отправная точка его концепции актера. Если тело — инструмент, то его наполнение — лишь набор деталей, которые должны работать слаженно. Ход внутренней работы конкретен, за него может отвечать только сознание. «Ничего случайного биомеханика не терпит, все должно делаться сознательно, с предварительным расчетом»[[96]](#endnote-97).

Внешнее выражение образа в актерской игре у Мейерхольда проявляется как схема. «Человек воспринимался как машина: он обязан учиться собой управлять. Сцена, соответственно этому, выполняла функцию показа уже хорошо отрегулированных человеческих “механизмов”»[[97]](#endnote-98). Главным в искусстве актера становится умение идеально владеть выразительным аппаратом. Акцент ставится не на мимику, а на телесную выразительность вообще. «Мимика — телом, а не гримасой лица»[[98]](#endnote-99). Режиссер работает с актером как с одной из образующих театрального пространства — это, в первую очередь, создание пластических форм в пространстве сцены. Мейерхольд настаивает на том, что работа с образом начинается и строится на материале «извне», исключительно опираясь на внешнее, на движение.

Основой программного спектакля биомеханики «Великодушный рогоносец» стали три актера: И. Ильинский, М. Бабанова, В. Зайчиков. Брюно, в исполнении Ильинского, был изначально игровым {37} персонажем, который много, очень технично двигался. Без всякой оценки он играл сцену сомнений в верности жены, когда ему кажется, что Эстрюго убедил его. «В ярости он хватает голову Эстрюго и прижимает ее к скамейке […] У Эстрюго на свободе только руки. Он ими протестует. Брюно скручивает ему руки. Эстрюго протестует кистями рук, оставшимися на свободе. Брюно пресекает и это движение и неожиданно задумывается»[[99]](#endnote-100). В патетическом же монологе «актер смешно закатывает глаза и неожиданно рыгает»[[100]](#endnote-101). Оценка, как и игра, образа происходит во внешнем плане: закатывание глаз или повторяющиеся всплески руками.

Внешняя форма преобладает в театре Мейерхольда, режиссер опирается на метафорическую природу театра, призывает актера отказаться от прямой изобразительности, от копирования реальных черт поведения человека[[101]](#endnote-102). Для него театр — не обыденная жизнь, но место, где находит воплощение творческая фантазия. «Театр, являясь внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска»[[102]](#endnote-103). Жизнеподобие в театральной концепции Мейерхольда утрачивало обязательность. «Воображение неизменно приводило его [Мейерхольда — *П. С*.] к архетипам (я назвал бы это именно так). Для него не было персонажа или характера, и только… иногда! Для него существовали только типы, даже больше, чем типы, — это были какие-то искаженные олицетворения человеческого характера»[[103]](#endnote-104). Именно воображение у Мейерхольда (по Чехову, воображение — иррациональное, неизвестно откуда возникающее ощущение) рождает театральный спектакль. Чтобы не разрушить структуру фантазии, актер превращается в машину без собственного внутреннего, творческого зерна. Режиссеру нужно воплотить в реальности, на сцене метафору силы и подавленности, он добивается ее реализации через пластику актеров.

«Эстрюго с опаской закидывает ногу и садится, опершись руками о край скамьи, оставляя зад в воздухе.

— Ближе, — говорит Брюно, одновременно отодвигаясь.

Эстрюго пододвигается ближе, теперь его зад на самом краешке скамьи.

{38} — Ближе! — отодвигается Брюно. Чуть подвигается вперед Эстрюго.

— Ближе! — Та же игра»[[104]](#endnote-105).

Работа актера в мейерхольдовской системе — это «способность актера, развитая специально продуманными циклами упражнений, функционально использовать в игре свой “материал”, которым является его собственная физическая субстанция»[[105]](#endnote-106). Необходимым свойством актера является способность к рефлекторной возбудимости. Внутренняя способность к возбудимости заключена в жесткие рамки сознательного контроля. «Координированное проявление возбудимости и составляет игру актера»[[106]](#endnote-107). В формуле биомеханики «мысль — движение — эмоция — слово»[[107]](#endnote-108), вероятно, эмоция и возбудимость отражают один и тот же процесс. Элементы актерской игры образуются тремя этапами: 1. Намерение (интеллектуальное действие извне), 2. Осуществление (цикл рефлексов голосовых, мимических, пластических), 3. Реакция (понижение рефлексов). Для Мейерхольда, актер обладает только одной реакцией — эмоцией, которая тесно связана с физическим аппаратом. Движение (рефлекс) порождает эмоцию (реакцию). Эмоция становится единственной содержательной стороной «внутренней жизни образа».

Пьеса Ф. Кроммелинка с элементами фарсовой игровой структуры, довольно жестко и тяжело сконструированная, оборачивается в постановке Мейерхольда радостным, феерическим праздником. Радость и есть та общая сквозная эмоция, которая придавала всему происходящему на сцене ощущение «веселья, силы и молодости». Важно, что эту эмоцию (как и любую другую), по Мейерхольду, можно вызывать искусственно, настроив свое тело. Тело дает толчок эмоции, человек, широко разведя руки и вдохнув полную грудь воздуха, становится счастливым. «Издалека раздавался ликующий голос, полный жизнерадостной силы, любви и счастья, и по боковой лестнице на самый верх конструкции стремительно взлетал, именно взлетал Брюно — Ильинский, не останавливаясь, подхватывал себе на плечо бегущую ему навстречу жену Стеллу — Бабанову, несказанно молодо, упруго-спортивно расставив циркулем прямые ноги, соскальзывал вниз по натертому до блеска спуску и легко и незаметно опускал на пол сцены свою невесомую ношу»[[108]](#endnote-109).

{39} Огромное значение в создании эмоции радости играла мейерхольдовская мизансцена. Зритель не должен «сопереживать» героям, а получать удовольствие от наблюдения за красотой человеческих фигур в пространстве. «У зрителя всегда должно быть беспокойство […], он следит за работой установления и поворачивания рычагов»[[109]](#endnote-110).

Внутренние реакции и актера, и зрителя в театре Мейерхольда подчинены внешним физическим проявлениям. Режиссер строил свою систему на осознанности, техничности актерской работы. «Актеры, впервые вышедшие на станок Поповой, очутились в совершенно непривычных условиях. Их можно определить одним словом — оголенность»[[110]](#endnote-111). К. Рудницкий говорит об оголенности актера в буквальном смысле: станок, отсутствие занавеса, кулис, костюма, грима. Но еще он говорит об обнажении самого процесса актерской игры. Если оголенный актер Е. Гротовского обнажает внутренние процессы, происходящие в нем во время создания образа, то актер Мейерхольда обнажает свои «мышцы».

Образ в биомеханике Мейерхольда создается актером, который, постоянно развивая и совершенствуя свою внешнюю технику, исходя из нее, сознательно вырабатывает существование образа в пространстве, и эта сознательная работа дает толчок эмоциям, которые всегда рациональны и осознанны.

Мейерхольд в лекциях студентам отказывался от терминологии актерского существования на сцене, настаивал на том, чтобы «раз и навсегда выкинуть слова: воплощение, перевоплощение, темперамент»[[111]](#endnote-112), не использовать никакой конкретики. Но режиссер задает четкую структуру создания роли — «раздвоение себя на двоих: 1‑й — продукт реализации, 2‑й — формирующий и критикующий мастер»[[112]](#endnote-113). Продукт реализации (жесткое определение режиссера) — это идеально на основе внешней выразительности созданный сценический образ, мастер — это сам актер. «Мастерство владения внешними приемами игры с ее “грубой откровенностью” площадного народного театра не предполагает погружения в психологические подробности жизни образа»[[113]](#endnote-114), от актера не требуется идентификации с персонажем. Актер сам становится частью образа, внося в него свою индивидуальную эмоцию, которая является основной финальной нотой «биомеханики». Момент, когда внешнее выражение насыщается индивидуальной {40} эмоцией актера, сродни природе итальянской комедии дель арте — театральной системе, в которой «конкретное художественное содержание мог обеспечить только интерпретатор»[[114]](#endnote-115). Основой роли комедии дель арте является маска, понимаемая как максимальное насыщение роли индивидуальностью актера. Н. Песочинский обнаруживает «второй план образа, связанный не с персонажем, а с его творцом»[[115]](#endnote-116) в системе Мейерхольда и формулирует понятие маски — это «подход актера к образу без отождествления с ним»[[116]](#endnote-117).

Михаил Эпштейн, современный искусствовед, в книге «Парадоксы новизны» определяет понятие игры как зазор между субъективным и объективным бытием человека[[117]](#endnote-118). Из этой установки он выводит отношения «актер — персонаж» и анализирует системы актерской игры. Самым ярким сопоставлением становится система Станиславского и система Бертольта Брехта. Стремление актера в театре Станиславского всегда направлено к Я, к субъективному, он «больше всего и прежде всего человек». Эпштейн понимает драму как соединение лирики и эпоса. Театр Станиславского перевешивает чашу весов в сторону лирического начала, а театр Брехта — эпический театр.

Бертольт Брехт создает модель театра условного, сознательного. Эпический театр — «театр поучения», он призван объяснять действительность, в нем важна установка на научный подход, этот театр интеллектуален.

Аналитический подход к драматургии, проблематике и поэтике театрального искусства отражается на способе существования актера. Принцип работы актера Брехт называет «очуждением», когда между актером и персонажем возникает дистанция, благодаря которой актер может максимально отстраниться. Не только не стать другим, но, напротив, как можно больше анализировать своего героя. Предметом этого анализа становится даже не духовная жизнь, а конкретные поступки, на которые персонаж способен. Эта дистанция создается совершенно сознательно и провоцируется. «Использование формы третьего лица и прошедшего времени дает актеру возможность соблюдать необходимую дистанцию между собой и персонажем»[[118]](#endnote-119). Искусство «очуждения» рождает особые сценические приемы: условный грим, костюм, маску.

{41} Образ в системе Брехта опирается на изображение другого человека, не включаясь в его психологию, а, напротив, сознательно отдаляясь от нее. «Актер не отождествляет себя с персонажем, которого изображает, он может избрать по отношению к этому персонажу определенную позицию, выразить свое мнение по его поводу и побудить к критике зрителя»[[119]](#endnote-120). Эмоций (внутренних переживаний) не должно быть в актере, их нет в персонаже, эмоция, возникающая в зрителе от увиденного на сцене, должна «не оставаться в сфере только эмоционального, должна перерабатываться в выводы»[[120]](#endnote-121), — пишет Брехт. Театр на уровне сознания, разумный театр дает возможность максимально углублять работу в сфере внешних приемов игры. Брехтовский персонаж сам по себе не личность, а часть исторического развития. Актер не может отождествлять себя с персонажем, он разрешает конфликт пьесы в «исторической психологии». Возвращение к концепции Выготского и его формулировкам дает возможность подчеркнуть, что максимальное обобщение образа, которое использовал в эпическом театре Брехт, дает глубину художественного решения. Выготский настаивал на том, что сценический образ может быть более многогранным, чем психология личности. Брехт заменяет личность социумом, обращается к историческому контексту.

Образ в эпическом театре — мнение о персонаже, рассудочная осознанная игра актера по поводу истории персонажа.

Актер в театре Брехта изначально не имеет возможности переживать образ, брехтовский персонаж «отождествляет себя с историей, и поэтому актер не имеет внутреннего права отождествлять себя с персонажем»[[121]](#endnote-122). Невозможно создать новую личность на основе философской схемы эпохи. Задачей актера становится не сопереживание, а резкое остранение, повествование о герое в третьем лице. Актер — рассказчик, дающий интеллектуальную оценку, анализирующий даже не героя, а социальное явление.

Театр Антонена Арто вообще отрицает психологию в обыденном смысле этого слова. Нет психологии актера, нет психологии зрителя, Арто опирается на общие закономерности духовного и физического мироздания, подсознание человека диктует способ существования на сцене и реакции в зрительном зале. «Действо будоражит не только интуицию зрителя, но возбуждает внутренние {42} эмоции, имеющие органическую основу, чувства, глубоко лежащие в подсознании, готовые выплеснуться наружу, и инстинкты, пробуждающиеся от обрушивающихся образов — жестов и звуков, линий и объемов, цветового оформления и светового потока»[[122]](#endnote-123).

Для Арто процесс, происходящий на сцене, реален, жизненно важен. Театр перестает быть условностью, напротив, обыденный мир, в котором существует человек, насквозь иллюзорен. «Мы хотим создать в театре реальность, в которую можно поверить, которая могла бы стать каким-то реальным уязвлением для сердца и чувства, как и всякое истинное ощущение»[[123]](#endnote-124). Зритель в театре жестокости начинает реализовывать себя через увиденное на сцене, идет процесс, который в обыденной жизни невозможен. Театр Арто создает реальность, которой нет в обыденности, понятие жестокости находится вне нравственных, социальных и психологических мотивировок. Это иллюзорный мир, такой же фаталистический, как мир смерти в театральной концепции Крэга.

Актер Арто освобождается от условности жизни. Цель актера — преодолеть человеческое, индивидуальное. Личность во всех ее проявлениях — лишь продукт обыденности. Преодоление личностного становится обращением к бессознательному. «Чтобы пользоваться своей чувственностью, как борец своей мускулатурой, надо увидеть в человеческом существе своего рода Двойника, Ка египетских мумий, вечный призрак, излучающий силы чувственности. Пластический и вечно незавершенный призрак, чьи формы имитирует истинный актер, подчиняя ему формы и образы своего восприятия»[[124]](#endnote-125).

Актер становится Двойником самого себя. Основой внешнего выражения в игре актера Арто утверждает создание архетипических образов с помощью «чувственной мускулатуры». Физическое состояние иллюстрирует внутреннюю жестокость актера к самому себе, поиски своего Двойника. Опирается техника использования «чувственной мускулатуры» на дыхание и энергетические центры. «У души есть телесный выход»[[125]](#endnote-126), — говорит Арто.

Сущностью актерской работы становится не создание персонажа, а воплощение всеобщего, тотального человека. «Отказываясь от человека психологического с его очерченными чувствами и характером, театр обратится к человеку тотальному»[[126]](#endnote-127). Театр жестокости {43} Арто — театр сверхличностный, как и театр Крэга, они выходят из одних и тех же установок, и принципы актерского существования, разные в приемах, наделены одной философией. Актер призван не передавать психологию, а создавать художественный образ, максимально обобщенный, воплощающий концепцию бытия.

Вопрос соотношения внутреннего и внешнего в процессе создания актером образа поднимается так или иначе во многих статьях, связанных с проблемой актерского творчества. М. Золотоносов выявляет тип актерского существования из соотношения означаемого и означающего, опираясь на семиотический анализ театрального искусства. Автор определяет означающее как внешние приемы, используемые актером, а означаемое как внутреннее насыщение роли. «Означающее — это все то, что непосредственно воспринимает зритель (адресат художественного сообщения), следящий за поведением актера на сцене: телодвижения, мимика, выражение глаз, речь, смысл слов, интонаций и т. п.

Означаемое — то внутреннее состояние, чувства, мысли, мотивы поведения, которые всегда стоят за видимой частью поведения, относясь к ней как сущность к видимости»[[127]](#endnote-128). Полное равенство внутреннего и внешнего автор называет метонимией и относит к такой игре принцип существования в системе К. С. Станиславского, «асинхронность», противоречие означаемого и означающего — метафорой. Опираясь на терминологию Станиславского, синхронность внешнего и внутреннего / означающего и означаемого Золотоносов считает образцом переживания, а асинхронность — образцом представления. Кроме синхронности и асинхронности возможно вывести третью стадию слияния означаемого и означающего в единое целое, когда внешнее выражение не результат работы с образом, а реальный процесс, происходящий на сцене во время внутренней работы актера на спектакле. К этому типу актерского существования относится теория А. Арто[[128]](#endnote-129) и концепция Е. Гротовского.

Психологический театр Станиславского становится основой системы нового театра потому, что схема «образ — живой человек во всей его индивидуальности и достоверности» является принципом театра, равного жизни, актер — живой человек в эту {44} минуту, общающийся со зрителем, несущий внутренние эмоции. «Пристройка» к роли, «предлагаемые обстоятельства» — приемы актерской игры, которые, рождаясь как сознательное выстраивание психологического образа, во время работы воплощаются и во внутреннем, и на внешнем уровне. М. Чехов усложняет модель психологического театра, вводя понятие «психологический жест» — прообраз бытовых жестов, насыщающий психологию персонажа одновременно индивидуальным и обобщенным. Театр психологический ориентирован на максимальное использование внутреннего актерского аппарата, Чехов опирается в работе над образом на «внутреннее вдохновение», возникающее через взаимодействие воображения (внутренней реакции) и внимания (внешнее закрепление).

Так называемый непсихологический театр неоднороден, и возможное выделение театра сверхсознания не способно отразить все многообразие театра, основанного не на проживании психологического образа, а существующего на других принципах. Внешнее выражение, превалирующее в непсихологическом театре, в первую очередь, уникально тем, что оно контролируется. Тело подчиняется актеру на сознательном уровне. Театр, опирающийся на внешние приемы актерской игры, выходит из театральной концепции Д. Дидро об условном театре. Отказ от психологии отдельного человека в создаваемом персонаже приводит к психологии максимально обобщенной, историзированной. Отход от Я к ОН, от лирики к эпосу порождает эпический театр Б. Брехта. Актер призван не искать внутренние сопоставления, не создавать психологию, а, напротив, анализировать чуждое ему самому восприятие мира. Прием «очуждения» диктует не только использование внешнего аппарата, но и включение собственной актерской психологии в актерских отступлениях от образа, жизнь обобщенного, условного героя драмы и мой собственный взгляд на него. Модель мейерхольдовской биомеханики, опирающаяся на главенство телесного аппарата актера в создании образа, провозглашающая «оголенность мышц», нацелена на полное отсутствие психологии персонажа, но предполагает личную актерскую эмоцию. Формула биомеханики «мысль — движение — эмоция — слово» включает в себя понятия «движение — эмоция», которые Мейерхольд часто заменяет рефлексом {45} и реакцией. «Рефлекс — движение» обозначают внешнее решение образа, а «эмоция — реакция» являются внутренним насыщением, которое идет от самого актера, но не от психологии персонажа. В театральных моделях Мейерхольда и Брехта для работы на сцене актер использует «маску» как «подход к образу без отождествления с ним».

Театральные системы, отказывающиеся от психологии и персонажа, и актера — сверхличностные — исходят из принципа создания образа не в «подражание истинному» (термин Ланга), а создания образа, как новой художественной реальности, существующий не по принципам обыденной жизни. Художественные концепции бытия, разработанные Крэгом и Арто, выводят понимание актера как символа живого человека, не наделенного психологией, а преодолевающего ее. В символистском театре Крэга актер-«сверхмарионетка» в идеале полностью исчерпывает человеческое в себе. Режиссер стремится к максимально обобщенным внешним выражениям в создании образа на сцене. Арто выдвигает термин «чувственный атлетизм», когда актер через физическое выражение, внешний аппарат проявляет жестокость к самому себе и стремление к подлинному бытию.

Театр психологический, театр «маски» и театр сверхличностный опираются на противоположные принципы создания актером сценического образа. «Переживать эмоции персонажа» — значит наделять его внутренней жизнью, создавать другую личность. Создавая идеальный образ, актер интерпретирует его, творит из себя, опирается на внешнюю выразительность. Сведенная к схеме, каждая актерская система выкристаллизовывает те основы, на которые можно опереться, чтобы разработать иной тип театральной эстетики. В ней актер создает образ, заданный драматургом, на таком уровне собственного творчества, что любой персонаж обобщается до идеального образа и приходит к совершенному внутреннему переживанию актером, который создает не другую личность, но свою собственную. В сущности, система А. Арто делает первый шаг к театру подобного рода, связывающему воедино возможности психологического проживания и создание на основе внешней выразительности обобщенного художественного образа. Эта модель становится основой театральной эстетики Ежи Гротовского.

## **{****46}** Глава II Автономный театр

Ежи Мариан Гротовский родился 11 августа 1933 года в городе Жешуве на юге-востоке Польши. Отец — Мариан Гротовский — был лесоводом по профессии, но для души занимался живописью. Вначале второй мировой войны он был демобилизован, в ходе военных действий оказался на Ближнем Востоке, а позже в Англии, Аргентине, Парагвае. Никогда больше семья не видела его. В самом начале войны вся семья ехала в поезде, бежали из Варшавы, поезд разбомбили, и отец, находившийся в соседнем вагоне, решил, что его дети и жена погибли. Эмилия Гротовская (урожденная Козловская) и ее двое сыновей выжили, выбрались из-под горящего состава и остались на все время войны в ближайшей деревеньке Ненадувка под Пшемыслем на востоке Польши, на самой границе с Чехословакией. Мать работала учительницей. Она была незаурядной, сильной женщиной, желающей каждую секунду своего бытия постигать мир и помогать своим детям, знала несколько языков, увлекалась йогой и философией Востока. Через много лет она отправилась вместе с Ежи Гротовским путешествовать по Индии. Эмилия занималась горным туризмом, не раз поднималась на труднодоступные вершины Татр. Она умерла в восемьдесят два года, возвращаясь с последнего своего восхождения.

Мать привозила из города книги для своих сыновей, и кроме Марка Твена и Джека Лондона на книжной полке ютилась тоненькая брошюра «Тропинками йогов», в которой Гротовский прочел: «Спрашивай себя, кто ты есть?» Из этой книги он почерпнет многие образы, которые будет использовать в «паратеатральных» опытах 1970‑х годов[[129]](#endnote-130). Гуманитарные наклонности проявились у Гротовского рано, он увлекался санскритом и йогой, хотел стать врачом-психиатром. Сначала он закончил Опытную школу при Педагогическом лицее в Жешуве, потом учился в лицее города Кракова.

В 1951 году поступил в Государственную высшую театральную школу им. Л. Сольского в Кракове. В 1953 году проходил краткую стажировку в Праге у Эмиля Франтишека Буриана. Один год (1955 – 1956) {47} Гротовский провел в ГИТИСе на режиссерском курсе у Ю. А. Завадского. Со студентами Гротовский репетировал пьесу польского драматурга Е. Щанявского «Мать», в качестве ассистента своего мастера работал над постановкой «Алпатова» по пьесе Л. Зорина, премьера состоялась 27 апреля 1959 года на сцене театра им. Моссовета. Уже состоявшийся режиссер, Гротовский скажет, что ехал в Москву за «системой Станиславского», ему хотелось прикоснуться к источнику. Но настоящим открытием для молодого режиссера стало творчество Вахтангова и Мейерхольда. Он приложил все силы для досконального изучения наследия В. Э. Мейерхольда, работал в архивах, просматривал редкие документы, больше всего Гротовского заинтересовала постановка «Ревизор».

С 1956 по 1960 годы Гротовский закончил в Кракове режиссерский факультет. Гротовский учился театру у всего мира, он пытался впитать театральное наследие многих стран. Он участвовал в семинарах Жана Вилара в Авиньоне, увлекался американским балетом, занимался у французов — последователей Р. Дельсарта и у учеников Ш. Дюллена. Побывав в Китае, он заинтересовался актерским искусством Востока, изучал китайскую оперу, японский и индийский театр. В конце 50‑х годов Гротовский в студенческом клубе «Под ящурами» в Кракове будет читать доклады «Об основах индийской философии», «О восточной философской мысли».

Сам Гротовский обозначает четырех режиссеров, на опыты и работы которых он часто ссылается в теоретических статьях: К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, Б. Брехт, А. Арто. Увлечение Станиславским наложило отпечаток на первые спектакли Гротовского.

В 1950‑е годы молодой Гротовский будет стараться не только вобрать в себя бесконечно много, но и отдавать любые знания, которые он с жадностью поглощал во всем мире. Он выходил на сцену в качестве актера, публиковался как автор ряда статей о природе театра, был участником молодежного движения, преподавал индийскую и китайскую философию, стал самым молодым из преподавателей в Высшей государственной театральной школе в Кракове.

Как режиссер Гротовский дебютировал в 1957 году спектаклем «Стулья» Э. Ионеско в Старом театре города Кракова. На сцене этого же театра были поставлены режиссером «Искушение св. Антония» П. Мериме и «Дядя Ваня» А. П. Чехова.

{48} Самостоятельная режиссерская деятельность Гротовского началась с открытия собственного театра. В 1959 году ему поступило предложение принять под свое руководство маленький Театр 13 Рядов в небольшом городе Ополе на западе Польши. Пригласил Гротовского на эту работу Людвик Фляшен, писатель и критик, который долгое время был самым близким помощником режиссера, идеологом театра, литературным редактором, во многом именно он определял репертуарную политику. Собрав совсем молодых актеров, которых не устраивало положение дел в современном театре, Гротовский начал фанатичную, изнурительную работу, маленькое сообщество из семи — десяти актеров упорно готовило спектакли, репетируя по 12 – 18 часов в сутки. Существуя на субсидии городских властей, театр не только выпускал 1‑2 премьеры в сезон, но и давал выездные спектакли в маленьких городках.

Гротовский был двадцатишестилетним бунтарем, которого не устраивал существующий театр, он мечтал о рождении нового искусства. Мечтал о прямом диалоге, диспуте между зрительным залом и сценой. «Старт в компании с людьми авантюрного склада, с площадки маленького, “маргинального”, или, если хотите, “параллельного” театрика, гнездившегося в небольшом городке, а дальше — дальше открылась та долгая дорога, ведущая в мир. Мы ушли в поиск, мы надеялись на получение какого-то настоящего отзвука, мы хотели влиять на людей»[[130]](#endnote-131).

Именно в Театре 13 Рядов по крупицам из спектакля в спектакль соберется уникальнейшая актерская труппа, все участники первых постановок Гротовского станут известны на весь мир, все они пройдут сложнейший, мучительный путь, путь к бедному театру, именно они найдут в себе силы первыми выйти на сцену не для того, чтобы играть, а для того, чтобы открыть свою душу незнакомым людям, сидящим в зале. Уже в «Орфее» — первом спектакле Театра 13 Рядов — главные роли исполнят Рена Мирецкая, Зигмунт Молик, Антони Яхолковский, в «Дзядах» к труппе присоединится Збигнев Цинкутис, в «Кордиане» в маленькой второстепенной роли впервые окажется на сцене один из величайших актеров второй половины XX века Рышард Чесляк, к 1965 году в театре уже будут работать Майя Комаровская, Станислав Сцерский, Елизабета Альбахака.

{49} В 1962 Театр 13 Рядов был переименованный в Театр-Лабораторию (в 1965 году переехал во Вроцлав). Именно здесь возникли спектакли, прославившие Гротовского на весь мир: «Акрополь» С. Выспянского (1962), «Стойкий принц» П. Кальдерона — Ю. Словацкого (1965), «Apocalypsis cum figuris» по текстам из Библии, Ф. М. Достоевского, Т. Элиота, С. Вейль (1969). В журнале «Одра» в этом же переломном для Гротовского 1965 году он публикует статью «На пути к бедному театру», в ней сформулированы основные принципы концепции бедного театра. Он называет свои спектакли деятельным исследованием взаимоотношений актера и публики. Ежи Яроцкий — знаменитый польский режиссер, близкий друг Гротовского, с которым они учились вместе в Кракове, а потом и в Москве, работали в Старом театре уже в Польше — пожалуй, проще всего сформулирует суть театральной реформы Гротовского: «Это последовательный отказ от старой вагнеровской концепции театра как совокупности искусств»[[131]](#endnote-132).

Гротовский 1960‑х годов, сильный успешный человек, который идет вперед, он требует от своих актеров беспрекословного подчинения. «Он крепкий. […] Лицо у него хорошо откормленного единственного сына, жидкая бородка, волосы с пробором. […] На нем модно скроенный сюртук и разношенные туфли, которые, кажется, вот‑вот упадут с ног. Но не заметно, чтобы это его расстраивало. […] Он рассказывает о своих взглядах со снисходительностью и терпеливостью учителя, объясняющего что-то ребенку, запаздывающему в развитии, когда он смеется, слышно в этом смехе удовлетворение, как правило, его шутка очень высока и интеллектуальна, у него настолько оригинальное чувство юмора, что жертва, над которой он смеется, до конца не может разобраться в своей роли. Часто Гротовский сознательно создает ситуации, в которых может показать свою властность»[[132]](#endnote-133). За полчаса до начала спектакля Гротовский просит актеров не произносить ни одного слова, чтобы настроится на действие, сам он тоже выполняет это правило. Тренинги-занятия с актерами Гротовский проводит каждый день по многу часов. Все подчинено только одной идее — заставить человека как можно дальше уйти от обыденности, от жизни повседневной, погрузиться в самого себя истинного, без примеси постоянной жизненной игры.

{50} На протяжении всей своей жизни Гротовский часто путешествует. Тянет его в эти «творческие командировки» не праздное любопытство, а желание открыть что-то принципиально новое в актерском существовании. «Гротовский отправляется в Среднюю Азию, Индию и Китай, где он встречает “замечательных людей”, приобретает тайное знание, учится йоге, меняет взгляд на ценности человеческого существования. Несколько раз за свою жизнь Гротовский бросает своих коллег, уходит от внимания общественности, отправляется в Азию и предпринимает путешествие через всю Америку. Когда он снова появляется в Нью-Йорке, Варшаве или Вроцлаве, оказывается, что он очень изменился, но как эти изменения произошли, режиссер не рассказывает. Его жизнь им самим построена, его автобиография написана не словами и объяснениями, а поступками и результатами этих поступков»[[133]](#endnote-134). В 1968 – 1969 годах театр гастролирует в Париже и Нью-Йорке, Гротовский предпринимает одно из своих загадочных путешествий на Восток. Возвращается в Польшу режиссер совершенно преобразившимся. Он превратился в худого молодого аскета с длинными вьющимися волосами, он снял наконец-то черные непроницаемые очки и теперь смотрит на окружающий мир и людей вокруг открытым добрым взглядом, злой интеллектуал Гротовский вдруг стал похож на мудреца из сказки, который знает что-то настолько важное, что словами передать никак нельзя, можно постичь только находясь рядом с ним. С этого преображения начнется совершенно новый этап его творчества, новая работа. Гротовский уходит из традиционного театра.

С начала 1970‑х годов на базе Театра-Лаборатории во Вроцлаве Гротовский работал с группами из Польши, Франции, Италии, Германии, США, Канады, Австрии над проектом, получившим общее название «Театр соучастия» или «Паратеатр» (1970 – 1978 гг.). В помещении на рыночной площади по адресу Ратуша, дом 27 собираются люди, которые уже не становятся зрителями, все они должны непосредственно и активно действовать. Результат никогда не доходил до общественности, о происходящем не говорили, не писали в газетах, это искусство только для тех, кто именно здесь и сейчас постигает смысл своего бытия, своей жизни. Актеры и режиссеры, просто заинтересованные люди, погружались в естественную природную среду, далекую от цивилизации. Процесс поисков {51} себя, смысла своего существования не имел никаких пространственных границ, действо могло проходить где угодно: в комнате, в лесу, на поляне, у озера. На этом этапе работы у Гротовского возникает идея «транскультурной деревни» или «монастыря творчества», режиссер пытается вырвать человека из социума, окунуть его в естественную среду. Цель паратеатра — поместить человека в условия, пограничные между обыденным поведением и истинным, антисоциальным существованием. Польские власти отводят для этой работы кусок земли под Вроцлавом — 16 квадратных километров — это незаселенная местность, леса и луга. В это время к Гротовскому приходит мировое признание, огромное количество наград за театральные открытия и достижения: почетный доктор университета в Питсбурге, профессор драмы в университете Колумбии, почетный доктор университета в Чикаго, профессор университета в Болонье и т. д.

В 1979 году Гротовский начал новый проект, названный «Театр истоков»: участники набирались по всему миру путем тестирования. Проект был направлен на практическое исследование исполнительских техник, связанных, в первую очередь, с работой над телом и движением; его участники путешествовали на Гаити, в Индию, Нигерию, Мексику, наблюдая за ритуальными обрядами разных народов.

Трагедии человеческих судеб в начале 1980‑х годов загоняют Гротовского в угол, работа останавливается. В 1981 году умирает Антони Яхолковский, в этом же году скончался Станислав Сцерский, в 1982 году от рака в больнице Нью-Йорка умер самый молодой из актеров Яцек Змысловский, он был автором нескольких проектов в рамках «Театра Соучастия». С 1982 года режиссер становится политическим эмигрантом, уезжает из Польши в США. В 1983 году Гротовский стал профессором Калифорнийского университета и начал осуществлять в городе Ирвине программу под названием «Объективная драма», основанную на ритуально-драматических тренингах.

Актерский костяк Театра-Лаборатории не сумел пережить отъезда Гротовского и смертей своих коллег перед этим. В 1984 году Людвиг Фляшен, Рена Мирецкая, Зигмунд Молик, Рышард Чесляк примут решение о самороспуске. Все они необыкновенно известны {52} в мире, и каждый продолжит театральные поиски и эксперименты в разных уголках мира самостоятельно. Они будут преподавать актерское мастерство, будут стремиться в своей практике продолжать идеи, заложенные Гротовским в театральной практике и в более поздних «паратеатральных» проектах. Самым знаменитым актером театра Гротовского стал Рышард Чесляк. Чесляк не следовал за Гротовским во всем. Он много преподавал, вел тренинги, работал самостоятельно, пробовал себя в разных направлениях. Последняя его роль — слепой от рождения царь Дхритараштра в спектакле Питера Брука «Махабхарата». «Появление Чесляка в этой роли противоречило всей актерской жизни этого человека. Этот актер существовал только в эстетике театра Гротовского. Даже Брук не смог полностью использовать возможности польского мастера. Прекратив работать с Гротовским, Чесляк много курил и пил. Его заключительным проектом до тех пор, пока актера не задушил рак, стала “Студия Чесляка” на факультете драматургии в Школе Искусств при Нью-Йоркском Университете»[[134]](#endnote-135).

В 1985 году Гротовский переехал в Италию, в маленький городок Понтедера. Где до самой смерти работал с международными театральными группами. Самым значительным проектом стала «Акция» (1995 – 1997 гг.). В 1997 году режиссер был удостоен звания профессора Коллеж де Франс, где специально для него была создана кафедра антропологии театра, здесь он читал лекции, посвященные ритуалам разных народов, открывался курс лекций занятием о ритуалах племени вуду.

Гротовский умер 14 января 1999 года, в завещании он попросил развеять свой прах над Индией.

Во Вроцлаве по сей день действует Центр изучения творчества Ежи Гротовского и театрально-культурологических проблем. Эстетику «Театра Соучастия» и паратеатральных опытов в Польше продолжает театр в Гардженицах. Гардженицы — небольшой городок под Люблином, в конце 1980‑х годов Влодзимеж Станевский организовал там Центр театральных практик. В Центре проводятся занятия-репетиции на основе фольклорно-этнических исследований, песни и танцы становятся основой работы с актерами, осмысляются как важнейшая часть культурного развития человечества. Внимание акцентируется не на национальной культуре, а {53} на всеобщности всех существующих и даже исчезнувших наций. В Понтедере сейчас работает «последний» ученик Гротовского Томас Ричарде, который продолжает разрабатывать проблемы, поставленные мастером в конце жизни. «Рабочий центр Ежи Гротовского и Томаса Ричардса» проводит показы-акции по всему миру.

Становление метода Гротовского связано с театральными традициями польского театра, изначально режиссер черпает принципы работы с актером в театре Ю. Остервы, созданного по принципам психологического театра. Первый период творчества режиссера связан с национальной почвой и с теми тенденциями, которые захлестывают театральную Польшу в 50 – 60‑е гг., пропагандирующими «авангардный», экспериментальный подход к искусству. Результатом этого этапа становится движение от использования принципов Станиславского к автономному театру. Автономный театр понимается Гротовским как явление искусства, независимое от действительности, существующее по своим собственным театральным законам.

Польский театр 1950‑х годов развивается особенно интенсивно. Открываются новые театры, выдвигается вперед новое поколение молодых режиссеров, имена которых станут известны в мире. Эти режиссеры не только открывают свои маленькие театры или студии при ведущих театрах, они работают на больших площадках. Главной фигурой в театре становится режиссер (после второй мировой войны расцвет театра связывается именно с выдвижением вперед молодых), режиссурой занимаются довольно активно и актеры. Все театры Польши активно гастролируют по Европе.

При существовании ведущих театров со стабильным репертуаром в это время возникает большое количество студийных и камерных сцен, которые занимаются театральными опытами в разных направлениях, некоторые из них носят программный характер. При варшавском театре Атенеум возникает камерная экспериментальная «Сцена‑61». Во Вроцлаве в 1957 году появляется первый в Польше Театр пантомимы. На сцену возвращаются пьесы польских романтиков Адама Мицкевича, Юлиуша Словацкого и Станислава Выспянского, активно ставится русская и мировая классика, современная польская драматургия. В эти годы вступает в самостоятельную творческую деятельность поколение молодых режиссеров и художников, с их именами связаны значительные достижения современного {54} польского театра. В Варшаве начинает работать Адам Ханушкевич, во Вроцлаве — Генрих Томашевский и Ежи Яроцкий, в Варшаве и Кракове — Конрад Свинарский.

Развитие режиссерского искусства в Польше связывается с именами двух знаменитейших режиссеров, работавших в первой половине XX века, Леона Шиллера и Юлиуша Остервы[[135]](#endnote-136). Их театральные поиски повлияли на развитие и формирование не только польского, но и европейского театра. Возрождающийся после второй мировой войны польский театр во многом ориентируется на основы, заложенные этими режиссерами. Они задали основные направления развития польского театра во второй половине XX века: монументальный поэтический театр Леона Шиллера, продолжающий традиции польского романтизма, и реалистический психологический театр Юлиуша Остервы, в основу которого легла театральная система К. С. Станиславского. Многие режиссеры старшего поколения, их ученики, закладывают основы этих двух направлений в театрах, которыми они руководят, и передают более молодому, только пришедшему в театр поколению.

Леон Шиллер в своем творчестве пытался воплотить концепцию «огромного театра», выдвинутую польским поэтом-неоромантиком С. Выспянским. Работая в Варшаве в середине 1920‑х годов, Шиллер ставит «монументальные зрелища»: «Ахиллеиду» С. Выспянского, «Небожественную комедию» З. Красинского, «Розу» С. Жеромского. В этих спектаклях выделяются принципы, важные для творчества режиссера: большое количество массовых сцен, активное использование световых эффектов, четкая партитура движений, простроенность композиции, экспрессия. Все его постановки проникнуты музыкальностью, чаще всего он использует старинные польские народные песни. Театр Шиллера обладает метафорической, поэтической природой, это попытка влиять на большое количество людей.

Юлиуш Остерва организовал в 1919 году свой театр Редута. Этот режиссер испытывал сильное влияние Московского художественного театра. Собрав молодежь, он начал заниматься с ними, пользуясь приемами психологического театра Станиславского. В основе концепции Остервы стремление к «абсолютной правде переживаний». Остерва стал режиссером, уделявшим большое внимание {55} работе с актером. В его театре ставились в основном польские пьесы, они, по его мнению, наиболее полно отражали «правду жизни».

Развиваясь под влиянием этих двух режиссеров, польский театр усваивает и использует основы двух разных театральных тенденций. Режиссеры послевоенного поколения (Александр Зельдерович, Бронислав Домбровский, Эдмунд Верцинский, Богдан Коженевский, Вильям Хожица, Иво Галль, Кароль Боровский, Владислав Красновецкий, Генрик Шлетынский, Гуго Морыцинский, Станислава Пежановская, Александр Родзевич, Якуб Ротбаум и другие) придерживаются еще чьей-то определенной школы, их же ученики — поколение 50 – 60‑х годов — активно смешивают в своем творчестве принципы двух направлений. При этом различные тенденции могут уживаться в одном театре. Например, в 1955 году в Новой Гуте открывается театр Народовы, руководят которым супруги Кристина Скушанка и Ежи Красовский. Красовский работает в реалистической манере, занимаясь анализом текста, много внимания уделяя актеру, его жена создает на основе пьесы особую театральную действительность, ставя спектакли поэтические, насыщенные метафорами.

Нельзя точно разделить имена режиссеров, отнеся одних к психологическому театру, других к «поэтическому». Польские исследователи дают для нового поколения режиссеров новые определения театральных направлений, в которых они работают (хотя это разделение не противоречит двум направлениям начала века, а во многом созвучно основным идеям, тогда намеченным). Польский театровед А. Гродзицкий выделяет три направления в современном театре: театр «актера и литературы», в котором режиссерский метод растворяется в материале (в этом направлении в Польше 50‑х годов работают Эрвин Аксер, Казимеж Деймек, Ежи Яроцкий), театр, где довлеет режиссер (Анджей Вайда, Адам Ханушкевич), театр «авангардный» (определение А. Гродзицкого) или «экспериментальный» (определение Р. Шидловского), с этим театром связаны имена Тадеуша Кантора, Юзефа Шайны и Ежи Гротовского[[136]](#endnote-137). Кроме того, иллюстрируя обилие режиссерских персоналий, к режиссерам, уделяющим главное место актеру, можно отнести Александра Бардини, Станислава Хебановского, Зигмунда Хюбнера, Богдана Коженевского, Ежи Кречмара, Януша Варминского, а так {56} же знаменитых актеров, занимающихся режиссурой, Игнаца Гоглевского, Густава Холоубека, Анджея Лапицкого, Яна Свидерского. К театру режиссера и к экспериментальному театру близки поиски Казимежа Брауна, Изабеллы Цивинской, Ежи Голинского, Юзефа Груда, Богдана Хуссаковского, Хельмута Кайзера, Романа Кордзинского, Яна Мацеевского, Тадеуша Минца, Марека Окопинского, Петра Парадовского, Мацея Пруса, Анджея Витковского, Ежи Зегальского. В это время в Польше, как и во всем мире, развивается и занимает серьезное место в театральной жизни студенческое движение, из него выходят новые режиссеры: Кшиштов Ясинский, Рышард Майора, Анджей Розхин.

Для польского театра характерна необычная и, пожалуй, очень индивидуальная, не проявившаяся в такой мере больше ни в одной стране мира, черта — большинство театральных режиссеров имеют художественное образование. Режиссеры-художники уделяют внимание в первую очередь организации пространства, польский театр становится атмосферным. Любой спектакль — целостное художественное произведение, основанное на зрительном восприятии. Такой подход диктует определенное место актера в подобном театре, это ярко сказывается в спектаклях Т. Кантора и Ю. Шайны, кроме этих двух режиссеров художниками были К. Свинарский, А. Вайда, Е. Гжегожевский, К. Панкевич, З. Верхович.

Отличительной чертой польского театра является также тяготение к гротеску, к иронии, к совмещению пластов жизненного и ирреального. Обязательное внесение иронических оттенков связанно, как считает Р. Шидловский, с польской драматургией. Эта тенденция намечается в «Дзядах» А. Мицкевича. С. Выспянский пишет свои лучшие пьесы «Свадьба» и «Освобождение» в жанре трагикомедии. Игрой с темами ужаса и смеха насыщены трагифарсы С. Виткевича. Среди современников исследователи обнаруживают те же черты в творчестве С. Мрожека и Т. Ружевича[[137]](#endnote-138). В этой манере сочетания патетического и карикатурного, мистического и бытового, условного и грубо натурального будет ставить свои первые спектакли Ежи Гротовский.

Первые спектакли Гротовский ставил в краковском театре Стары, руководил которым режиссер З. Хюбнер — ученик Юлиуша Остервы, под его влиянием, вероятно, работал молодой режиссер, {57} создавая спектакли «Стулья» Э. Ионеско (1957), «Боги дождя» («Семья неудачников») Е. Кшиштовня (1958), «Дядя Ваня» А. Чехова (1959). Считается, что эти постановки были основаны на работе с актером в традициях К. С. Станиславского, так как именно Остерва перенес на польскую сцену основы психологического театра[[138]](#endnote-139). С другой стороны, общие упоминания о первых опытах Гротовского наводят на мысль, что режиссер изначально работает по принципам интеллектуального зрелища. «Это были определенно “постановочные” представления, изобиловавшие не всегда оправданными формальными приемами, где актер был отодвинут на второй план. При этом упор делался на конфликты идей, мировоззрений, интеллектуальную дискуссию…»[[139]](#endnote-140).

Небольшое описание спектакля «Боги дождя»[[140]](#endnote-141) дает возможность предположить, что Гротовский и в ранних своих работах был далек от приемов психологического театра. Гротовский создал сценическую редакцию пьесы молодого польского автора Е. Кшиштовня, в оригинале называющуюся «Семья неудачников». Герои — четверо молодых людей. Двое молодых мужчин и две девушки были типичными представителями «разгневанного поколения» и напоминали героев пьесы Осборна «Оглянись во гневе». Будничная история несбывшихся надежд, зря растраченных чувств, злоба на судьбу и неудачу совсем молодых героев драмы доводится режиссером до предела трагического мировосприятия с помощью гротеска. Гротовский наделяет мужские персонажи: поэта Анджея (Л. Хердеген) и художника Губерта (Т. Сливяк) яркими чертами клоунов. Режиссер задает принципы клоунады в организации сценической площадки и разделении действия на сценические номера, а самое главное — в некоторые моменты актеры в современных костюмах, надевали на лица маски. Спектакль идет на пустой сцене, над серединой которой повешены лишь трое качелей, с надписью над ними — «действие драмы», а по бокам расположены два небольших выступа с надписями: «башня грусти» и «анализ проблемы». Все происходящее на сцене — это диалоги, монологи о смысле жизни молодого творца на качелях. Номера-выступления Гротовский строит не только на тексте пьесы, но и вставляет, например, гамлетовский монолог «Быть или не быть?», обращенный в зрительный зал. Использование приемов клоунады и театральной маски, {58} пародирование классических сюжетов, частые обращения в зрительный зал дают возможность говорить об использовании модели условного театра, опирающегося, в первую очередь, на внешние приемы актерской игры.

Молодые режиссеры второй половины 50‑х годов обращены к зрителю, постановки направлены на тесное взаимодействие актеров и зрительного зала. Театральный экспериментатор Тадеуш Кантор, основывая в 1955 году театр краковских театральных художников Крико‑2, связанный с традициями авангардного театра художников Крико, существовавший в 30‑е гг. XX века, стремится к максимальному взаимодействию с публикой. В 1957 году выходит спектакль «Каракатица» по пьесе С. И. Виткевича, театр ставит произведения только этого автора. Тексты Виткевича становятся главным стержнем в создании театральной эстетики Кантора. Его театр полностью отказывается от обыденной логики, действие противоречит здравому смыслу, режиссер использует цирковые формы и агрессивные средства выражения. Первые представления показывались в кафе художников. Публика входила в кафе свободно. Кантор задумывал Крико‑2 как уличный театр, действие представляло собой продолжение улицы, откликаясь на ее жизнь.

Режиссеры 50‑х годов, выходя из разных театральных школ, приходят к одной основной мысли: все их спектакли направлены к зрителю, должны вызывать мощный отклик в зрительном зале. Гротовский в первых своих спектаклях стремится к модели конца 50‑х годов, он ставит задачу вовлечь зрителя в постановку как участника, как одну из важнейших частей сценического действия.

Режиссер выдвигает идею «неотеатра» в своей ранней статье «Смерть и перевоплощение»[[141]](#endnote-142), в которой он настаивает на скорой смерти существующего театра. Альтернативой должен стать «неотеатр» (Гротовский никогда больше не пользовался этим термином) — новый вид искусства, основанный на прямом диалоге, интеллектуальном осмыслении проблем бытия между зрительным залом и сценой. Стремление к подобному театру ярче всего проявляется в спектаклях первого периода творчества Гротовского, названного Збигневом Осинским в книге «Гротовский и его Лаборатория»: «В поисках автономного театра». Спектакли 1959 – 1961 годов («Орфей» Ж. Кокто (1959); «Каин» Дж.‑Г. Байрона (1960); {59} «Фауст» И.‑В. Гете (1960, Театр Польский в Познани); «Мистерия-Буфф» В. Маяковского (1960); «Сакунтала» Калисады (1960); «Дзяды» А. Мицкевича (1961)) стали упорным поиском, связанным с выработкой экспериментальной модели театрального помещения. Центром экспериментов стала взаимосвязь актеров и зрителей, работа со взаимоотношением зрительного зала и сценической площадки. Выработка новых принципов организации сценического пространства привела к созданию новой театральной эстетики с особым местом актера в ней.

Самостоятельная режиссерская деятельность Гротовского началась с открытия собственного театра. На открытии Театра 13 Рядов в городке Ополе на западе Польши Гротовский показывает «Орфея» по пьесе Ж. Кокто (1959 год, сценарий и режиссура — Ежи Гротовского, сценография — Ежи Еленского, музыка — Ежи Кажуского). Сведений о нем мало, но Осинский выделяет в главе об этом спектакле две важных черты раннего творчества Гротовского: особенный подход к работе с текстом пьесы и «желание найти современную театральную форму»[[142]](#endnote-143). Гротовский хочет найти такой театральный подход, который помогал бы придавать классическим произведениям современное прочтение, и вместе с тем, говоря с современником, сидящим в зале, он желает затрагивать «вечные проблемы: жизнь и смерть, ответственность людей друг перед другом, отношения человека и природы»[[143]](#endnote-144). Можно предположить, что по основным принципам спектакль был сделан в эстетике, сходной с «Богами дождя». Гротовский строил действие на отдельных номерах, в духе эстрадных выступлений, чередуя номера гротескные, буффонные и серьезные, как правило, обращенные в зал. Актеры были частью сложной игровой структуры, их тела были упрятаны в жесткие панцирные балахоны, а головы скрыты под муляжными черепами. Видимо, акцент делался режиссером на пластику движений, на яркий визуальный образ, призванный шокировать зрителя.

Следующей новаторской работой Гротовского в собственном театре стал спектакль «Каин» (1959) по пьесе Дж.‑Г. Байрона. Пьеса ставилась в Польше впервые, и для режиссера этот выбор был философской программой нового театра. Гротовский говорил: «Текст заинтересовал меня, потому что в нем как будто “весь свет” {60} и “вся жизнь” человека. Это как, например, “Дзяды” или “Фауст”»[[144]](#endnote-145). (Сразу после «Каина» Гротовский поставит «Фауста» И.‑В. Гете, а в 1961 году — «Дзяды» А. Мицкевича.)

Гротовский выбирает модель театра, создающего произведение искусства, принципиально отличающееся от драматургической основы. Его спектакли находились в постоянном споре с пьесой. Режиссер создавал театральные сценарии. В афишах Театра 13 Рядов перед фамилией автора текста появляется предлог «по». Гротовский берет за основу стихотворный текст Байрона, который он насыщает своими вставками на современные темы. Он продолжает игру, придуманную в «Богах дождя», только в том спектакле режиссер вносил в пьесу о современных молодых людях проблемы из классической драматургии, а в «Каине» он разбавляет романтический текст философскими сентенциями польских студентов 50‑х гг. XX века. Из текста Байрона исчезают Люцифер и Ангел Божий, а на их место Гротовский вводит новых героев — Альфу и Омегу. «Место Бога занял Альфа — воплощение стихий, сил природы; место Люцифера занял Омега — воплощение разума, непокорного людского сознания»[[145]](#endnote-146). Новые персонажи призваны донести до зрителя идею всеобщности бытия: нет добра и зла, хорошего и плохого, бога и дьявола; у Гротовского есть природа и разум, которые должны соединиться. Противоборствующие силы — Альфа (природа) и Омега (разум) — в конце оказывались одним целым. «Финал был экстатическим танцем во имя того, что “мир есть единство”. Альфа оказался Омегой. И Альфа-Омега на сцене выступил, как Омега, погруженный в сны, а все персонажи приобрели маски Альфы-Омеги»[[146]](#endnote-147). Дав, таким образом, пощечину зрителям, ведь Польша одна из самых религиозных стран в мире, Гротовский сознательно выстраивает модель театра провокационного. Для польского зрителя характерно еще и особое отношение к тексту драматического первоисточника. Каждая буква текста несет определенную нагрузку, которую режиссер должен наиболее точно передать. Трактовка романтической драмы в современном контексте создает напряжение между зрительным залом и сценой, к этому и стремился режиссер.

Гротовский усложняет философское современное прочтение пьесы трактовкой романтического героя. Главный герой драмы, конечно, {61} был совершенно современным молодым человеком. Только Каину (Тадеуш Бартковяк) было позволено не носить маску и ходить в пиджаке, брюках и кроссовках. «На первый план выступал Каин — современный молодой человек, ищущий смысл жизни, истолкованный гротескно и трагично одновременно»[[147]](#endnote-148). Главной проблемой спектакля становился вопрос: как трактовать героя-бунтовщика. В фигуре Каина смешивались боль и насмешка, зритель должен был сам решить, что одерживает победу в современном мире.

История молодого человека, ищущего ответ на вечные вопросы бытия, что есть добро, что зло и в чем смысл жизни человеческой, разворачивалась в сложном небольшом, но чрезвычайно насыщенном сценическом пространстве. Гротовский много внимания уделял декорациям, пытаясь совместить на сцене атмосферу философской, библейской истории и пространство для игр-пародий на современность. «На сцене не было занавеса. Фронтально к зрительному залу был помещен алтарь, как триптих, сложной, чудовищной формы в стиле Босха»[[148]](#endnote-149). Не стилизация, а игра культурными параллелями — зритель должен был заметить отсылку к картинам Босха. Триптих заменялся во втором действии огромными картами Вселенной. Второй акт был «чем-то вроде космического путешествия»[[149]](#endnote-150), перед зрителем, как и обозначено в тексте Байрона, возникала бездна пространства, «вихрь миров». А осведомленный обо всем «на этом божьем свете» Омега тыкал указкой в «круг земли», рассказывая Каину — упрямому ученику — о законах мироздания:

Каин:  
Это невозможно!  
Чем дальше мы уносимся вперед,  
Тем круг земли становится все меньше  
И, уменьшаясь, светится вдали  
Все ярче серебристым звездным светом.

Над сценографией к «Каину» работали Лидия Минтис и Ежи Скарзунский. «Сценография диктовала условный, формальный, пластичный и сценичный подход»[[150]](#endnote-151). Декорации, создающие атмосферу спектакля, изначально содержали в себе глобальность замысла режиссера. Трагический монолог о смысле бытия Каина и комические остроты в стиле кабаре разыгрывались на фоне одного и того же звездного неба. Живописные задники в манере Босха придавали {62} спектаклю особую объемность, Гротовский насытил изображение большим количеством интеллектуальных параллелей, сложных сопоставлений, так же как и само действие, использовал буффонаду, монтаж аттракционов.

Гротовский в первую очередь работал с пьесой, идя от представления фабулы драмы к реализации собственной интеллектуальной концепции драмы. Подобный подход к драматургии характерен для польского театра 50 – 60‑х гг. Ярким примером в Польше может стать творчество Эрвина Аксера, который прославился постановками абсурдистской драматургии: «Танго» С. Мрожека (1965), «Макбет» Э. Ионеско (1972), «Лир» Э. Бонда (1974). Вольно относясь к основе драматургической, он полно и четко передает проблематику, абсурд пьесы у Аксера выливается, в отличие от постановок Гротовского, в предельно простые, узнаваемые формы. Режиссер избегает постановочных излишеств, все его внимание концентрируется на актерской игре. Абсурдистскую логику и героя абсурда Аксер обнаруживает в классической драматургии. В спектакле 1955 года «Кордиан» Ю. Словацкого (театр Народовы) главную роль исполнил Тадеуш Ломницкий. Камерный спектакль был наполнен психологической актерской игрой с подтекстом, с построенностью отношений, с психологическими нюансами в развитии образа. Кряжистый, невысокий человечек превращался в возвышенного романтического героя, благодаря «правдоподобию душевных движений». Уникальность Аксера как режиссера и Ломницкого, как актера, в этом совмещении несовместимых содержаний, техник. Ломницкий активно пользуется этим приемом в «Карьере Артуро Уи» Б. Брехта (1955, режиссер Э. Аксер), он соединяет в единое целое внутреннее проживание с ярко выраженным гротеском во внешнем воплощении.

Гротовский начинает свою работу в театре, исходя из польского контекста, работает в «авангардной» стилистике, идя по пути самостоятельных, экспериментальных польских театров 50‑х годов. Важно это совмещение тенденций, в режиссуре он увлекается ультрановой идеей тесного контакта актера и зрительного зала, как Ханушкевич, Деймек, Кантор, в какой-то мере Свинарский. В определении проблематики постановки Гротовский ближе всего к модели Аксера, он стремится совмещать гротеск и трагизм, опираясь {63} на искусственно разработанную форму. Взяв за основу классическую драму, Гротовский наполняет действие вставными гротескными номерами, выдержанными в разных стилистиках. В спектакле принципиально важна структура трагикомического, гротеск как прием. Доведя любой мотив драмы до предела, режиссер в самый кульминационный момент меняет окраску. «Он творит свои представления с азартом стратега. Планирует и организует реакцию зрителей. Каждая сцена имела точные психологические, эстетические рамки»[[151]](#endnote-152). Во втором акте монолог Каина о страхе перед смертью резко прерывается актерской игрой в зале, зал становится адской бездной:

Но истинно. Смотри на эти тени:  
Они когда-то жили и дышали,  
Как ты теперь.

Актеры спускались в зал, ходили между рядов зрителей. Они произносили стихотворные строки Байрона, будто задавали вопросы, останавливались, ждали ответа от зрителя, переспрашивали. Иногда завязывался диалог, Омега (Мефистофель) говорил со зрителями, как с грешниками, попавшими в ад, укоряя их во всех земных грехах.

Игра со зрителями сменяется гротеском на сцене, Каин смеется над Омегой:

Змеям больше нечем  
Жен искушать.

Абсурдизм Гротовского близок по природе принципам Питера Брука в «Короле Лире» (1962). Взяв за основу пьесу, наполненную религиозными мотивами, Гротовский последовательно опровергает их, превращая христианскую историю Каина и Авеля в бытовую картину, переданную в условных, театральных приемах. Герои его безликие черные люди — аллегории с белыми крестами на лице. Мир вокруг них — хаос и сумбур, лишенный понятий «добро» и «зло». Разрушенный мир Беккета, Шекспир, увиденный глазами Яна Котта, польского исследователя театра, выражается Бруком в очень жестокой модели бытия. Эту же нестерпимую жестокость пытается передать зрителю Гротовский через совмещение разных стилистик, через абстрактные костюмы и сложное оформление.

{64} Для быстрых, точных стилистических переходов требовалась безупречная синхронность ритма. Из‑за нее и возникала, как говорил Гротовский, «пульсирующая форма», которая должна была нарушать зрительские ожидания[[152]](#endnote-153). Спектакль состоял из вереницы отдельных эпизодов, собранных в единое целое. В связи с решением фигуры Каина в спектакле по пьесе Байрона, критики вспоминали С. М. Эйзенштейна. «Было что-то близкое “монтажу аттракционов” Эйзенштейна, так как сцены решались как будто через взгляд на них личности, и это вызывало определенный эффект»[[153]](#endnote-154). Каждый эпизод, благодаря резкой смене ритма и настроения (начинаясь на веселой ноте, приходил к трагической и наоборот), давал состояние постоянного напряжения. Зрители получали возможность увидеть ситуацию изнутри глазами главного героя. И пародийные, гротескные номера подчеркивали противостояние Каина и мира обывателей.

Режиссер монтировал очень жесткую структуру спектакля. В поисках нового театрального языка Гротовский заимствовал приемы из разных театральных систем. Первые спектакли обвиняют в переизбытке различных театральных приемов, «Каин» был переполнен трюками, играми. «Почти все известные театральные средства можно увидеть сейчас в спектакле. Философский диалог переходил в насмешку, метафизическое потрясение — в издевательство, демонизм — в цирк, трагический ужас — в кабаре, лирика — в шутовство и тривиальность. Кроме того, был еще бесконечный перечень карикатур, пародий, сатир, опер “вампуки”, пантомим, тривиальных балетиков. Постоянная смена ритма и тысячи смыслов, наступление оглушающей музыки, громкоговоритель, вещающий за актера на сцене, актеры в зрительном зале, возврат актеров на сцену, их импровизация во время смены декораций. В совокупности все это Вавилонская башня, смешение языков»[[154]](#endnote-155). Отличительными чертами этой, как кажется на первый взгляд, хаотичной композиции спектакля являются «двойной ритм» постановки и «компоновка разных способов ведения диалога»[[155]](#endnote-156). «Двойной ритм» — это игра и с внутренним содержанием спектакля и с его темпом. В использовании этого приема сказалась тяга к абсурдистской модели постановки. Все серьезные темы превращались в комическую игру, а все смешное превращалось в трагедию. Двойственность бытия {65} становится для режиссера и сценическим приемом, и философской концепцией зрелища. Зритель был шокирован именно этим постоянным несовпадением того, что видишь на сцене, и той окраской, которую любое действие приобретало.

Трактовка драмы, сценография, прием монтажа направлены на создание театра философского, интеллектуального. Гротовский изначально не наделяет героев своего спектакля психологией, напротив, дает им играть максимально абстрактных персонажей. Режиссер работает в стилистике условного театра, но, только определив место актера, можно наиболее точно понять театральную модель, используемую Гротовским в первый период творчества.

Гротовский максимально усложнял работу актеров в своих первых спектаклях, актер существовал в жестком, быстром ритме, должен был играть несколько ролей. В «Каине» Зигмунд Молик, игравший вначале роль Омеги, в финале становился «воплощением единства мира», надевая маску Альфа-Омеги. Задача усложнялась еще и абстрактностью роли.

В «Каине» на актерах обтягивающие черные трико, как у гимнастов или актеров театрального училища, на лицах черный грим с белым крестом через лоб и рот. Режиссер использует условный грим, модернистский костюм, обезличивает всех героев, кроме Каина, хотя и он тоже в черном пиджаке и брюках, расчерченных белыми вертикальными и горизонтальными линиями, подчиняется математической четкости бытия. Абстрактная, лишенная психологических черт роль и условный костюм настраивают актера на полный отказ от переживания. Использование маски, приемы гротескной игры задают сопоставление с понятием маски в мейерхольдовской биомеханике.

«Театр Всеволода Мейерхольда был близок тогдашним исканиям Гротовского и его коллектива»[[156]](#endnote-157), — пишет в связи со следующим спектаклем Театра 13 рядов «Мистерия-Буфф» (1960) В. Маяковского, С. Осинский. И в «Каине», и в других спектаклях этого периода Гротовский использует приемы, близкие исканиям Мейерхольда 1918 – 1922 годов: театральность, игра, использование театральной маски, гротеск. Первые театральные опыты Гротовского схожи в принципах сценического оформления (отсутствие занавеса, сложная конструкция на сцене, состоящая из нескольких {66} «этажей»), взаимоотношениях актеров и публики (максимально свободные и непринужденные), в построении спектакля, как «номеров», скомпанованных вместе, со спектаклем Мейерхольда «Мистерия-Буфф» 1921 года. Гротовский берет стихотворный материал для своих постановок, работая с текстом, опирается на опыты Мейерхольда. Гротовский стремится к такому прочтению, когда на сцене не возникает бытового разговора, а создается музыкально организованная словесная игра, с логично простроенными паузами, всплесками, со своим ритмом. Стихотворные строки Байрона по-разному произносились в инсценировке: «некоторые фрагменты произносились всерьез, другие с намеренной пародийностью, некоторые звучали, как оперные арии, иногда ритм менялся, и стихи превращались в обыденную прозу»[[157]](#endnote-158). Основой драматического действия становилась ткань стиха. Большое внимание уделялось темпу, мелодической структуре, стихотворному ритму; Гротовский иногда играл со смысловой акцентировкой стиха.

Сознательно или нет, но Гротовский даже визуальные образы черпает из биомеханики Мейерхольда. В «Каине» «диалоги были решены как борьба: игра теннисными ракетками, фехтование в свете прожекторов, борьба на руках, бокс. Диалог реализован был в сфере борьбы физической, в форме метафор спорта (в этом обнаруживается продолжение традиций Мейерхольда)»[[158]](#endnote-159). Каин и Омега, пытаясь доказать друг другу собственную правоту, борются на руках на фоне звездного неба, на фоне всей Вселенной. Омега яростно замахивается теннисной ракеткой, злясь на глупость Каина, и т. д. С помощью метафор спорта были решены диалоги в спектакле В. Э. Мейерхольда «Великодушный рогоносец».

Театральная модель, разрабатываемая Гротовским, имеет природу условного театра, в способе существования актера в этой модели превалирует внешний выразительный аппарат актера. Опираясь на мейерхольдовскую биомеханику, которая используется Гротовским в формальных приемах, возможно сопоставление этих театральных концепций.

В первую очередь, биомеханика, отрицая психологию персонажа, предполагает личную актерскую эмоцию. Изначально способ работы с драматическим материалом у Гротовского диктовал способ существования актера, установка была на дискуссию с актером {67} на темы Байрона. Актер и режиссер искали смысл бытия вместе, отсюда и рождался новый стихотворный текст постановки, вставные номера. Режиссер провоцировал актера на поиски нового смысла драмы и вынуждал его вносить свои собственные ассоциации в знакомый текст. Эти начальные впечатления от драмы и персонажа и должны были стать главной опорой в формировании личной эмоции. Сложный двойной ритм действия приводит актера в рамки четкой физической работы, работы мышц. Анализ драмы, выработка своего отношения, осовременивание и привнесение злободневных проблем, а главное, использование гротеска как театрального приема, направлены на возникновение личной актерской эмоции.

Взаимодействие со зрительным залом опирается на эту актерскую эмоциональность. Обращения в зал, придуманные для того, чтобы пришедшие на спектакль вступали в игру, отвечали на вопросы актеров, должны были наполняться живой человеческой реакций. Предполагаемый зрительский отклик задавался режиссером изначально, но в «Каине» он возникал с большим количеством оговорок. Актеры, пытаясь найти максимальный контакт, вызвать ответную эмоцию в зрители, наталкивались на стену непонимания из-за провокаций литературных и религиозных, придуманных Гротовским. Зритель либо сразу занимал позицию скептическую, либо восторженные молодые студенты прерывали ход театрального действия.

В эстетике ранних спектаклей Гротовского возникает проблема несоответствия означаемого и означающего. Внешние приемы актерской игры, которые шлифуются по 12 часов в день на репетициях, то содержание, которое считывает зритель, сидящий в зале, доведено до автоматизма и идеально продумано с режиссерской точки зрения. Но внутреннее насыщение актером роли не находится на соответственном уровне, так как Гротовский вообще не предполагает актерскую эмоцию, его интересует на этом этапе формальный подход и интеллектуальная трактовка драматургии. Режиссер занят поиском новых средств выражения, отличных от психологического театра. Идея автономного театра ставит проблему отсутствия психологического проживания актером образа, но альтернативы Гротовский пока не находит. Актерская эмоция {68} возникает в его первых спектаклях благодаря использованию модели Мейерхольда. Асинхронность условного театра заключается в ярком различии установок внешнего и внутреннего процессов актерской игры, а у раннего Гротовского внешнее и внутреннее не равнозначны. Режиссер уделяет меньше внимания внутренним состояниям за счет постоянного накопления и развития внешних приемов.

В 1960 году Гротовский ставит «Фауста» И.‑В. Гете в Польском театре в Познани. Спектакль этот он готовит в сотрудничестве со знаменитым польским художником Петром Потворовским, возможно, только из-за шанса сделать сценографию именно с этим человеком Гротовский бросает на короткое время свой театр. Для режиссера все еще очень остро стоит вопрос внешней формы представления, он считает, что внешняя структура, сложная конструкция задаст всю глубину замысла и весь спектр проблем.

Фауст у Гротовского — ищущий герой, как и главные персонажи всех ранних спектаклей режиссера, он наделен особыми возможностями, он способен отдать свою душу демонической силе, чтобы получить знание о смысле жизни. Поиски смысла бытия возникали в постановке визуально. Внутрь большой железной конструкции, представлявшей собой «глыбу мира», была вмонтирована другая в форме яйца, в ней на движущейся платформе сидел Фауст и забавлялся медленным перемещением планет, философских идей и дорожных знаков — все это крепилось на стыках металлических труб вокруг героя. Скорее всего, Гротовский в этой постановке не ломал текст драмы своими вставками, но произносился он с большой долей иронии и сопровождался постоянным движением громоздкой декорации, быстрой и резкой сменой мизансцен. Фигура Мефистофеля была продумана как alter ego героя, его играл сначала другой актер, потом реплики Мефистофеля перешли Фаусту. Маргарита (по-польски ее имя звучало в спектакле, как сорт душистой груши) была рыжеволосой девушкой в современной и очень модной в то время шаровидной юбке[[159]](#endnote-160). История любви Фауста и Маргариты была не важна в этой постановке, уходила на второй план. Все актеры были одеты в некое подобие прозодежды, холщовые брюки и рубахи. Лица закрыты масками (кроме Фауста и Мефистофеля).

{69} Спектакль по своим принципам строился так же, как и прошлые постановки, важно появление многоярусной декорации, которая и визуально, и по принципам существования актеров в ней, отсылает к мейерхольдовской эстетике. Интеллектуальное, формальное зрелище преследовало цель выстроить механизм Вселенной. Молекулами, составными частями этого механизма становились актеры. Гротовский верен делению на номера, которые быстро сменяют друг друга. Жесткий ритм насыщается четкой работой актера-акробата. Количество актеров, задействованных в этой постановке, больше, чем обычно, и на станок выходят 10‑14 персонажей сразу. Они висят в перекрестье труб, сидят на «верхушке Вселенной», не касаются пола, выходят на конструкцию и уходят с нее. Технически идеально выверенная партитура действия, в которой актер занимает место, равное машине, хорошо отлаженному механизму, способному перестраиваться, менять группировку, положение в пространстве в доли секунды. Гротовский отказывается от занавеса и затемнений сцены между актами, вся кухня смены персонажей, картонных знаков, обозначающих место действия, происходит на глазах у зрителя. Первый принцип биомеханики — «тело — машина, работающий — машинист», взят за основу существования на сцене. Гротовский соединяет механизмы движущихся железных клеток и вписывает в них механизмы человеческих тел, способных на быстрые физические реакции. Тела в пространстве становятся винтиками Вселенной. Режиссер надевает на своих актеров маску, отметая мимику, делает акцент на максимальной пластичности тела. Маски в «Фаусте» похожи на ранние античные: высокий лоб, отсутствие мимических морщин, волосы и борода. Сложно говорить о насыщении маски эмоцией или индивидуальностью, как в комедии дель арте, потому что у всех героев маски одинаковые. Одинаковыми были маски и в «Каине», и в «Орфее». Маска используется Гротовским как обобщение, приведение к общему знаменателю. Только герои, оставшиеся без маски, несут эмоцию, обращаются к зрителям. Маска же в понятии биомеханическом возникнет в следующем спектакле Театра 13 рядов.

Постановка «Мистерии-Буфф» В. Маяковского (1960) была последней премьерой первого сезона театра. Гротовский берет за основу постановки текст не «Мистерии-Буфф», а «Бани», это очередная {70} игра со зрителем, которого заставляют вникать в смешение стихотворных строк, смыслов и героев. Центральная тема — полемика о цене и форме искусства, зависимого от вкусов мещанства и глупости обывателя. Выделив Поэта как главного героя постановки, Гротовский верен любимой им интонации гротеска. Драма героя в том, что он велик и низок одновременно.

Сценографию к этому спектаклю «разработали Иеронимус Босх при сотрудничестве Винсента Машковского»[[160]](#endnote-161). Задник напоминал полотна художника, на нем было изображено множество людей с искаженными чертами лица, они превращались в толпу, стоящую за спиной поэта. Возникал живописный фон, который был профессионально художественно выполнен, но не всегда соответствовал происходящему на сцене.

Стремясь довести проблему до глобального уровня, режиссер включает в текст спектакля фрагменты из польских средневековых мистерий. Мистериальными были пролог и эпилог. В них участвовали аллегорические персонажи, рассказывающие о предназначении человека, о жизни человеческой, о пути вверх или вниз. Сценическая площадка основного действия делилась на три части: ад, чистилище и рай. В Польше после 1955 года часто обращаются к жанру мистерии. К. Деймек в 1962 году в варшавском театре Народовы ставит «Историю о преславном воскресении Господнем» Миколая из Вильковецка, оформлял спектакль Анджей Стопка. На сцене был выстроен деревянный сарай, на крыше которого пели ангелы, Иисус Христос и вестник Божий. Три двери символизировали три мистериальных места действия: за первой скрывалась история Адама и Евы, за второй — ад, за третьей — овчарня и волхвы, пришедшие с дарами. В постановке участвовал хор маленьких мальчиков, поющий во славу Бога и рая после смерти. Деймек старался максимально стилизовать ход польской средневековой мистерии. Опираясь на подобную структуру разделения действия, Гротовский помещает героев Маяковского в райские кущи к Гавриилу и ангелам, в ад к чертям всех мастей и Вельзевулу. Чистилищем становится история из «Бани», в которой встречаются, например, Оптимистенко (Зигмунт Молик), художник Бельведонский (Адам Куршына) и Дама (Рена Мирецкая), собирательный образ Поли из «Бани» и Дамы с картонками из «Мистерии-Буфф».

{71} «Баню» в 1954 году сделал и Казимеж Деймек в театре Новы в Лодзи с художником Юзефом Рахвальским. Финальная сцена выдержана в духе политического театра Пискатора, эстетики которой режиссер тогда придерживался. Высокая деревянная трибуна в центре сцены служила машиной времени и возвышением для произнесения речей. Все герои драмы Маяковского в жесткой фронтальной мизансцене произносят слова о светлом будущем и ждут момента, когда им посчастливится увидеть социализм. С двух сторон от главных героев симметрично стоит массовка из молодых статистов с красными знаменами в руках, в одинаковой одежде — юноши и девушки с воодушевленными лицами: «Будущее примет всех, у кого найдется хотя бы одна черта, роднящая с коллективом коммуны, — радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отдавать, гордость человечностью…» — скандируют молодые люди[[161]](#endnote-162). Тридцатилетний режиссер работает с пьесой без всякой иронии, как и Маяковский, Деймек верит в идеалы коммунистического общества.

Гротовский использует материал, к которому уже есть сформировавшееся отношение зрителя, стереотип восприятия, и пытается уместить его в рамки мистериального театра, существующего по совершенно иным принципам организации пространства и существования актера в нем. Фронтальные, статичные мизансцены в «Бане» и условные аллегорические персонажи, появляющиеся в дверях ада или рая в «Истории о преславном воскресении Господнем» Деймека, имеют совершенно разную природу. И если в спектакле по пьесе Маяковского можно предположить установку в актерской игре на эмоциональное наполнение роли, как у Мейерхольда, то в «Истории» жанр мистерии диктует отказ от личного, человеческого вообще, герои ее — существа бесполые, мифические.

Сложное деление действия на мистериальный пролог, эпилог и основное действие вынуждает Гротовского внести это деление и в способ существования актера. Все сцены, связанные с мистериальной структурой, игрались в сложных громоздких костюмах. Это были куски полотна, с изображенными на них лицами в стиле Босха, каждое лицо в человеческий рост было подписано: немец, купец, режиссер и т. д. Маски с лицами были такой величины, что из-под {72} них торчали только ноги актеров. Основное действие игралось без масок вообще. Центральная часть спектакля, сюжетно соответствовавшая «Бане» Маяковского, состояла из хорошо смонтированных эпизодов, каждый из которых содержал в себе сложный акробатический номер. Актеры ходили на руках, стояли на голове, крутили сальто, выполняли мостик, стоя на последней ступени стремянки. Кроме идеальной изобразительной яркости и лаконичности, идеального владения телом, актеры работали сразу с несколькими персонажами. «Актриса выходила на сцену как Дама, за минуту становилась фигурой Низости, будучи также Чертом и Ангелом, потом секретаршей, а вернее… машиной для записей и ответов на телефонные звонки»[[162]](#endnote-163). Рена Мирецкая в маске, закрывавшей ее до пят, исполняла Низость, а через секунду, без маски, становилась Дамой и играла драматическую сцену о любви. Гротовский добивается от своих актеров мгновенной трансформации, перехода от одного образа к другому, а вернее от одной маски к другой. Маску надо понимать и как реальное приспособление, и как способ актерского существования. Фразу Мейерхольда «Мимика телом, а не гримаса лица» Гротовский показывает буквально, превращая всего актера в огромное застывшее лицо на холсте. Кроме трюков, кроме использования тела в качестве механизма, «Мистерия-Буфф» — первый спектакль, в котором есть насыщение актерской эмоцией. Актер не способен был вжиться в образ хотя бы потому, что персонажей он играл 5 или 8 за один вечер.

Эксперименты Гротовского с разными театральными приемами вытекали из проблемы материала, актер не только говорит на сцене, но и двигается, режиссер ищет наиболее точную пластическую ткань для выражения своих идей. На практике он приходит к тому, что актер — это часть живописной декорации, двигающаяся и говорящая. «Актер-машина» Мейерхольда остается только внешним приспособлением. Условность театральной формы задает условные приемы актерской игры, не давая внутреннего насыщения.

Многие польские режиссеры до того, как попасть в театр, начинали свой путь в живописи, отсюда необыкновенная традиция «сценической живописности». Художественное образование получили Конрад Свинарский, Юзеф Шайна, Тадеуш Кантор, Анджей Вайда и многие другие театральные режиссеры. В конце 50‑х годов самый {73} знаменитый режиссер-художник Тадеуш Кантор делает свои спектакли именно в этой стилистике.

Вероятно, Гротовский познакомился с работами Кантора еще в театре Стары, где через несколько лет после войны Кантор сделал ряд «авангардных сценографии». Главной установкой его собственного театра Крико‑2 становится обязательное включение зрителя в спектакль, стремление привлечь зрителя к участию. Его театр — это броский грим, цирковые формы экспрессии, эпатирование публики, словосочетания, противоречащие здравому смыслу, искусственность произношения. Важнейшая установка Кантора — «разрушить всякую связь театра с действительностью и создать автономное искусство»[[163]](#endnote-164). Он отказывается от следования тексту пьесы, спектакль становится полем напряжений, которое сумело бы разбить определенную сюжетную оболочку драмы. Это совершается в атмосфере шока и скандала. Гротовский, в сущности, строит свои первые постановки по тем же принципам. Он так же вольно работает с драматургическим текстом, так же включает в спектакль очень разные элементы, разные по своей природе театральные приемы, перенасыщает постановку смыслами, литературными и театральными параллелями.

Кантор видит все совершающиеся на сцене глазами живописца. Он создает мир спектакля, будто рисует. В его постановке «Сегодня мой день рождения» (1990) на сцене несколько картинных рам, и в этих рамах оживают, выходят из них герои и друзья самого Кантора, начинает двигаться семейная фотография, персонажи из разных спектаклей режиссера вступают в разговоры. Кантор был художником, который научил свою живопись двигаться и говорить. У него действие и пространство, в котором оно происходит, едины, они существуют благодаря друг другу, питая друг друга.

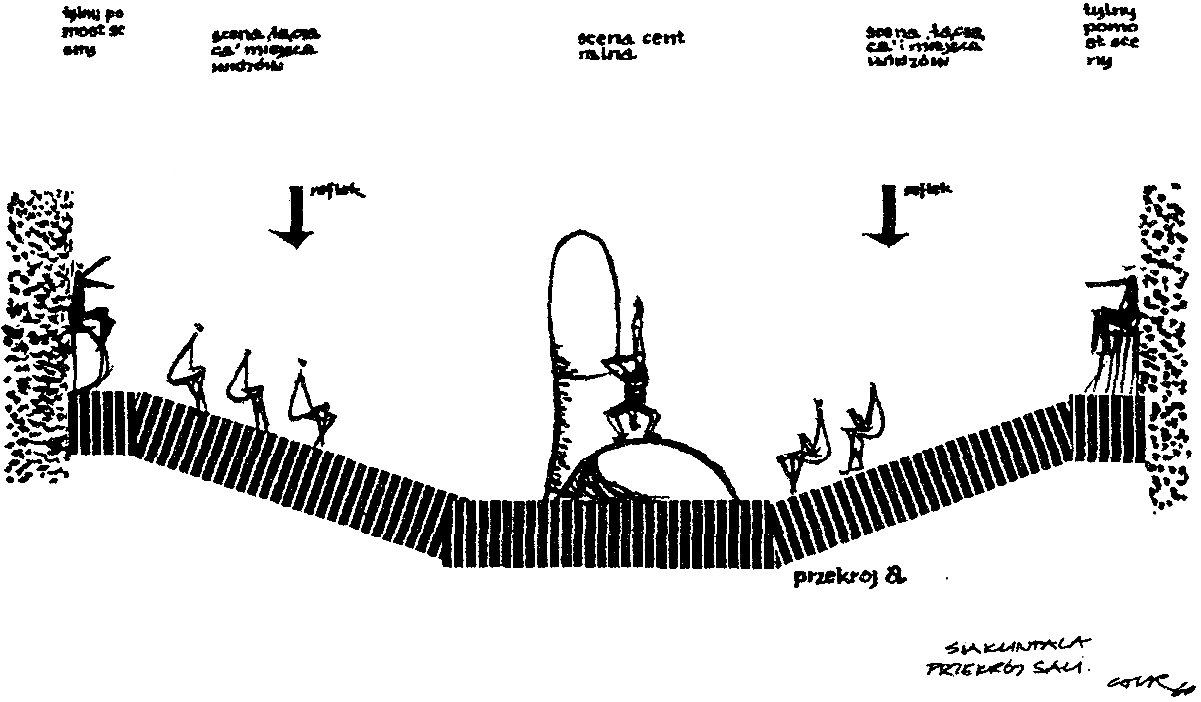
Уникальность Кантора-режиссера в том, что в его театре частью декораций, частью сценического пространства становится и актер. Актер в театре Кантора — кукла, манекен. Режиссер разрабатывает идею взаимодействия актера и предмета. «Новый организм должен соединить в себе материю человеческого тела и четко выраженную сценическую форму»[[164]](#endnote-165). Актерская игра для него всегда условна. Режиссер соединяет актера и предмет, делает их единым целым, в спектакле «Красотки и уродины» С. Виткевича (1973) {74} возникали Человек с доской на спине и Человек с двумя колесами, вросшими в ноги. В «Водяной курочке» С. Виткевича (1967) актриса, выходя на сцену, всегда подходила к ванне с горячей водой и окуналась в нее, актриса и предмет были единым образом. Человек-кукла был равен любому слагаемому спектакля, он становился и частью декорации, и главным содержанием постановки.

Приемы внешней игры одинаковы в театральных моделях Кантора и Мейерхольда, различны эмоции, наполняющие действие. Человек-предмет Кантора с алогичными движениями несет зрителю ощущение страха от совмещения мертвой материи и живого человеческого тела. Мейерхольд использует хорошо натренированное тело актера, чтобы передать радость молодости и силы в «Великодушном рогоносце». Персонаж у Гротовского перестает быть частью декорации, предметом, как только снимает маску. Альфа-Омега, демоны в «Фаусте», аллегорические фигуры в «Мистерии-Буфф» — все это не герои, это абстрактные, философские идеи, они не имеют ни характера, ни психологии, ни человеческих эмоций, это куски ожившей материи ада, Вселенной и вообще мироздания.

Модель театра художника, подкрепленная биомеханикой, заключается в работе, ведущей от внешнего выражения к внутренней эмоции, поэтому так трудно определить способ существования актера в первых постановках Театра 13 Рядов. Внешние приемы мейерхольдовской биомеханики подкрепляются внутренней актерской эмоцией. Все постановки первого периода творчества Гротовского после «Мистерии-Буфф» наполнены актерской техникой и внутренней актерской эмоцией.

На первом этапе важнейшее место после постановки «Мистерии-Буфф» начинают занимать эксперименты со сценическим пространством. «Именно со спектакля “Сакунтала” Калидасы началось длившееся до “Стойкого принца” сотрудничество Гротовского с архитектором Журавским, который организовывал пространство для каждого спектакля по-своему, учитывая эксперименты режиссера с актерами и зрителями»[[165]](#endnote-166).

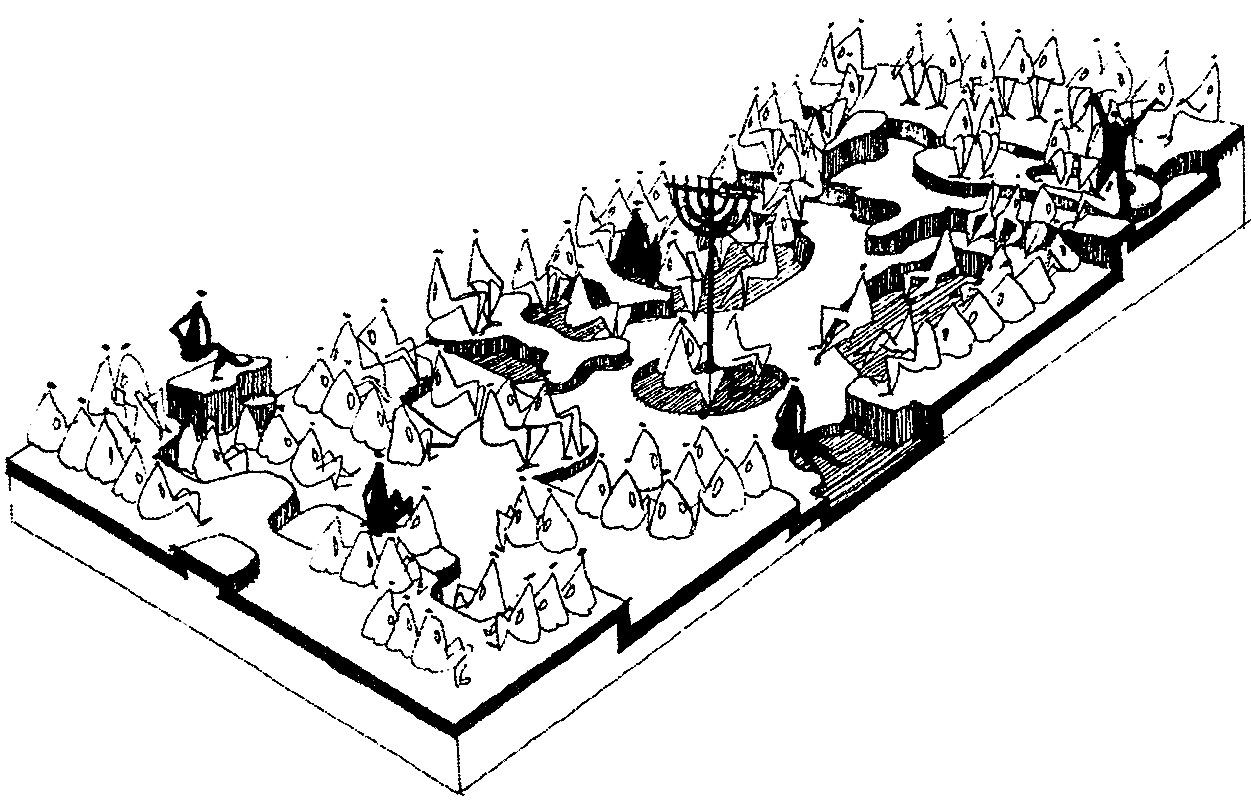
В «Сакунтале» (1960) сцена была помещена посередине, зрители расположились с двух сторон так, что они сидели друг напротив друга, а за спинами зрителей раздавался голос актеров-комментаторов, {75} дающих пояснения к спектаклю. Гротовский хочет приобщить зрителей к индийской культуре, пользуясь ее знаками и в позах актеров, и в сценографии. «Оформление игровой площадки совмещалось из двух больших частей: из огромного полушария, разделяющегося на две части, и из высокого столба — фаллического символа»[[166]](#endnote-167). Модель этого спектакля тоже сугубо интеллектуальная, Гротовский решил перенести на европейскую почву восточную систему театральных знаков, а именно — разработать некое универсальное сочетание двух культур, создать новую театральную плоскость, в которой зритель сможет легко считывать сложную знаковую модель восточного театра. Молодой режиссер еще наполнил этот эксперимент свойственной ему иронией, выводя на сцену все ложные мифологемы восприятия европейцем чужой, загадочной культуры. Спектакль строился на жестикуляционных и вокальных знаках, которые переносились Гротовским из другой театральной системы.



Гротовский добивался от актеров максимальной точности в передаче знаков для того, чтобы их легче было утрировать, именно во время репетиций «Сакунталы» режиссер вводит голосовой тренинг, призванный научить актеров точно воспроизводить музыкальные знаки. Идеограммы восточной культуры, перенесенные на сцену театра Гротовского, стали превращаться в актерские штампы. {76} «Но я заметил, что получился иронический перенос не просто знаков, а всех возможным стереотипов, всех возможных штампов»[[167]](#endnote-168), — позже писал Гротовский. В этой же статье Гротовский пишет о театре, пользуясь терминами Мейерхольда. «Искусство» и «искусственность» происходят от одного корня, а значит, театр не должен быть натуральным, он поддается конструированию. Малая часть конструкции — это знак-форма, форма «холодная, выработанная, почти акробатическая»[[168]](#endnote-169). З. Молик играл Царя Душьянту — главную роль в спектакле — он часто статично замирает в пространстве, тело актера используется как знак, каждая фигура обозначает человеческое чувство. Округленные руки и ноги символизируют всеобщность бытия, стойка на голове — душевные переживания, вытянутая левая рука и стойка на коленях — просьбу и т. д.

Режиссер, используя актера лишь как выразительное средство, сталкивается с проблемой перенасыщения придуманной им театральной формы, происходит это потому, что актер наполняет предельно обобщенные образы восточной культуры своими внутренними эмоциями, реакциями. Внешние приемы доминируют над внутренними реакциями, и четкая формула Мейерхольда «движение — эмоция» превращается в схему — идеограмма из восточной культуры и эмоция иронии по отношению к своему персонажу. Поэтому и превращаются мифы другой культуры в актерские штампы.

В «Дзядах» А. Мицкевича (1961) Гротовский максимально сближает зрителей и актеров. «Разделение на сцену и зал было отменено и заменялось единым пространством. Местом спектакля становилось все помещение. Кресла, расположенные на разных горизонталях и в разных плоскостях, давали возможность зрителям видеть друг друга, чувствовать взаимное присутствие. Актеры играли в проходах и на трех площадках, находившихся в разных местах зала»[[169]](#endnote-170). Не было разделения на роли, не было закрепленных за каждым актером персонажей. Материалом спектакля становился хор, неразрывная масса актеров, из которой выделялись персонажи Мицкевича, представляли сцену из драмы и опять пропадали в едином актерском сообществе. Актеры брали на себя несколько ролей, была необходима быстрая трансформация, мгновенный переход из безликой, слитой воедино человеческой общности {77} к яркому индивидуальному образу. Этот прием Гротовский будет использовать позже в спектакле «Акрополь», где из серой кучи людей-трупов в прозодежде будут возникать персонажи — библейские символы. Яркий индивидуальный образ мог возникнуть только в случае использования актером внутренних реакций, эмоций. В «Дзядах» Гротовский полностью отказался от масок, все лица актеров открыты. Сами актеры насыщают партитуру роли внутренними реакциями. Выбиваясь из общей серой массы героев спектакля, актер принимал на себя одну роль из большой романтической пьесы и максимально насыщал ее своим восприятием, своей внутренней эмоцией скорби. Актер изначально не отождествлял себя с персонажем, а брал на себя роль или несколько ролей. Это была игра очень техничная внешне и наполненная эмоционально.



Период автономного театра необходим был Гротовскому как трамплин от национальной традиции к новой самостоятельной театральной эстетике. Автономный — значит свободный от бытовых мотиваций, жизненных сюжетов и актерской психологии. Режиссер начинает свою работу в театре с отказа от психологической модели и пытается найти систему, отвечающую его философии. Гротовский понимает окружающий мир как несовершенную модель, главной проблемой которой является человек. Его герой ищет, {78} но не может найти ответы на вопросы бытия или способ изменить мир. Желание Гротовского «влиять на людей» проявляется в его концепции мира. Каждый зритель должен уйти из театра, поняв, что в его силах изменить судьбу. Стремясь к освобождению от психологических приемов театра, Гротовский в начале своей работы достигает театральной модели, внешне опирающейся на принципы театра условного.

В первый период творчества Гротовский ищет новый подход к драматическому материалу. Давая свое, новое, режиссерское прочтение классическим произведениям, он пытается выйти на современное осмысление серьезных, глобальных проблем, которые часто высвечиваются у него через призму юмора и гротеска XX века. Чтобы осуществить эту идею на сцене он обращается к мировому театральному наследию и работает над созданием современной театральной формы, которая наиболее точно поможет передать зрителю смысл постановки. Поиски формы приводят Гротовского к проблеме сценического пространства как места, которое может объединить актеров со зрителями, приблизить их друг к другу, укрепить связь между ними. Гротовский изначально строит свой театр как «театр общения», он ищет точки соприкосновения между актером и зрителем, стремится к модели театра, в котором актер и зритель — равноправные участники действия. Чтобы в зрителе рождался отклик, актер должен насыщать роль внутренней жизнью.

Актер в условной системе театра Гротовского — часть зрелища, он способен на полную иллюстративность, а нужен режиссеру, в первую очередь, как автор эмоционального наполнения постановки. Именно работа актера помогает влиять на зрительские реакции, и Гротовский в «Дзядах» пользуется способностью актера доводить внешнюю форму до эмоционального накала.

## **{****79}** Глава III На пути к бедному театру

Эксперименты с пространством в Театре 13 Рядов постепенно приводят Гротовского и его труппу к осознанию того, что их театру не нужен зритель, принимающий участие в спектакле. Во второй период творчества, названный Осинским «На пути к бедному театру» (спектакли: «Кордиан» Ю. Словацкого (1962); «Акрополь» С. Выспянского (1962); «Трагическая история доктора Фауста» К. Марло (1963); «Этюд о Гамлете» У. Шекспира — С. Выспянского (1964)), Гротовского начинает «очень живо интересовать проблематика мифа и ритуала (проводятся систематические исследования в этой сфере)»[[170]](#endnote-171). Режиссер уже не ставит цели включить зрителя в действие спектакля, он обращается к идее ритуала в театре. «Цель нашего внимания и любой формы нашей деятельности начала концентрироваться прежде всего вокруг искусства актера. С тех пор была заброшена идея сознательно манипулировать зрителем»[[171]](#endnote-172), — говорил о новом периоде Ежи Гротовский.

О спектаклях этого периода Гротовский подробно рассказывает 15 октября 1968 года на научной конференции в Париже, в докладе «Театр и ритуал»[[172]](#endnote-173) режиссер ставит вопросы, которые ему приходилось решать на этапе становления концепции бедного театра.

Тремя важнейшими аспектами поисков становятся, в первую очередь, организация театрального пространства, и только затем проблема «архетипа» и способ существования актера. Вместе с Ежи Гуравским — сценографом, работавшим с Гротовским в этот период — режиссер для каждого спектакля разрабатывает новое расположение зрительских мест. Взаимодействие со зрителем должно возникать не во внешних, хеппенинговых формах, а на тонком внутреннем уровне. Термин «со-игра» используется Гротовским как определение роли зрителя, он становится основной частью постановки. Понятие «архетип» развивает отношения «актер — зритель», если «со-игра» — это внешний прием, то «архетип» — это способ воздействия на чувства пришедших в зрительный зал — установление нового языка, иных способов общения.

{80} Первым спектаклем нового этапа стал «Кордиан» (1962) по пьесе польского романтика Юлиуша Словацкого. В центре пьесы романтический герой Кордиан, который пошел против власти. В кульминационной сцене он заточен в сумасшедший дом, его страдания — это страдания всего польского народа, центральный символ пьесы — страна, ставшая домом для умалишенных. Гротовский в очередной раз берет очень спорный материал, занимается национальными, культурными, религиозными и интеллектуальными играми. Он оставляет из довольно большой романтической пьесы Словацкого только один акт, происходящий в сумасшедшем доме, и на его основе строит весь спектакль. Эпиграфом к постановке режиссер берет строки из пьесы Петера Вайса «Марат — Сад», которые потом несколько раз звучат во время спектакля[[173]](#endnote-174).

Центром спектакля, как и в ранних работах, оставался главный герой в поисках справедливости, но принципиальным отличием становится многоплановость конфликта. Герой перестает быть современным юношей, ищущим смысл жизни. Кордиан был воплощением всех эпох, всех стран, всех национальностей, он не имеет никаких человеческих чувств. Кордиан — польский романтический герой Словацкого, герой антифашистского текста середины XX века и участник постановки, разыгрываемой в сумасшедшем доме, о Французской революции и о польском восстании 1830 года. При всей сложности трактовки фигуры главного героя и при полном распадении драматургического текста первоисточника за основу работы Гротовский берет построение сюжета как бы в двух плоскостях. Это действие, происходящее в действительности (история Кордиана, упрятанного в дом для душевнобольных), и одновременно игра (представление, разыгрываемое пациентами клиники). Игра строится тоже на нескольких уровнях, актеры — пациенты клиники — разыгрывают исторические картины перед зрителями, которые в этом спектакле вместе с актерами выполняют роли сумасшедших. «Местом представления был театр, переделанный в клинику для душевнобольных. Пришедших усаживали на кровати и скамьи, актеры трактовали зрителей как пациентов»[[174]](#endnote-175).

В первую очередь Гротовского привлекла многоплановость пьесы и сложная игровая структура. Питер Брук, поставивший в 1964 году (через два года после премьеры «Кордиана» Гротовского) пьесу {81} Питера Вайса «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, разыгранное обитателями сумасшедшего дома в Шарантоне под руководством маркиза де Сада», в своем спектакле опирался на систему Б. Брехта и театр жестокости А. Арто. Сложная структура пьесы изначально предполагает принцип очуждения. В книге «Пустое пространство» Брук характеризует пьесу: «События Французской революции нельзя воспринимать буквально, поскольку их изображают сумасшедшие, а их поступки, в свою очередь, вызывают сомнения, поскольку режиссер у них маркиз де Сад. К тому же события 1780 года воспринимаются с точки зрения 1808 и 1966 годов, то есть люди, сидящие в зале, как бы представляют публику начала XIX века, а в то же время сами они — из XX века»[[175]](#endnote-176). Гротовскому нужен этот основополагающий принцип пьесы Вайса и постановки Брука — он стремится к изломанности сознания зрителя. Для него история Кордиана становится игрой со временем, возводящей весь сюжет в бесконечность. Строки, взятые из пьесы Вайса, не так важны, как важен вынутый из ее структуры принцип. Важно, что и зритель, и актер, благодаря использованию этого принципа, начинают существовать в театре Гротовского по законам брехтовского очуждения. Различие двух спектаклей очевидно и ярче всего проявляется в финале. Брук полагается на очуждение и закладывает его во все действие. В конце пьесы сумасшедший дом впадал в неистовство, и возникало ощущения полного краха, ужаса, приемы игры были очень натуралистичны, зрителям казалось, что уже не существует театрального действа, а все это неуправляемое безумие хлынет в зрительный зал. Но в самый последний момент на сцену Королевского шекспировского театра выходила помощник режиссера и свистела в свисток. Безумие тут же прекращалось. Представление окончено, актеры снимают парики. Зрители в зале начинают аплодировать. И неожиданно на сцене тоже начинают хлопать. Аплодисменты эти звучали, как насмешка, как пощечина, зал сразу замолкал. «Жестокость» Брука проявляется в этой злой иронии, когда не ясно, где зритель, где актер, а где умалишенный, и как шатка эта грань здравого рассудка и безумия. Гротовский говорит своим зрителям то же самое, но он не останавливает свой спектакль открытым театральным приемом, не дает четкую границу {82} театра и жизни. Он делает все, чтобы зритель до последней минуты действия думал, что он пациент психбольницы. И кульминацией становится сцена, когда Кордиана пеленают в смирительную рубаху, когда героя победили, раздавили. Здесь невозможно обнажение стихии игры, и оно не происходит в спектакле. Зрители должны ощутить полную беспомощность, ведь стоило кому-то из них протянуть руку, встать, сделать шаг — и герой остался бы жить.

Зритель становится основной частью драматического действия, то, что происходит с наблюдающими, важнее для Гротовского, чем философская трактовка. Режиссер ждет живых реакций в зрительном зале. Дистанция исчезает не только физически (нет разделения зал-сцена), но и психологически. Зритель сидит на больничной койке, начинается спектакль, входят врачи, осматривают человека, севшего рядом со зрителем, и только через несколько минут становится понятно, что сосед — профессиональный актер, а не такой же зритель. Но сильнее этот принцип работает, когда Гротовский использует прием театра в театре. Актеры, играющие сумасшедших, берут на себя роли исторических героев, они становятся для зрителей актерами — сумасшедшими — историческими героями, то есть герои драматические пропадают. Зритель становится участником, хотя на него не оказывается прямого воздействия (например, разговора с ним), нет физического контакта. Задача актера в этом спектакле, оставаясь в рамках четкой внешней партитуры роли, насыщать ее яркой эмоцией. Эта эмоция, передаваясь зрителю, становится общим ощущением ужаса, почти физической боли.

Сценография помогала развивать главную идею постановки, она «служила основой для игры подлинности и театральности, действительности и фикции, дословности и метафоричности»[[176]](#endnote-177). Ту же роль выполнял и реквизит (костюмы и реквизит к спектаклю подготовили Лидия Минтыш и Ежи Шаржинский), он был минимален. В него входили вещи из двух разных сфер: из реальности клиники и из театрального действа, разыгрываемого пациентами. Но и те и другие вещи в спектакле становились знаками, символами. Все, что было связано с больничным бытом: скальпель, смирительная рубашка, миски, горшки, полотенца — все это создавало атмосферу боли, страдания, которые стали обыденными. «Предметы из реквизита {83} театра (корона для Царя, тиара для Папы, ружье эпохи Герцогов для Кордиана)»[[177]](#endnote-178) становились историческими знаками, отсылками к прошлому Польши.

В «Кордиане» режиссер сводит воедино образы из разных плоскостей, он перемешивает реальные образы больничной действительности и образы исторические. А в результате возникает одно состояние, главное содержание спектакля, которое должен почувствовать, понять зритель, «болезненность истории», несправедливость, ужас, бесчеловечность власть имущих. Сам Гротовский определил основную мысль спектакля в «Театре и ритуале»: «Весь театральный зал был превращен в палату психиатрической больницы, отношение к зрителям было подобно отношению к пациентам, каждый зритель расценивался как больной. Более того, даже врачи, то есть актеры, считались больными — все и вся оказалось охвачено великой хворью определенной эпохи, определенной цивилизации или, скорее, одержимо приверженностью к традиции. Но главным было то, что самый больной герой спектакля, Кордиан, был и в самом деле болен — болен благородством. Тот же, кто руководил всем лечением — полный здравого смысла Доктор, — был, конечно, здоров, но здоров самым ничтожным и низким образом»[[178]](#endnote-179).

Два пласта действия: исторический / польский и «больничный» / бытовой Гротовский не пытался соединить, но пытался вывести на такой уровень, когда слияние их даст некий всеобщий смысл. Проблема глобальности, обобщенности приводит режиссера к понятию «архетип». Архетипический образ понимается «в значении мифического образа вещей, или, точнее, их мифической формулы»[[179]](#endnote-180). Цель режиссера максимально обобщить образы сценического действия, его сюжет. Каждый персонаж становится символом, формулой некой философской идеи. Архетип — это картинка спектакля, влияющая на психологию зрителя на уровне культурного знака.

Основа этого спектакля — идея принесения в жертву личности ради других людей. «Подлинное самопожертвование Кордиана и одновременно его безумие; он приносит настоящую жертву, он проливает кровь ради других, но проливает ее согласно предписаниям дедовской медицины; Доктор просто “пускает” ему кровь»[[180]](#endnote-181). Визуальные картины спектакля приводят зрителя в состояние шока {84} на подсознательном уровне. Пациентка психиатрической больницы бьется в агонии на втором ярусе железной койки, над ней врач в белом халате пытается связать ей руки, но руки и голова нервно дрожат перед глазами зрителей, которые сидят на этой же койке ярусом ниже. Тело рвется, создается ощущение раненой птицы в железе клетки, будто ее сжимает в руках жестокий человек. Подобного рода образами было наполнено действие. Целью Гротовского было визуализировать страдание, передать ужас физической и душевной болезни так, чтобы зритель максимально сильно почувствовал агрессию рядом, на расстоянии вытянутой руки. Понимая архетип в рамках работ К. Г. Юнга, Гротовский использует как театральный прием визуальные картины, близкие коллективному бессознательному. Воплощением архетипов становятся действия актеров на сцене, обнажающие врожденные структуры бессознательного, «осадок» от повторяющихся жизненных ситуаций, поступков и задач человека. Сцены спектакля строятся по принципу бесконечного ряда ассоциаций, сложенного в конкретный сюжет. Сцена с пусканием крови решена так, что визуально напоминает распятого Христа, следующая сцена с пациенткой, бьющейся в агонии полностью повторяет по движенческой партитуре эпилептический припадок. Режиссер использует картины из разных сфер бессознательного.

Проблема ритуала решалась им с помощью использования архетипов и сопереживания зрителя главному герою. И в «Каине», и в «Мистерии-Буфф», и в «Фаусте» главный герой осовременен, но главное, он еще и предмет насмешек, сопереживания из-за нелепости, ущербности простого человека. Кордиан — борец-одиночка, но в самую трагическую минуту его жертва комична. Кровь как символ очищения, как символ борьбы за свой народ, проливается под скальпелем Доктора, который таким образом лечит своего пациента. Все идеи, отстаиваемые героем на протяжении спектакля, развенчаны в этой последней сцене. Под вопрос ставится все: благородство, жертвенность, история родины, символы веры — все, что свято и непогрешимо для любого поляка. Трагедия превращается в иронию так тонко и стремительно, что зритель понимает ее не как издевку, а как предмет анализа, «расчленения». Образ разрушается за счет изменения внутренней актерской эмоции. На протяжении {85} всего спектакля актеры создавали своим телом архетипические картины и насыщали их внутренней эмоцией страдания, боли. В финале партитура движений становится медленнее, перестает соотноситься с архетипическими образами, становится обыденной. Внутреннее же насыщение приобретает некий характер оценки. Актер задает эмоцию не страдания, а агрессии от безвыходности положения. Объединение трагического и злой иронии близко бруковскому решению финальной сцены в «Марате-Саде», но он пользуется очуждением в прямую, Гротовский же сознательно скрывает этот прием. Единение пространства зрителей и актеров, трагического и ироничного, анализ действия и исполнителем, и пришедшим на спектакль Гротовский называет ритуалом. Юзеф Шайна, польский режиссер, художник, позже работавший с Гротовским над спектаклем «Акрополь», назвал этот подход к материалу «социальным ритуалом»: «Гротовский верил в мощь художественного гения, в очищение через социальный ритуал, он ограничивал кошмар строгой партитурой, оркестровал изобразительные знаки»[[181]](#endnote-182).

Новое содержание диктовало новое отношение к искусству актера. Человеческое тело — элемент ритуала. Гротовский отталкивается от работы актера с внешней выразительностью, ему сейчас не важно внутренние содержание, он вместе с актерами ищет лаконичные, яркие знаки человеческих чувств боли, радости, горя, счастья и т. д.

Важно, что и игра актеров существовала в этой схеме двоякости. С одной стороны, возникала агония больного. Но, кроме того, как пишет Л. Фляшен, «стилем актерской игры была акробатика»[[182]](#endnote-183). Двухъярусные больничные койки служили спортивными снарядами, на кроватях разыгрывались эпизоды спектакля. В ткань постановок Гротовского начинает вплетаться условность ритуала, он составляет сюжет из эпизодов, каждый из которых несет в себе емкие, понятные, простые, знакомые с детства любому человеку образы.

Означающее в актерской игре второго периода похоже на модель Мейерхольда. Принципиально способ существования актера на внешнем уровне не изменился. Основа построения роли — это четкие, физически выверенные движения, игра с пространством. Гротовский использует человеческое тело в пространстве сцены как {86} лаконичный визуальный образ. Принцип развития внутри отдельной сцены спектакля похож на биомеханический принцип. Игра Брюно и Эстрюго в «Великодушном рогоносце», реализующая метафору силы и бессилия, решена предельно просто, деревянная скамья, один герой наступает, нависает всем телом, давит, другой ежится, становится меньше, уступает свое пространство. По этим же законам живет дуэт Доктора и Кордиана (З. Цинкутис), весь спектакль между ними идут битвы, победу, в которых одерживает то один, то другой. Ничтожный Доктор имеет власть над романтичным недотепой героем, и он ползет по железной койке все выше за своим пациентом Кордианом, который сейчас наверху, сейчас он выше и сильнее его, он прав, раз он стоит на ногах на втором ярусе кровати и кричит оттуда о правде и справедливости. Доктор постепенно залезает с успокоительным все выше и выше, оказывается вровень со своим противником, а потом выпрямляется и начинает нависать над ним, заставляет его сначала сесть, а потом лечь и принять лекарство. Битва выиграна. Физически подавление происходит так же, как в спектакле Мейерхольда, лаконичная сцена на десять минут о том, как один герой морально уничтожает другого. У Мейерхольда сцена насыщена театральной игрой и моторика тела дает почву для возникновения актерской эмоции. Гротовскому постепенное очень техничное наступление одного героя на другого позволяет создать визуальный образ насилия, архетип насилия. Движения актеров в зрительском восприятии рождают «вспоминание определенного опыта», а у актеров вырабатывают необходимую эмоцию ужаса.

Два плана существования актера и момент анализа наталкивают на сопоставления с Брехтом. Прием, когда актер играет персонажа, который берет на себя функции другого персонажа, используется еще в самом ярком спектакле второго периода — «Акрополе». Почему Гротовский уделяет этому приему столько сил? Для режиссера это прямой путь к ритуалу, это не сюжетный подход к драме, а некое переосмысление того, что Гротовский называет «коллективным анализом». Актер рассказывает историю своего персонажа, глядя на него глазами другого героя. Зритель получает многоплановость, обобщенность. Фигура Кордиана становится самым ярким примером, Кордиан оторван от национальной почвы, он герой {87} вне времени, вне страны, вне эпохи. Обобщенный герой, понимаемый как символ самопожертвования. Гротовский сознательно отказывается от индивидуального в герое и, соответственно, в аппарате актера.

Означающее концентрируется в сфере внешних моделей условного театра Мейерхольда и Брехта. В этот период все внимание Гротовского сконцентрировано в первую очередь именно на внешнем строении роли, тогда как внутреннее определить очень трудно.

В 1960 году Театр 13 рядов принимает название Театр-Лаборатория 13 Рядов. Гротовский начинает свои актерские тренинги. Тренинг Гротовского был определенной системой воспитания актера. В Театре-Лаборатории установилась жесткая дисциплина. Упражнения проводились каждый день по четыре часа (это время только тренинга, а были еще репетиции). Актеры занимались гимнастикой, акробатикой, пластикой движений, мимикой, учились владеть телом и голосом. Гротовский делал акцент на индивидуальность занятий, каждому давалась своя разминка, свои упражнения. Актерские тренинги 1959 – 1962 годов — это, в первую очередь, решение вопросов техники. Гротовский намечает на занятиях круг проблем: «физические упражнения (разогревающие, расслабляющие мышцы и спину, прыжки, кувырки, упражнения для ног), пластические упражнения, упражнения для лицевой маски, голоса, дыхания, произношения»[[183]](#endnote-184).

На первом этапе Гротовский начинал работу с актером с овладения внешней техникой, с «овладения телом». Уже позже режиссер постепенно придет к эмоциональному развитию, будет работать с актерским внутренним аппаратом. «Мы идем через тренинг, который будет преодолен, опрокинут, отброшен. Как в искусстве самурая: сначала должно произойти сознательное овладение, затем — бессознательное, и уже потом — как условный рефлекс — уже окончательное овладение искусством воина; но в этой точке, где воин начинается на самом деле, все это надо забыть»[[184]](#endnote-185).

Результатом тренингов становится «Акрополь» (премьера — 10 октября 1962 года) С. Выспянского. О тренингах, предшествующих появлению этого спектакля, Гротовский говорил так: «Был период, когда мы увлекались акробатикой, и наши актеры умели делать двойное сальто»[[185]](#endnote-186).

{88} Гротовский взялся за национальный материал, после работы с которым не осталось почти ничего от литературного первоисточника. Режиссер полностью изменил действие, оставив для актеров лишь куски из драмы Выспянского. Действие драмы Выспянского происходит в старинном кафедральном соборе и в королевском замке на Вавеле. Вавель является для поляков святыней, центром религиозной и культурной жизни XV – XVII веков. У драматурга Вавель ассоциируется с Акрополем — античным архитектурным храмовым комплексом Афин, который тоже расположен на холме. В ночь Воскресения Господня оживают статуи и фигуры на гобеленах: герои античной мифологии и ветхозаветные герои. Гротовский использует только диалоги мифических персонажей, вводит лейтмотивы спектакля, строки, которые у Выспянского являются главной мыслью драмы, — «Акрополь наш!» и «Кладбище племен!». Начинался спектакль с отрывка из письма Выспянского, где он называет свою пьесу итогом развития цивилизации.

Гротовский переносит все картины польской драмы в Освенцим. Он был организован нацистами в нескольких километрах от Кракова, в нескольких километрах от Вавеля. Фраза «Кладбище племен!» становится жуткой реальностью спектакля. В центре сцены высится деревянная конструкция с железной, похожей на водосточную, трубой — это печь Освенцима, в которой сгорают узники лагеря и герои всего развития человечества, герои Библии и античной мифологии.

У спектакля нет главного действующего лица, в центре действия находится человечество. На сцене никогда не остается один актер, актеры превращаются в большую неразделимую массу. Руки, ноги, головы — все это части большой подвижной машины, которая саму себя покорно тащит к печи крематория.

Гротовский создает «социальный ритуал» на «сформировавшихся штампах цивилизации», работает с «человеческими мифами», историями из Библии, из мифологии, то есть с основами современного общества. Это режиссер и называет «социальным ритуалом», когда визуальный образ в сознании зрителя прочно связан с «историей духовного переживания».

Важным становится подбор материала, Гротовский ставит польскую классику. Он не просто работает с классическим текстом, {89} он берет пьесу польского автора, в которой обыгрываются сюжеты из европейской культуры. В спектакле разыгрываются сцены из Ветхого завета и античные сюжеты: «обручение Иакова и Рахили, борение Иакова с Ангелом, чувственная любовь Париса и Елены, пророчества Кассандры»[[186]](#endnote-187). «В “Акрополе” Гротовский видел кладбище цивилизации. Он намеренно работал с европейскими мотивами»[[187]](#endnote-188). Режиссер выбирает такую пьесу, на материале которой он может придти к максимальному обобщению. На основе мифов и образов, которые есть в сознании любого человека, каждого зрителя, режиссер создает свой сюжет о гибели цивилизации в печи Освенцима. Гротовский ищет архетипический образ.

От постановок первого периода идет желание режиссера максимально осовременить материал, повернуть драму так, что она начинает затрагивать самые современные проблемы. Делая канвой действия пьесы жизнь узников в Освенциме, режиссер пронизывает новым смыслом исторические мифы и библейские легенды. «Герои гибнут от смирения. Все они — древние иудеи и троянцы, рыцари и узники — ждали мессию. Ждали героя. Мессия не пришел. Герой их не спас»[[188]](#endnote-189). Та ирония, которую Гротовский берет как основу сопереживания главному герою в «Кордиане», есть и в «Акрополе» — и она ужасна. Трагизм финала подчеркивается злой ухмылкой режиссера. Узники сами строят себе могилу, и первым в печь крематория отправляется тряпичная кукла — Спаситель. В конце спектакля гибнут все надежды, вереницей скрываются в печи люди. Единственная надежда любого верующего в высший порядок — фигура Спасителя — превращается в удар по зрительскому восприятию. Счастливый финал невозможен, на него нет надежды, а главное, весь смысл спектакля в том, что ужас Освенцима непоправим, и нет никаких гарантий, что все не произойдет снова, потому что Спаситель давно мертв. После этого спектакля Папа Римский отлучил Гротовского от церкви.

Для создания ритуала режиссеру нужен минимум реквизита, предметов, создающих нужные ему образы в сознании зрителя, и чтобы зрителя ничего не отвлекало, актер и минимум вещей существуют в пустом пространстве. Гротовский закладывает в «Акрополе» основные принципы, на которых будет строиться концепция бедного театра.

{90} «Главная заповедь — звук входит в течение действия, больше в нем нет ничего с самого начала. Еще есть актеры и небольшое количество предметов, собранных в зале. Все это становится строительным материалом, с помощью которого можно сконструировать любую сцену, любой случай или ситуацию представления»[[189]](#endnote-190). Минимум декораций: только деревянное возвышение посередине зала и вещи, нужные актерам для разыгрывания сцен: старая телега, железная труба, кусок полиэтилена. Это и строительный материал для крематория, и предметы, которые в воображении узников концлагеря становятся ложем для Елены и Париса, свадебной фатой Рахили и прочим.

Гротовский осознано приходит к сценической скупости. Ему нужна не бытовая достоверность, не перевод драматического текста в образы режиссера, а лаконичные внешние образы, которые у каждого человека рождали бы одни и те же ассоциации. Соавтором и сопостановщиком «Акрополя» был Ю. Шайна. «Я заполнил пространство трубами, тачками и старыми ваннами, ибо узники получили задание построить для себя лагерь, то есть могилу-крематорий. Они были одеты в лохмотья из обгоревших мешков, лохматые, пестрящие ранами-шрамами тела-костюмы. Голые руки и ноги им нужны были для работы, шапки, надвинутые на уши, подчеркивали их лица-маски живых мощей, деревянные башмаки, как оковы, передавали их тяжелую походку, топот миллионов ног в актах тюремной мистерии. Оркестр подыгрывал чучелам жертв, которых несли на смерть, и сопровождал их на работе, которая служила смерти. Мы прибегли к деформации, чтобы обнажить нечеловеческий смысл этой чудовищной картины, которую я знаю по личному опыту»[[190]](#endnote-191). Шайна был узником Освенцима. Тела-костюмы, лица-маски, гибель людей в Освенциме — гибель всей цивилизации. Работа в «Акрополе» предполагала взгляд на материал через общечеловеческую память, подбор символов и сюжетов, которые отзывались бы в любом сознании.

Библейская история и мифологические сюжеты сплетаются в бесконечную историю мучений человечества. Иаков спорит с ангелом о первородном грехе, скорчившись в железной тележке, он — преклонение перед своим богом, который посылает его на смерть. Рахиль идет под венец, за ней толпа людей, поющих о ее несчастьях. {91} И Рахиль не живая женщина, а железная труба, обернутая в полиэтилен, как в свадебную фату. Актер становится узником Освенцима, а этот узник изображает библейские или мифологические персонажи. Но и эти герои актеров не живые, они лишь предмет игры. Материя спектакля мертва. На сцене возникает не Елена — а убивающая красота, не Кассандра — а слепота, возвещающая страдания. Нет эмоций, нет отношения к роли, есть изображение абсолютных категорий: любви, страха, боли. В первый период творчества режиссер передает человеческие эмоции через «телесную память». Актер задает движение, которое уже в зрителе рождает ощущение страха, унижения, боли.

Гротовский добивается поставленной задачи, он делает зрителя неотъемлемой частью спектакля, когда действие происходит не только в актере, но и непосредственно в зрителе. Чтобы максимально точно передать мысль зрителю, Гротовский ищет с актерами то внешнее выражение образов пьесы, которое рождало бы архетипический образ. Актеры на тренингах в ходе работы над спектаклем находят знаки, приходят к стереотипам, это дает связь с окружающим миром, с миром зрителей. Виртуозная техника позволяет найти наиболее точные средства выражения. «Искусность вырабатывается через идеограммы (жесты, интонацию), обращается к ассоциациям в психике зрителя»[[191]](#endnote-192).

Второй период был периодом сознательного овладения техникой, поиски особых упражнений и занятий для развития тела. В подготовке актера к спектаклю и в приемах, использованных Гротовским в этой постановке, сказывалось влияние биомеханики В. Э. Мейерхольда. Визуально «Акрополь» напоминал критикам спектакли Мейерхольда. И. Шток находит сходство между «Акрополем» и «Великодушным рогоносцем»: прозодежда, хоровая декламация, мизансцены преувеличенные и стилизованные[[192]](#endnote-193).

В работе актера над ролью в этом спектакле работает, хотя и несколько изменяясь, формула Мейерхольда: «мысль — движение — эмоция — слово». Главным в тренингах к спектаклю был сознательный поиск «телесного выражения происходящего». Один из тезисов Мейерхольда — творческий процесс готовится сознательно. Это же важно и для Гротовского, хотя позже он будет стараться полностью уйти от такого построения роли. «Репетируя {92} “Акрополь”, мы начали поиски такого выражения человеческих чувств, которое в трагической ситуации спектакля не прозвучало бы сентиментально. Мы приняли за основу действия некоторые элементы пантомимы, изменив их вместе с тем настолько, что эта пантомима уже не была классической. Мы отрабатывали пантомимические знаки до тех пор, пока не стали отдавать себе отчет в том, что эти знаки по своей функции близки к стереотипам и что они блокируют процесс индивидуальных импульсов актера»[[193]](#endnote-194). Гротовский и его актеры с помощью пантомимы пытались передать содержание материала, с которым они работали. Материал рождал движения, а затем и эмоцию актера. Но Гротовский, как и в первый период творчества, отказывается от внутреннего насыщения роли по принципам биомеханики, он пользуется только внешними приемами. Его задача — создать на сцене архетип страдания, для этого ему нужны лишь движения актеров без эмоции, на этом этапе работы он уходит от формулы Мейерхольда. Актеры Гротовского должны отказаться от эмоций, должна остаться только виртуозная техника, только движение, доведенное до автоматизма, в котором нет эмоций актера, но есть некое содержание, способное рождать эмоции в зрителе.

«Актеры были полностью лишены черт отличия, у них не было ни возраста, ни общественной принадлежности. Они играли каторжников, обремененных абсурдным, бесцельным трудом, обреченных перед лагерным режимом. Людские лохмотья разыгрывали “трагифарс опозоренных”»[[194]](#endnote-195). Один из актеров организовывает действие, он задает ритм, его игра на скрипке рождает переходы от сцены к сцене. Всегда одинаковые звуки соответствуют постройке крематория, быстрая отрывистая музыка дает темп движениям актеров, составляющим конструкцию из труб. Потом музыка резко обрывается, и возникает новый эпизод. В тачке корчится Парис (Зигмут Молик), он лежит на животе, и лица не видно, руки раскинуты. Он унижен, раздавлен Еленой (Рена Мирецкая), сидящей прямо над ним, опирающейся на края тачки ногами. Он хочет ей ответить, поднять голову. Но Елена с маской безразличия на лице все ниже и ниже наклоняется над ним, будто вдавливая его упреками в дно железной тачки. И через мгновение актеры уже не Парис и Елена, они переменили темп движений. Теперь они, слегка покачиваясь, {93} отбивают ритм деревянными башмаками, идя в свадебной процессии Рахили к алтарю.

В основе «Акрополя» лежат принципы работы с материалом, выработанные Гротовским еще в первый период творчества. Четкая структура и размеренный, точно выстроенный режиссером ритм. Музыкальная и звуковая партитура «Акрополя» создавалась только самими актерами, которые создавали «живой звук» постановки. Песня болезненно всхлипывала, выливалась из уст актрисы. Страшно завывала скрипка в руках актера, ритм задавал стук деревянных лагерных башмаков. Ритм пронизывал весь спектакль — ритм движений, слов, действий, сцен, ритм взаимодействий, ритм диалогов. История узников Освенцима, их песня под стук башмаков прерывалась сценами, которые они разыгрывали, и когда отдельная сцена доходила до смысловой кульминации, на самой высокой музыкальной ноте происходил спад напряжения, и действие возвращалось в свое русло — опять ужасная размеренная песня и постройка печи крематория. Эта форма подачи такого материала была «эпатирующей и резкой»[[195]](#endnote-196).

Гротовский в образы исторические и библейские вносит остро современную мысль. Мысль, волнующую зрителя, вызывающую в мозгу сотни современных ассоциаций. Зритель в театре Гротовского познает современность через историю, а историю сопоставляет с настоящим. В связи с такой ролью зрителя у Гротовского можно говорить о термине Б. Брехта «очуждение». «Очуждать — это значит историзировать, изображать события и персонажи как нечто историческое, преходящее»[[196]](#endnote-197).

Сопоставление творчества Гротовского с теорией эпического театра Бертольта Брехта закономерно. В 50 – 60‑е годы XX века имя Брехта становится одним из определяющих в мировом театре, и в польском в том числе (стажировки Конрада Свинарского у Брехта, первые работы Адама Ханушкевича в манере эпического театра и т. д.) Возможно, сам Гротовский не проводил параллелей между своей работой и творчеством Брехта. Но ассоциации, сравнение его спектаклей с Брехтом возникали у зрителей. Эпический театр — «театр поучения», объясняет действительность, важна «установка на научный подход»[[197]](#endnote-198), этот театр интеллектуален. «Искусство очуждения» рождает особые сценические приемы: условный грим, костюм, {94} маска. Принципы интеллектуального значения театра и условности действия преломляются в спектаклях Гротовского второго периода творчества.

«Действие спектакля “Акрополь” происходило среди зрителей. Здесь, однако, зрители не включались в происходящее, не было соучастия. Зрители трактовались как мир живых людей, а актеры создавали персонажей сновидения, возникших из дымов крематория. Между одними и другими не было непосредственного контакта или договоренности. Два мира существовали обособленно, не проникали и не посвящали в свои глубины профанов, которым доступна только жизнь в разговорах, надо было почувствовать умерших и живых. Находясь от зрителей на очень близком расстоянии, актерам между тем был чужд живой мир, они подходили к сидевшим в зале вплотную, но не замечали людей. Умершие будто появлялись в странных и непонятных снах живых. И как в кошмаре окружали спящих со всех сторон. Это происходило в разных частях зала, иногда одновременно, перед зрителями возникали предостерегающие, будто бы несуществующие, но навязчивые, вездесущие тени. Как в страшном сне»[[198]](#endnote-199).

Гротовский намеренно создает границу между зрителем и актером, границу, которая давала бы возможность зрителю размышлять, осмыслять. В сценическом пространстве спектакля существовало как бы два мира: людей-теней из Освенцима и «пришедших из дома после сытного ужина» зрителей. Сам Гротовский говорил об этом так: «В случае с “Акрополем” — где зрители перемешаны с актерами — мы получили интересный результат: между теми и другими разверзлась пропасть»[[199]](#endnote-200).

Важно, что сопоставление с брехтовской моделью возникает в первую очередь в связи с разговором о роли зрителя в спектакле. Основной вопрос о взаимодействии актера и зрительного зала для Гротовского во второй период творчества решается благодаря использованию формулы Брехта. К термину «очуждение» относится и определенное существование актера на сцене. Нельзя сказать, что актеры Гротовского выражают свое отношение к образу, который они создают. Но прием, которым пользуется режиссер в спектаклях второго периода творчества, дает дистанцию между актером и персонажем, о которой говорил Брехт. «Использование формы третьего {95} лица и прошедшего времени дает актеру возможность соблюдать необходимую дистанцию между собой и персонажем»[[200]](#endnote-201). В «Кордиане» и в «Акрополе» актеры играют две роли одновременно. В двух этих спектаклях внутри структуры действия есть прием театра в театре. Пациенты клиники для душевнобольных разыгрывают сцены из истории Польши. Узники Освенцима в минуты отдыха играют эпизоды из Библии и древнегреческих мифов. Персонажи этих спектаклей берут на себя новые роли и, входя в эти роли, все же остаются узниками и пациентами, подобно тому, как актеры в театре Брехта остаются собой, представляя персонаж зрителю. Гротовский решает сегодняшние проблемы, через обращение к истории, в «Кордиане» — это прошлое Польши, в «Акрополе» — уже прошлое всего человечества.

«Акрополь» дает возможность нащупать природу означаемого, она не связана с внешними приемами, взятыми из эстетик Мейерхольда и Брехта, она обладает структурой условной. Актер, постоянно накапливающий внешние приемы игры, совершенствующий их, играющий маской лица, максимально использующий пластику тела, не должен был наполнять роль эмоциями, абстрактные персонажи не имели психологических мотивировок. Актер передавал с помощью тела зрителю ощущение боли, страха. Исполнитель становился частью архетипического образа, разрабатываемого режиссером. Гротовский отказывается не просто от психологии персонажа, он отказывается от психологии переживаний вообще. История человечества, погибшего в печи Освенцима, становится ярчайшим художественным образом. Означаемое в актерском творчестве максимально выхолощено, актер не должен использовать внутренний аппарат вообще. Так как абсолютная пустота невозможна, Гротовский направляет всю работу актера на сознательное управление телом, технически усложняя партитуру движений до предела.

«Акрополь» выпускался режиссером на сцену в пяти редакциях: Вариант 1 — Театр 13 Рядов в Ополе, 1962; Вариант 2 — Театр-Лаборатория 13 рядов в Ополе, 1962; Вариант 3 — Театр-Лаборатория 13 рядов в Ополе, 1964; Вариант 4 — Театр-Лаборатория во Вроцлаве, 1965; Вариант 5 — Театр-Лаборатория 13 рядов — Институт исследования актерского метода во Вроцлаве, 1967. С 1965 года {96} спектакль сильно изменяется и становится первым опытом использования принципов бедного театра на сцене. Между разными редакциями одного спектакля возникают две постановки: «Трагическая история доктора Фауста» К. Марло и «Этюд о Гамлете» по У. Шекспиру и С. Выспянскому. Сведений об этих двух спектаклях очень мало, и тот и другой польские критики называют большими провалами Гротовского[[201]](#endnote-202), но, как переходный этап между «Акрополем»‑2 и «Акрополем»‑3, постановки эти дают важные штрихи ко второму периоду режиссерской деятельности Гротовского.

Принципом построения «Трагической истории доктора Фауста» по К. Марло (1963) становится воспоминание. Гротовский не меняет сам текст, не «изменяет ни одной буквы, он несколько перекраивает его»[[202]](#endnote-203). Спектакль открывала вторая сцена пятого акта — спор Фауста с тремя своими учениками, после нее начиналась исповедь Фауста, он вспоминал эпизоды из своей жизни. Перед зрителем проходило двадцать две сцены, которые заканчивались длинным драматическим монологом. Зрители сидели за двумя длинными столами, на них происходило все действие. Пришедшие в театр, «будто приглашались к обеду, где вместо блюд предлагалась жизнь Фауста»[[203]](#endnote-204), его страдания, его желание найти истину. Зрители были сторонними наблюдателями, но они максимально приближены к актеру, который как на исповеди перед смертью, переживает заново все свои ошибки, все свои страхи.

С замечания об этом спектакле Гротовский начинает статью «Театр и ритуал», режиссер говорит всего несколько слов, но они имеют для него определяющее значение. Зрителю отводилось основное место в постановке, зритель становился исповедником, когда человек исповедуется, а ты сидишь на расстоянии вытянутой руки, ты уже не можешь не слушать и не сопереживать, ты обязан стать частью его истории. «Эпизод: монах в трапезной. Он обращается к зрителям: “Позвольте исповедоваться перед вами”, и с этой минуты зрителям навязана определенная ситуация; монах начинает свою исповедь, а зритель — хочет он того или нет — становится исповедником…»[[204]](#endnote-205)

Основные принципы работы с реквизитом и театральным пространством в этом спектакле, описанные Гротовским в статье «Режиссер {97} как профессиональный зритель»[[205]](#endnote-206), станут основой бедного театра. Постановщик подробно описывает процесс создания из одного предмета целого комплекса архетипических образов, влияющих на подсознание зрителя. «Итак, перед нами стол. Я смотрю на стол, на монаха в капюшоне, призывающего Фауста исповедоваться. Исповедальни нет, но в силу воспитания и общего смысла происходящего я понимаю, что исповедь совершается в исповедальне, в противном случае это было бы большое нарушение. Исповедальни у нас нет, но мы можем приспособить для этого стол, поставив его вертикально. По одну сторону — монах, по другую — Фауст. Таким образом, стол превращается в исповедальню, или — если понадобится — в корабль, или в тропинку в лесу и тому подобное»[[206]](#endnote-207).

Гротовский не оставляет идею двух уровней существования актера на сцене. Брехт, работая с идей двух уровней, использует ее для возникновения отношения к роли у актера: «Актер не отождествляет себя с персонажем, которого изображает, он может избрать по отношению к этому персонажу определенную позицию, выразить свое мнение по его поводу и побудить к критике зрителя»[[207]](#endnote-208). Для Брехта важна подчеркнутая театральность. Гротовский же, пользуясь двумя уровнями, подчеркивает «условность ритуала», в которой, по его мнению, актер — это человек, изображающий какое-то чувство. Актер с помощью пластики и мимики способен передать архетип боли, счастья, горя и т. д. А задача зрителя воспринять это чувство. Актеры в «Трагической истории», все в одинаковых черных тогах католических монахов, движутся по длинному столу, они сначала служители церкви, помогающие Фаусту (З. Цинкутис) покаяться в своих грехах, а в действие драмы они входят как герои истории из жизни Фауста. Простой монах превращается в Люцифера (А. Яхолковский). Жесткая ирония, свойственная Гротовскому, уже в этой игре священнослужителей, исполняющих роли бесов и нечистой силы.

Гротовский ставит задачу перед актером, подобную задачам в «Кордиане». Один актер должен воплотить на сцене одно человеческое чувство, максимально обобщенное, приведенное к форме абсолютной. Натэлла Башинджагян называет роль Ришарда Чесляка, в спектакле «Трагическая история доктора Фауста» он играл {98} Бенволио, «первым подлинным достижением» актера. Его герой по мере развития действия становился «все более и более разрушающим, потому что не было ему дано любви. Он не чувствовал себя любимым. Это было подобно извержению ненависти против всего света и против самого себя, извержению, происходившему от отсутствия, от “нехватки” любви — той любви, что мы надеемся и хотим получить»[[208]](#endnote-209). Бенволио олицетворяет ненависть, исследователь точно определяет проблему, которую решал актер, в нем нет любви, нет чувств, есть только физическая сила разрушения. Персонаж освобожден от эмоций и психологических мотивировок. Чесляк много технично двигается, он клубок черного зла. В черной тоге он ползает, прыгает, встает на мостик прямо на столе, он наступает на Фауста, пытается раздавить его. Костяк роли — безупречная физическая техника, не наполненная психологическим проживанием или эмоцией. Бенволио — архетип ненависти.

«Этюд о Гамлете» (1964) по У. Шекспиру и С. Выспянскому называют первым шагом к «Апокалипсису», важнейшему спектаклю в творчестве Гротовского. У «Этюда» нет литературного текста. Спектакль состоял из набора актерских импровизаций на темы Шекспира и романтической переработки его знаменитой пьесы польским автором. Текст не имеет никакого значения, основой постановки были короткие емкие импровизации актеров, мысли вокруг вечного сюжета. Сам Гротовский пишет, что его не интересует режиссерский Гамлет или Гамлет определенного актера, он ищет Гамлета «как такового»[[209]](#endnote-210).

Восстановить спектакль, что происходило на сцене, костюмы, реквизит, кто играл и какие роли, очень трудно, возможно, материал есть в польском архиве Театра-Лаборатории во Вроцлаве. Но об основных принципах можно сказать по коротким фразам из разных статей Гротовского. Актерские этюды помогают начать работу в принципиально новом русле. Актер для режиссера становится источником архетипов. Как создать абсолютную формулу героя Гамлета, о котором написаны тысячи исследований, который подобен античному герою или библейскому персонажу. Архетипическое наполнение Гротовский пытается черпать из восприятия персонажа каждым актером. Этюдный метод позволяет прокрутить большое количество вариантов, из их бесконечного многообразия {99} режиссер выбирает то универсальное содержание, к которому он так стремится. Меняется основной принцип работы актера: если раньше он был материалом, то теперь является внутренним наполнением постановки. Работа над образом начинается с внутреннего анализа, а не с внешнего аппарата. Гротовский уже не диктует определенную систему поведения, не настаивает на бездушной технике, ему нужно получить большое количество отношений, восприятий, эмоций по поводу Гамлета, которые он сведет в единую философскую модель с помощью четкой физической партитуры действия. «Этюд о Гамлете» становится шагом в сторону мощного использования внутреннего актерского аппарата, который до этого отрицался Гротовским.

Вопросы, поставленные на втором этапе творчества Гротовским, полностью решены, в отличие от первого этапа, когда режиссер неосознанно приходит к результатам, уникальным для Польши 50 – 60‑х годов, он создает актерскую школу, подобной которой не существовало раньше, где актер уделял своему внешнему аппарату основное внимание. Важнейший аспект — включение зрителя в драматическое действие — рассматривается через полный отказ от физического воздействия на зрительный зал. В первый период Гротовский уделял этой задаче огромное место, не добиваясь желаемого эффекта, но нашел выход в использовании новых форм организации сценического пространства. Режиссер отказался от включения зрителя в действие, но стал давать ему роли в структуре спектакля, как бы не замечая его. Он не использовал приемы хэппенинга, не шел на открытый контакт, он брал за основу самые острые вопросы современной жизни и максимально жестко ставил их перед пришедшими в театр.

На этом этапе возникает понятие архетипа, используемое Гротовским в последствии постоянно. Архетип понимается как часть ритуала в театре, как лаконичный образ, воспринимаемый любым зрителем одинаково на подсознательном уровне. Составными частями архетипа становятся предметы реквизита, костюмы, и главное, актеры.

Искусство актера умещается между акробатическим, идеальным владением телом и сложной игрой на двух уровнях существования, когда исполнитель берет на себя две роли сразу. Наполнение {100} образа психологией или эмоцией не предполагается. Означаемое актера становится незначительной частью создания роли. Трагизм наиболее глубоко передается главному участнику ритуала — зрителю — без использования переживания. Исполнитель должен быть холоден и спокоен, состояние внутреннее подобно состоянию устроителя элевсинских мистерий. Единственное, что он может позволить себе в самый кульминационный момент посвящения зрителей в тайны мистерии, в тайны создания мира, называется экстазом. Экстаз — «высшая точка пения и танца, когда человек соединяется телом с природой»[[210]](#endnote-211). Возможно, соединение тела (не души, а именно тела) с природой и есть ситуация возникновения архетипа, картины, наиболее ярко влияющей на сознание зрителя. Цель сделать театр местом, где контакт зрителя и актера обнажен, доведен до предела, когда воздействие так сильно, что оно не может не трогать зрителя, приводит Гротовского к идее бедного театра. Новая театральная модель строится на принципах полного отказа от всего, мешающего отношениям «актер — зритель», основой становится актерская техника как физического, так и внутреннего аппарата.

## **{****101}** Глава IV Бедный театр

В 1965 году Гротовский вместе с Театром-Лабораторией переезжает во Вроцлав, где режиссер открывает Институт изучения актера. Здесь возникают последние, самые значительные постановки, завершающие деятельность режиссера в театре: «Стойкий принц» (первая версия 1965) П. Кальдерона — Ю. Словацкого и «Апокалипсис кум фигурис» («Apocalypsis cum figuris», официальная премьера 1969) по текстам Библии, Ф. Достоевского, Т. Элиота, С. Вейль.

В журнале «Одра» в этом же переломном для Гротовского 1965 году он публикует статью «На пути к бедному театру», в ней сформулированы основные принципы концепции бедного театра. Он называет свои спектакли деятельным исследованием взаимоотношений актера и публики. В театре не нужно излишков: костюмов, декораций, музыкального сопровождения, световых эффектов — все это только мешает. Пусть театр будет бедным. Центром в эстетике бедного театра становится фигура актера, выходящего на встречу со зрителем. В театре остаются только две основные составляющие театрального представления — актер и зритель, живой контакт между людьми. Гротовский приходит к мысли максимального очищения театра от внешних приемов, благодаря параллели с кино и телевидением. Никогда театр не сможет в техническом плане превзойти эти направления искусства, а театр чувствует острую конкуренцию с ними. Адам Ханушкевич в Польше старается перенести кинематографические приемы на сцену: крупные планы, массовки, параллельный монтаж эпизодов и т. д., в мире развивается направление театра, использующего видеопроекции во время спектаклей, но эффект театральный не сравним с использованием спецэффектов в кино. Гротовский призывает вернуться к корням театра, взглянуть на ритуал (эту проблему он подробно разрабатывал во втором периоде творчества), а главное, обратиться к природе театра. «Сутью театрального искусства мы считаем духовную и сценическую технику актера»[[211]](#endnote-212).

{102} Сам Гротовский формулирует две проблемы, решаемые на этом промежутке пути: максимально очистить театр от всего лишнего, благодаря этому найти самый короткий путь к зрителю — это внешняя сторона спектакля, и проблема сценического действия как «акта трансгрессии» — внутренняя сторона, относящаяся в первую очередь к искусству актера. «Для чего мы занимаемся искусством? Для того, чтобы преодолеть в себе барьеры, чтобы выйти за пределы своих собственных ограничений, чтобы выполнить то, что в нас является нашей же собственной пустотой, калечащим нас недостатком, для того, чтобы самоутвердиться или же, как я предпочел бы это назвать, прийти к “исполнению себя”. Это не состояние, не самоощущение или форма — это процесс, это трудное движение, в котором то, что является в нас темным, подвергается просветлению»[[212]](#endnote-213).

В спектакле «Стойкий принц» Кальдерона — Словацкого совершенствуется режиссерская установка — зритель не должен анализировать происходящее на сцене, углубляясь в расшифровку интеллектуальных параллелей проводимых режиссером (как это было в самых первых постановках), а чувствовать душой, «нутром». И зритель, и актер должны ощутить внутренние изменения в себе. Уже позже, когда Гротовский уйдет из театра и займется «паратеатральными» опытами, из попытки влиять на внутренние процессы актера и зрителя, которая возникает в «Стойком принце», родится утопия, желание изменить с помощью театра весь мир.

Гротовский занимается философией, изучает труды разных школ и направлений, ищет упражнения для своих занятий с актерами в религиозной и эзотерической литературе. В статьях режиссер много внимания уделяет индийской и китайской философским школам, упоминает имена К. Кастанеды, Г. Гурджиева и других. Гротовский ищет новый способ общения между людьми.

Над спектаклем «Стойкий принц» Гротовский работал очень долго. Первоначальная работа над ним была начата еще в Ополе, в общем, репетиции велись почти год. 20 апреля 1965 года была показана «закрытая», студийная премьера, это был первый спектакль, показанный во Вроцлаве.

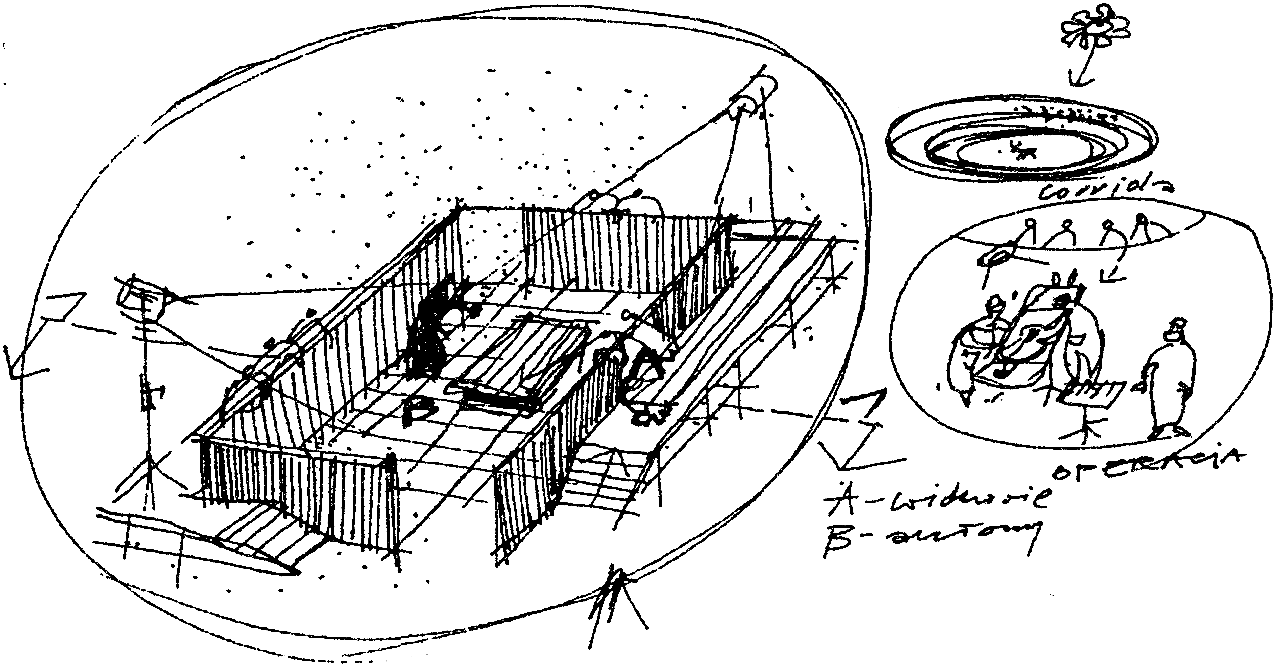
Гротовский во всех своих постановках ставит вопросы, которые обладают для него полнотой жизненной силы, он обращается к современности, опираясь на опыт прошлого, на классические драматургические {103} тексты. Основой «Стойкого принца» был текст Кальдерона в обработке Словацкого, режиссеру важна «великая суровость самой позиции польского романтизма в трактовке человеческой личности»[[213]](#endnote-214). В основе драмы Кальдерона история португальского принца XV в. дона Фернандо. Главный герой сам отказывается от свободы, он не желает, чтобы за его освобождение из плена была отдана христианская крепость Сеута. Принц становится рабом, его изнуряют тяжелой работой, не дают есть. Он принимает все безропотно и умирает во имя Бога и Родины. Пьеса рассказывает о мучениях стойкого принца, одерживающего духовную победу. Важное место в пьесе Кальдерона занимает любовная линия Мулея и Феникс, отчасти и Фернандо развивает мотив любви и бренности существования, например, в последнем его диалоге с Феникс. Юлиуш Словацкий, как и Кальдерон, придал драме патриотический, героический характер. Фернандо становится героем, противостоящим «мировому злу». Он воплощает идеал, к которому можно только стремится в жизни. Стойкому принцу не страшна смерть, потому что духовное «я» неразрушимо. Основной становится тема чести как достойной и самоотверженной жизни. Победа человека над собой есть победа над смертью.

В центре спектакля Гротовского фигура «светлого человека», моменты его жизни и его мучений, его «внутренней стойкости и чистоты». Режиссер полностью отказывается от любых реалий, занимаясь философской концепцией бытия. Гротовский в последних своих спектаклях полностью отказывается от свойственного ему сарказма. Режиссер вводит в действие не одного героя, а двух. В бою к маврам попадает в плен не один, а два родных брата. Этот прием дает возможность параллельного развития действия. Спектакль делиться на две части: сначала история принца дона Энрике, сломленного и покоренного, потом история второго брата Фернандо, история стойкого принца. Рассказ о доне Энрике умещается в первые восемь минут действия. Это время дано зрителю, чтобы понять правила игры, узнать персонажей драмы, это похоже на пролог перед античной трагедий, когда история героя рассказана зрителям целиком до начала спектакля. Дон Энрике — жертва, растерзанная быстро и холодно, появление дона Фернандо становится фактическим началом, после которого нет пути назад, а развитие действия ведет к гибели героя.

{104} Режиссер переводит действие в универсальный план, на пустой сцене сталкиваются «феномен стойкости» и «общество фанатичного конформизма»[[214]](#endnote-215). Гротовский создает архетипы «мирового зла» — жестокости людского сообщества — и мученика. Он — и Христос, и простой человек, и «белая ворона». Спектакль становится исследованием, разработкой одной основной мысли. «Стойкий принц» стал «оригинальным исследованием феномена “стойкости”»[[215]](#endnote-216). Поиски архетипов приводят к определенным приемам в построении действия, Гротовский задает две генеральные линии: внешнюю / буквальную и внутреннюю / небуквальную. Из драмы он берет историю Стойкого принца, как символ Иисуса Христа, идеала страдания во имя рода людского и использует архетипы связанные с иконографией и ведением церковных служб. Реализуя идею трансгрессии, которая должна произойти в актере и зрителе, он выстраивает сложную внутреннюю партитуру главной роли Стойкого принца (Рышард Чесляк), опирающуюся на поиск целостности и полноты в самом себе, принесение себя в дар, любовь, как самый яркий пример самопожертвования — все это не показывается в спектакле буквально, это внутренний костяк роли.

Вокруг Дона Фернандо остаются всего четыре персонажа. «Выступающим в одном стремлении окружением принца становятся король (Антоний Яхолковский) и его дочь Феникс (Рена Мирецкая)»[[216]](#endnote-217), Мулей — начальник армии мавров, которому Фернандо спас жизнь, и Таруданте — царь Марокко, сватающийся к Феникс. Все эти герои-мавры, подвергающие христианина пытке, «они смотрели на принца, как на странное, чуждое существо не из этого мира, он противостоял им своей бескомпромиссной верой в совершенно иной порядок»[[217]](#endnote-218). Почти во всех сценах спектакля четыре персонажа в черном обступают Фернандо со всех сторон. Они задают ритм действию (вплоть до кульминационной сцены — монолога принца), Фернандо лишь слабо откликается, он будто увертывается от резких, быстрых, назойливых движений толпы. Уговаривая принца отречься от его жертвы, четверо извиваются вокруг него и галдят, он медленно пытается высвободиться из их круга.

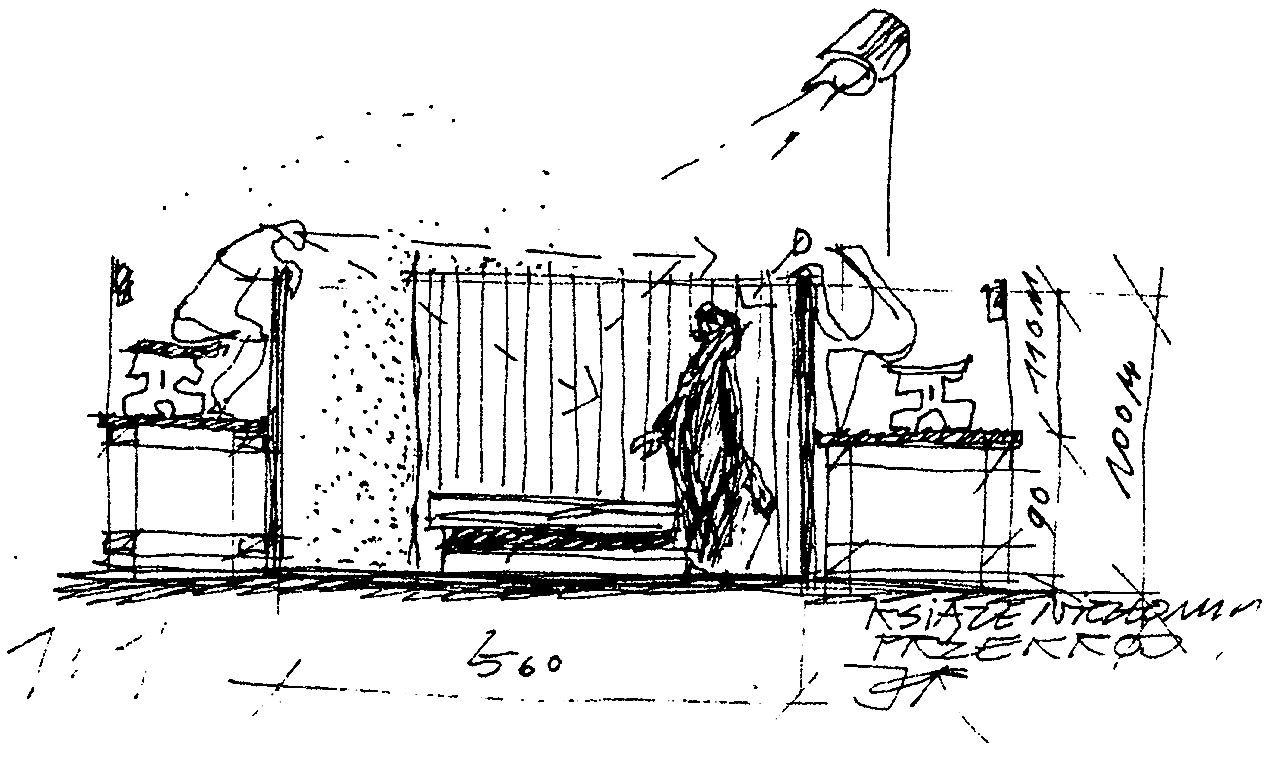
В центре спектакля Гротовского оказалась шестая сцена пьесы, в которой вынесенный на циновке на улицу Фернандо умирает под солнцем. После уверений, после попыток привлечь принца на свою {105} сторону, после проклятии и издевательств от него отрекаются все. И Царь, и Таруданте, и Фениксана отворачиваются от Фернандо, уходят, оставляя его умирать. В спектакле они не просто закрывают глаза, не желая помочь, простить, «их мир жесток и недоступен для других. Они чувствуют, что овладели его телом, его жизнью, но они ничего не могут ему сделать. Принц как будто поддавался болезненным наступлениям окружающих, но он оставался независимым и чистым»[[218]](#endnote-219).



В «Стойком принце» почти не было декораций и бутафории, костюмы походили на единую униформу, не было искусственных звуковых и световых эффектов. Оформление спектакля напоминало зрителям цирковой выгон для животных или операционную залу. Посредине ограниченного с четырех сторон стенами небольшого пространства, на котором происходило действие, находилось деревянное возвышение, «по ходу действия оно становилось помостом для католической службы, столом для медицинских опытов и алтарем»[[219]](#endnote-220). В основе сценического языка бедного театра лежат четкие, доступные любому человеческому сознанию символы, такие символы, знаки Гротовский находил, работая над «Акрополем», подробно он писал об этой проблеме в связи с «Трагической историей доктора Фауста» К. Марло, тот же принцип он использует и в «Стойком принце». Каждый предмет, появляющийся на сцене, играет {106} множество ролей, выполняет несколько функций. Гротовский находит яркие, лаконичные символы. «Персонажи, окружавшие Фернандо, были одеты в сапоги и тоги — признак поборников справедливости, люди эти одинаковые во всех своих привилегиях, сходятся между собой в остром действии, вместе они одна сущность, противоположность принцу. Принц одет был в белую рубашку — наивный символ невинности. Красный плащ, которым его оборачивали в конце, был и смертью, и воскрешением». Нагой человек — «знак людской беззащитности».

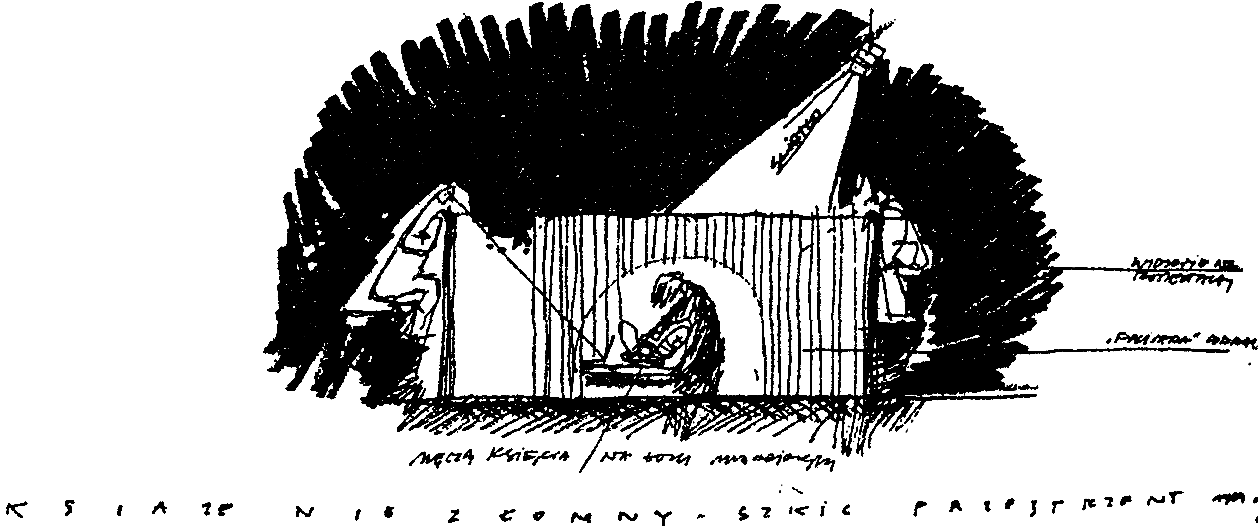
Мизансцены, сменявшие друг друга, представляли собой архетипические образы всей истории человечества, черпаемые актерами и режиссером из Библии. Кусок красного сукна в одной из первых сцен появлялся на плечах царя, позже им оборачивали Фернандо, предлагая ему власть и величие, и он отстранял ее от себя. Потом Фениксана преподносила герою материнскую любовь, пеленая его в материю и укладывая к себе на колени. В следующей же сцене она отрекалась от него, размахивала красной тряпкой перед лицом, будто дразнила быка, а Фернандо тянулся за ее движениями. Через этот кусок материи принц исповедовался одному из черных персонажей, как через решетку в исповедальне. Предмет в бедном театре становится необходимым дополнением к созданию архетипического образа. Красная тряпка становится символом власти, дополняя картину венчания на престол; символом рождения, когда в нее заворачивали Чесляка, как ребенка в пеленку и т. д. Предмет всегда символичен, и возможно использование одной вещи во всем многообразии жизненных смыслов.

Гротовский сознательно стремился к отдалению, четкому разделению актеров и зрителей. Ему нужно непосредственное эмоциональное соучастие, поэтому он отводит зрителям место свидетелей, наблюдателей. «Зрителей нужно отдалить от актеров, поместить так, чтобы они оказались как будто за высокой оградой, из-за которой видны одни их головы, сверху зрители в подробности видят актеров, будто животных в выгоне в зоопарке, как на корриде; как студенты-медики, которые наблюдают операцию; наконец, просто, как те, кто подглядывает за тем, как развивается действие о моральном укрощении»[[220]](#endnote-221). Отделение зрителей давало возможность глубокого внутреннего переживания, в то же время {107} это была определенная роль, которую каждый из публики «проигрывал про себя». Зрителям в спектакле была отведена роль «людей, наблюдающих за кровавой игрой, собирателей впечатлений, туристов, требующих сенсаций, подглядывающих из безопасного укрытия какой-то тайный обряд, до которого им нет никакого дела»[[221]](#endnote-222).



Задача Гротовского периода бедного театра — воздействовать непосредственно на чувства зрителей, минуя разум. Самое важное, чтобы наблюдающему со стороны передалось состояние страдания, чуть ли не физическое ощущение боли. Спектакль должен был не будоражить сознание множеством цитат и ассоциаций (как это было в первых постановках Гротовского), но возбуждать глубокие чувства. «Зритель выходил из зала переполненный данным ему состоянием, унося его с собой»[[222]](#endnote-223). Гротовский настаивает на вторичности текста и сюжета действия, для него важно «действенное раскрытие определенного эмоционально-смыслового содержания поведения человека»[[223]](#endnote-224).

Разделение актеров и зрителей не могло происходить в театре Гротовского только на внешнем уровне, режиссер достигает разницы внутренних ощущений у играющих и наблюдающих. По Гротовскому существует два уровня спектакля, они идут как бы в параллельных плоскостях. Один из них возникает в восприятии {108} зрителя, то, что улавливает зритель — это монтаж (термин применяет Гротовский в связи со спектаклем «Стойкий принц»), сознательно выстроенный режиссером. Другой уровень — то, что делают актеры, «они стремятся к освобождению от зависимости по отношению к зрителю»[[224]](#endnote-225). «В “Стойком принце” я как режиссер преднамеренно работал так, чтобы создать монтаж, чтобы большинство уловило один и тот же монтаж: историю мученика, узника, окруженного преследователями, которые пытаются сломить его, но в то же самое время восхищаются им»[[225]](#endnote-226).



Условность и символичность заложены не только в оформлении, в организации сценического пространства: актер в этом спектакле не играет определенного человека, не «оживляет персонаж» — он становится воплощением одного человеческого качества, воплощением состояния духа. Не дон Фернандо страдает перед зрителями, это само человеческое страдание, сама вера. В центре на черном деревянном помосте корчится в муках обнаженный человек, вокруг него черным хороводом движется зло. С каждой минутой действие убыстряется, темп нарастает, движения становятся резче, отрывистей, слова превращаются в крик, крик в стон, стон — боль. Постепенно звук вокруг Фернандо превращался в шум моря, актеры передают ощущение движущегося черного пространства и звук набегающих волн — будто освобождение для стойкого принца. Пьеса Кальдерона — Словацкого заканчивается местью принца-призрака, в спектакле Гротовского этого финала нет. Финалом спектакля становится монолог умирающего Фернандо. Он остается {109} на сцене один в центре черного деревянного помоста. Он стоит на коленях, глаза закрыты. Весь текст произносится очень быстро, как затверженная молитва, как скороговорка, но движения очень плавны, медленны, осторожны. Тело максимально расслаблено, и малейшее движение отзывается в нем во всем. Посыл руки продолжает плечо, грудь, спина, все тело подается вперед, и так же медленно уходит в сторону. Ощущение боли, страдания пронизывается внутренним светом. Кажется, тело актера истощено и истерзано. В быстром произнесении текста есть нервность, болезненность. С другой стороны, процесс, происходящий в данный момент с актером, несет позитивный, чистый и легкий заряд. Благодаря этому и возникает двоякое ощущение сопереживания страданиям и духовного очищения одновременно. Возникает возможность воспринимать действие сразу в двух измерениях: телесном и духовном.

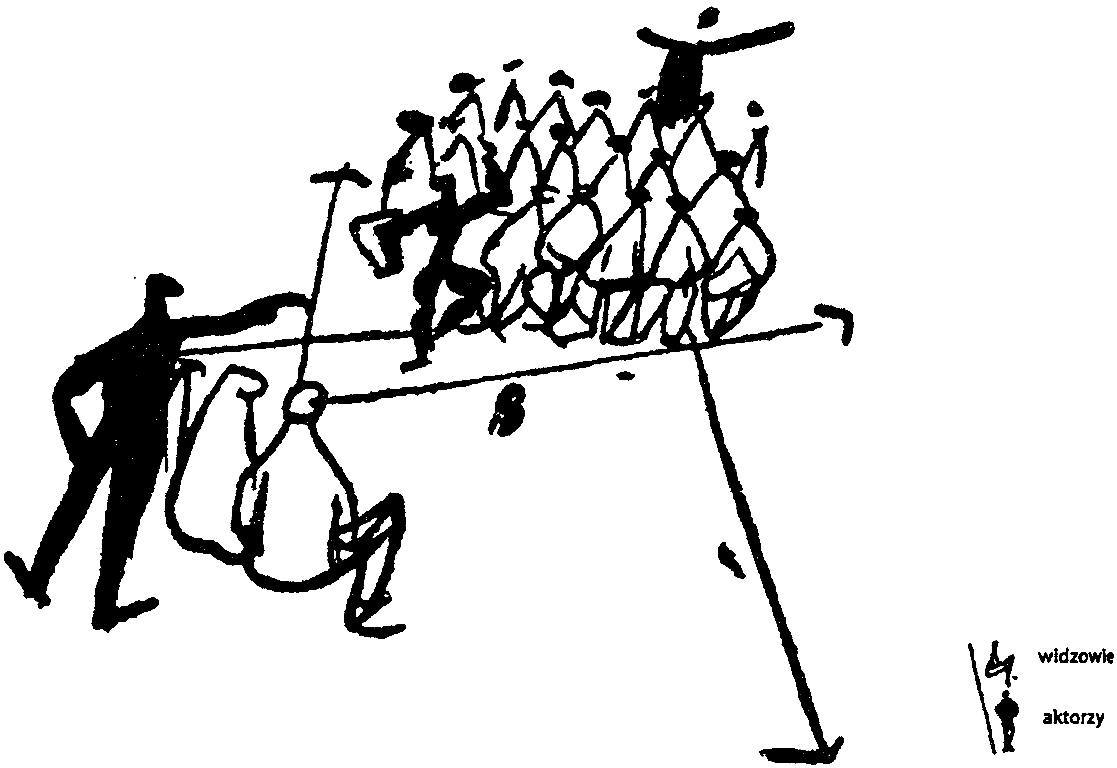
Гротовский в этом спектакле работает одновременно в двух плоскостях. С одной стороны, телесная природа актера, и воздействие через архетип, через образы, сформированные развитием цивилизации на подсознание зрителя. С другой, попытка связаться с внутренним «Я» зрителя через внутренние процессы, происходящие с актером. Первый пласт — это яркие, лаконичные образы, смонтированные режиссером в историю о стойкости человека. В финале черные люди несут на плечах и кладут на возвышение в центре площадки тело обнаженного человека с раскинутыми руками, как у Христа, снятого с креста после распятия. Такими образами насыщен весь ход спектакля. Быстрый, четко сменяющийся ритм дает динамику развития действия. Гротовский для зрителя выстраивает историю. Пластически актеры, окружающие главного героя, выражают агрессию, рваные движения, пульсирующий ритм, громкие возгласы. Фернандо, напротив, уязвим физически и слаб. Каждое движение дается ему с трудом, он страдает. Зритель, по мысли Гротовского, должен чувствовать эту телесную беспомощность и боль, испытываемую героем.

Иной пласт действия — во внутреннем взаимодействии актера и зрителя. Тело Фернандо страдает, но душа его радуется, очищается. Внутренние процессы, происходящие в актере, заряд светлой радости, который они несут, передается зрителю уже не через зрительные, {110} телесные образы. Происходит не телесное общение, но духовное. Импульс, отдаваемый актером, воспринимается зрителем и оставляет ощущение не страдания, а счастья, «духовного полета».

В связи со спектаклем «Стойкий принц» Л. Фляшен говорит о катарсисе, о «состоянии трагичности в театре»: «Человеческое, не защищенное ничем, переступает в своей истовости всякие барьеры доброго вкуса и доброго воспитания, кульминация этого в эксцессе, все происходящее вызывало ощущение катарсиса в его архаичной форме»[[226]](#endnote-227). Гротовский создает монтаж в зрительском и актерском восприятии, работая и в том и в другом случае через шок (определение Гротовского). В «Стойком принце» шок для зрителя — страдание. И действие выстраивается режиссером и в телесном, и в духовном измерении так, чтобы зритель идентифицировал себя с персонажем, становился на его место, испытывал его боль и его счастье. Через страдание к состраданию. Видимо этот прием и давал катарсический эффект, о котором говорит Фляшен, давал «очищение сознания и души»[[227]](#endnote-228).

«Стойкий принц» стал результатом работы, которую Гротовский обозначил как «борьба с проблемой формирования личности и техники актера»[[228]](#endnote-229), это особенно проявлялось в исполнении Рышарда Чесляка. В роли Фернандо он в совершенстве следовал актерскому методу Гротовского. «Исполнение Чесляка подтверждало теорию Гротовского о возможности и необходимости психического озарения актера в работе над ролью, когда каждый жест, каждое движение, вся роль в целом направляются изнутри, полностью подчинены внутреннему настроению актера»[[229]](#endnote-230). Работа с актером — это поиск с использованием личных ассоциаций актера. Актер у Гротовского все меньше и меньше актер, все больше человек. Его актеры «совершают “акт души” с помощью собственного организма»[[230]](#endnote-231).

Ничто в работе с Р. Чесляком не было связано с мученичеством. «Весь поток жизни в актере был связан со счастливым воспоминанием, с действиями, присущими этому конкретному воспоминанию из его жизни, с мельчайшими физическими и голосовыми импульсами этого припоминаемого им момента. Это был относительно короткий момент в его жизни, скажем, несколько минут любви из его юности, связанных с ничейной землей, между чувственностью {111} и молитвой. […] Через множество деталей, через мельчайшие импульсы и действия, связанные с этим моментом его жизни, актер нашел для себя течение текста Кальдерона — Словацкого»[[231]](#endnote-232). При этом Гротовский построил все действие так, что зритель видел историю мук и страданий. Гротовский добился такой актерской техники, когда актер вообще не зависим от зрителя. Актер не пытается играть какой-то персонаж, он выражает вещи, ощущения, эмоции, которые связаны только с ним, с его собственной жизнью. Гротовский же задает направление, благодаря которому личные переживания актера выливаются в точный образ, но этот образ не соответствует воспоминаниям актера.



Гротовский, максимально развив на предыдущих этапах физические данные своих актеров, добился полного контроля над внешней структурой построения роли, то есть внешнее / означающее полностью контролируется актером и реализует художественный образ, модель бытия. Все, что связано в театре Гротовского с внешним построением роли, художественно обусловлено и не связано с обыденным поведением человека. Поэтому внутреннее обоснование актером создаваемого на сцене образа не имеет никакого отношения к психологической модели Станиславского.

{112} В беседе с Анатолием Васильевым Гротовский связывает систему Станиславского с понятием «персонаж»: «Станиславский искал возможность создания персонажа, исходя из внутренней жизни персонажа»[[232]](#endnote-233). Актеру у Станиславского «нет никакой необходимости почувствовать себя “другим”, нужно лишь понять обстоятельства “другого”»[[233]](#endnote-234). Гротовский определяет свою работу совершенно иначе: «В Театре-Лаборатории мы никогда не искали персонаж; ни из внутреннего, ни из внешнего, никогда. Однако в некоторой степени персонажи существовали для зрителя, потому что процесс, захватывающий актера, обладал такой интенсивностью, что у зрителя возникало впечатление, что актер совершенно преображался. Есть путь, когда ищут персонаж, и есть другой путь, когда не ищут персонаж, и есть еще один путь, существующий вне понятия персонаж и не-персонаж»[[234]](#endnote-235). Зритель считывает образы, выстроенные режиссером, а актер «идет на поиски себя». Гротовский выходит на идею «искусства как средства передвижения». Актер ищет в своем теле «элементы вспоминания прошлого. Мы откроем кого-то, кто — ни я, ни не‑я, но кто был моим предшественником. И это уже ни персонаж, ни не-персонаж»[[235]](#endnote-236). Не искать персонаж не значит для Гротовского «играть» на сцене самого себя. Роль возникает вне персонажа, вне характера персонажа, и без использования актерской личности. Актер не опирается в создании образа на психологию, напротив, он отвергает даже свой характер, преодолевает личность, идет к бессознательному.

Внутреннее / означаемое опирается в первую очередь на актера, отличие от системы Станиславского в том, что актер не принимает на себя персонаж, не пытается совместить свою личность и личность своего героя, он ограничивается только собственной внутренней работой, «вспоминанием своих корней». Отказываясь от понятия «персонаж», режиссер освобождает от этих рамок актера. Чесляк не играет Стойкого принца, он не становится на час Фернандо, он с самого начала работы не ориентируется на конкретную личность потому, что этой личности нет. Гротовский оставляет для актера основной стержень — внеличностный, в «Стойком принце» это архетип страдания, который в сознании актера и зрителя вызывает образ Христа, и уже этот образ актер наделяет внутренними бессознательными ассоциациями. Асинхронность внутреннего и {113} внешнего в построении роли М. Золотоносов, обращаясь к семиотике, называет метафорой, синхронность — метонимией. Когда актер работает в театре по принципу метафоры, зритель воспринимает действие как метонимию, утверждает Золотоносов. Зритель концентрирует общность означаемого и означающего, он воочию видит историю принесения героя в жертву во имя других и внутренне переживает ее. Зритель, сам того не понимая, «превращает сценическую реальность во внесценическую»[[236]](#endnote-237). В этой схеме «актер, исполняющий на сцене роль, воспринимается не как персонаж спектакля, т. е. не в игровом качестве, но как человек, работающий на сцене, т. е. в своем “абсолютном” качестве»[[237]](#endnote-238). Путь, выбранный Гротовским, ведет его и его актеров к отказу от театральности вообще, предельно условные сценические образы рождают в сознании зрителя и актера реальную жизнь.

В «Стойком принце» Гротовский и его актеры сумели преодолеть традиционное представление о создании образа на сцене. Актер становился носителем общечеловеческих чувств, раскрывал общезначимое содержание, доступное на подсознательном уровне. Зритель воспринимал не действующее лицо, а реального человека. И этот человек был не конкретным артистом, а воплощением мировой судьбы.

Теория бедного театра, выработанная Гротовским, приводит к тому, что главным и единственным выразительным средством его театра становится актер. Огромное значение уделяется актерской технике, практическим принципам работы актера в сложившейся театральной концепции режиссера. Гротовский избирает аскетичность. Так возникает формула театра Гротовского — «оголенный актер в бедном театре»[[238]](#endnote-239). Актер — плоть и кровь этого театра, он — главная составляющая, без которой невозможно действо, но точно так же оно не может состояться и без зрителя. «Пусть зритель станет лицом к лицу с актером; пусть почувствует на себе его дыхание и его пот»[[239]](#endnote-240). Гротовскому нужен новый способ существования актера на сцене, когда актер способен выстраивать действие и общение со зрителем на эмоциональном уровне. Режиссер ищет технику, способную дать актеру такие возможности.

В статье «Оголенный актер» Гротовский обозначает концепцию актера в бедном театре. Поиски режиссера в области работы с актером {114} опирались прежде всего на технику, все тренинги 1959 – 1965 годов связаны в первую очередь с овладением телом, акцент на физических упражнениях. «Актер — это человек, который работает своим телом и который делает это публично»[[240]](#endnote-241), — начинает свою статью Гротовский. Второй период работы в театре, путь от «Кордиана» к «Трагической истории доктора Фауста» — это максимальная виртуозность в овладении телом, проработка мизансцен, быстрая смена ритма, точная пластика в игре с предметами (например, быстрые и в то же время плавные движения актера, лежащего на дне деревянной тачки в «Акрополе»). Разноуровневая, сложная конструкция, выстроенная на сцене (печь крематория), предполагала сложные передвижения в пространстве. В «Стойком принце» тело — не часть символов, знаков, которые режиссер выстраивает в пространстве, через них пытаясь воздействовать на сознание зрителя, как это было в «Акрополе», тело актера теперь передатчик внутренних эмоций, процессов, происходящих непосредственно в исполнителе, в человеке, который сейчас на сцене. Техника на этом этапе не накапливает новые умения, а помогает конкретному актеру преодолевать «скрытые барьеры» — и технические, и внутренние барьеры, мешающие на пути «поисков себя». Гротовский настаивает на постоянном тренинге, чем большие препятствия преодолевает актер, тем на более высокий уровень зажимов он выходит, и там начинает все заново с самых простых упражнений. Итогом любых упражнений должна стать работа на новом важнейшем уровне — уровне «психологического проникновения».

Гротовский вносит понятие «святости», выделяя два различных типа актера: актер-куртизанка и актер-«святой». Различие между ними именно в технике. «В первом случае речь идет о наращивании умений, во втором случае — о преодолении барьеров и сопротивлений. В первом случае принципиальным вопросом является существование тела; в другом — его, так сказать, несуществование»[[241]](#endnote-242). Для того, чтобы тело актера стало проводником внутренних состояний, Гротовский призывает отказаться от бытового понимания тела. Разрабатывая физические умения, выходить на глубинные, внутренние уровни. Гротовский выходит на проблему внутренних состояний и их внешнего проявления.

{115} Тренинги Гротовского во многом связаны с концепцией актера у Антонена Арто и ее практическими принципами. Арто начинает свою статью «Чувственный атлетизм», посвященную проблеме актера, с утверждения связи между внутренними процессами и их выражением: «Надо признать за актером нечто вроде чувственной мускулатуры, которая соответствует физическому местонахождению чувств»[[242]](#endnote-243). Арто настаивает на том, что «у души есть телесный выход»[[243]](#endnote-244), актер у него, так же как и у Гротовского, должен сознательно управлять процессами, происходящими в нем, основой статьи «Чувственный атлетизм» становятся рассуждения об овладении чувствами с помощью техники, а именно дыхания и опорных точек. На основе владения телом Гротовский выводит актера к «акту самопроникновения», об этом же говорит Арто: «Пользуясь отточенными до остроты видами дыхания, актер углубляется в самого себя»[[244]](#endnote-245). Тот же принцип лежит и в овладении опорными точками, «воздействие происходит не физически, а на глубинных уровнях сознания»[[245]](#endnote-246). Арто не разрабатывает тренингов или упражнений, он намечает проблему, рассматривает некоторые виды воздействий, технику дыхания, через всю статью он проводит ставшую главной для Гротовского мысль о сознательном овладении возможностями тела, ведущими к внутреннему: «Всякая эмоция имеет органические корни»[[246]](#endnote-247). Гротовский ищет свое решение проблемы техники, чтобы актер был способен «на выявление психических импульсов»[[247]](#endnote-248), опираясь на выделенные Арто вопросы о дыхательном аппарате и точках опоры, как бы сводя их в одно, Гротовский вводит понятие резонаторов, которые расположены в разных частях тела.

Основой работы с актером в Театре-Лаборатории с 1965 года становятся упражнения, направленные на органы дыхания и разработку резонаторов. Гротовский берет за основу модель, разработанную в театре сверхличностном. Означаемое черпается актером из структуры непсихологической. Тело понимается как аппарат, хранящий генетическую память. Избавиться от бытовых штампов — значит отказаться от моторики движений, научиться использовать разные точки тела, не так, как в обыденной жизни, избавиться от комплексов, навязанных социумом. Если на внешнем уровне происходит очищение от штампов обыденной жизни, актер {116} имеет возможность выйти на более глубокий уровень телесного существования. Возможно проявление безусловных рефлексов, открытие генной памяти через телесное, вспоминание телом своих корней. Актер, например, находил способность легко ориентироваться в замкнутом темном пространстве, открывался иной природный тембр голоса и т. д. Работа ведется через технику с глубинными пластами психологии.

Подробно эту проблему разрабатывает ученый-физиолог И. П. Павлов, на его исследования, в частности, опирается Гротовский. Павлов выделяет три уровня взаимодействия человеческого тела и мозга: микроуровень — нервные клетки, макроуровень — отделы головного мозга, мозг в целом — приобретенный опыт[[248]](#endnote-249). Задача тренингов — выйти на микроуровень, когда физическая техника актера доводится до совершенства, способного пробуждать самые тонкие глубинные пласты подсознания. Работа мозга в целом дает возможность выполнения самых элементарных приемов, таких, например, как память физического действия. Для Гротовского ПФД является лишь копированием бытовых штампов. Макроуровень мощно использовался им на этапе обращения к ритуалу и биомеханике Мейерхольда. Это этап, когда актер работал, используя отделы головного мозга для полного контроля над телом. Микроуровень позволяет выйти на проблему внутреннего актерского существования. Актер должен испытывать некие эмоции, которые передают зрителю невербальный пласт спектакля. В. И. Вернадский связывает эмоцию с понятием потребности[[249]](#endnote-250). Когда наши потребности удовлетворены — эмоция положительная, если нет — отрицательная. У потребностей есть своя классификация: биологические, социальные, идеальные. Определенные контакты мозговой и физической деятельности дают стремление к удовлетворения различных потребностей. Постоянное обращение к работе на микроуровне провоцирует стремление к идеальным потребностям. Физическая работа с резонаторами, системой дыхания выводит актера на использование нервных клеток организма. Следствием этой кропотливой работы становится стремление к психологическому анализу и удовлетворению идеальных потребностей. В последних спектаклях во внутренней партитуре актера поднимаются вопросы {117} о вечных категориях человеческого существования: рождение, любовь, грех, смерть, совесть и т. д.

Тренинги 1966 года сильно меняются в связи с изменением целей. Во время работы над «Акрополем» режиссер давал актерам конкретные задачи. Он создавал, выстраивал на сцене такой пластический и звуковой ряд, который рождал бы в зрителе определенный набор ассоциаций, поэтому главный вопрос тренингов этого периода — «Как это сделать?»[[250]](#endnote-251). Актерские тренинги 1966 года ставят перед собой принципиально иную задачу. Упражнения становятся предельно индивидуальными, каждый актер самостоятельно ищет те места, в которых существуют зажимы, ищет точки, мешающие полному раскрытию. С помощью физических упражнений, выполняемых под контролем Гротовского, актер избавляется не столько от внешних помех в работе над ролью, сколько от психологических зажимов, «штампов социального сознания». То, что тяжело переживалось, личные воспоминания становятся частью работы с телом и с психическим аппаратом. Этот принцип, например, использовался в работе над ролью Фернандо Чесляком, в подготовке роли — воспоминание о детской влюбленности. Вспоминание определенных эмоций давало повод к физическому их выражению, и наоборот, найденный актером и режиссером рисунок роли вел к внутренним переживаниям далекого прошлого. Положение тела, вдохи и выдохи, темп произнесения текста рождали внутреннее состояние счастья. Тренинг же нужен для того, чтобы это состояние не возникало спонтанно, а, найденное один раз, закреплялось и возникало на каждом спектакле. Тренинг стал формой личного исследования, преодоления внутренних помех, которые есть в каждом актере. Психология актера, используемая в работе с внешним аппаратом, не подключается в создании внутренней партитуры роли. Личные воспоминания актера не имеют отношения к персонажу, они дают положение тела в пространстве, тип дыхания и т. д. Пройдя через воспоминания себя на тренинге в работе с телом, актер начинает последовательно опровергать эти реальные ощущения и приходить к бессознательным сферам психологии. Основной частью создания роли становится внутренняя работа, связанная не с личными ассоциациями актера, а с неким всеобщим, сверхличностным восприятием любви.

{118} Акцент делается Гротовским на голосовых упражнениях, основывающихся на резонаторах. Тело актера обладает множеством резонаторов: маски (лица), груди, затылочный, носовой, передне-зубной, брюшной, нижне-позвоночный (крестцовый), тотальный (распространяющийся на все тело) и т. д.[[251]](#endnote-252) Резонаторы — это точки опоры, через которые, по Гротовскому, проходит воздух, переносящий звук. Резонаторы не только усиливают звук, но они придают ему определенную интонацию. Работа с резонаторами целиком опирается на дыхание, существует не только дыхание диафрагмой, но и «различные типы действий требуют дифференцированных дыхательных реакций»[[252]](#endnote-253). Тренинги с актерами опираются на систему резонаторов. Голосовые упражнения, приведенные в книге «На пути к бедному театру», базируются на разработке голоса с помощью различных резонаторов. Ученик произносит сначала любой текст, добиваясь «ответа от потолка», в этот момент работает только верхняя часть черепа. Потом начинается разговор со стеной, затем голос локализуется в брюшной полости и т. д.[[253]](#endnote-254) В этих тренингах Гротовский обозначает главные резонаторы, участвующие в передаче звука:

— голос головы (направленный к потолку)

— голос рта (как будто говорящий с воздухом перед актером)

— голос затылка (направленный к потолку позади актером)

— голос груди (выбрасываемый перед актером)

— голос живота (направленный в пол)

— голос, находящийся в:

а) области лопаток (направленный к потолку позади актера)

б) области спины (направленный к стене позади актера)

с) области поясницы (направленный к полу, стене и комнате позади актера)[[254]](#endnote-255).

Гротовский сразу обозначает направление звуковых импульсов, которые идут из определенных резонаторов. Главным, на чем настаивает режиссер во время тренингов, является полный отказ от сознательной работы при выполнении упражнений, «мыслительный процесс должен быть полностью исключен»[[255]](#endnote-256). В упражнении «Тигр», тоже связанном с дыханием и звуковыми резонаторами, ученик лежит на полу, а Гротовский, будто тигр, нападает на него. {119} Он делает это неожиданно, старясь разбудить воображение, но актер не должен успевать их придумывать, он не должен подыскивать реакции, он должен реагировать мгновенно и естественно. «Если реакции не будут спонтанными, они не представляют никакого интереса»[[256]](#endnote-257) ни для режиссера, ищущего «предельную откровенность», ни для актера, открывающего новые возможности собственного тела. Реакции, импульсы возникают не в голове, но в теле. Повторенные телом несколько раз движения, найденные на тренинге, закрепляются и теперь уже ими руководит сознание актера. Как «психологический жест» в учении Михаила Чехова рождается от реакции актера, минуя осмысление задания, так и включение резонатора у актера бедного театра определяется физической реакцией. Но в отличие от «психологического жеста», тренинг Гротовского не направлен на выявление психологической основы, сущности конкретного образа, на создание «характера», конкретного психологического образа.

Опираясь на работу с опорными точками и на типы дыхания — основу теории Арто — Гротовский использует резонаторы. Режиссер находит новое использование звука в партитуре спектакля и работе актера над ролью. В европейском театре композиционной единицей спектакля считается мизансцена, расположение актеров на сцене. То есть воздействие на восприятие зрителя происходит через образы, выстраиваемые в пространстве. Символы, архетипические образы в театре передаются через положение тела актера (предметов, декораций) в пространстве сцены. Гротовский находит еще один уровень — он передает сознанию зрителя образы с помощью звуковой партитуры. Не музыка, но определенный возглас, произносимый актером, рождает ассоциацию, психическую реакцию в зрителе. Точно так же и актер, воспроизводя определенный звук, находит внутреннее состояние, тождественное ему. Резонаторы развивают абсолютное владение техникой звука и перевода его в эмоциональное содержание. Крик, стон, шепот наделяются таким количеством оттенков, что рождают разные «душевные» внутренние состояния. И звуки становятся архетипами человеческого бытия: в них экстаз, исповедь, рождение, смерть, боль, ликование, схватка и т. д. И все эти состояния передаются не с помощью слова, а с помощью звука. Звук пробуждает реальность театра, {120} реальность восприятия. Арто призывал не только говорить со сцены, но и кричать: «Секрет в том, чтобы раздражать точки, как мускулы, с которых сдирают кожу. Остальное довершит крик»[[257]](#endnote-258). Крик в «Стойком принце» становится кульминацией всего спектакля, без финального крика Фернандо он просто не возможен. Звук — важное составляющее внутреннего воздействия на зрителя. Крик-плач Фернандо долго звучит в сознании зрителя, это архетип очищения, смерти и возрождения одновременно. Во время работы с Чесляком Гротовский находит выплеск внутреннего состояния актера в этом крике. Его невозможно описать, это не крик человека, скорее страдающего животного, но вместе с тем человеческого существа, не знающего еще что такое крик боли, а открывающего для себя этот звук боли и радости заново. Самый сильный импульс «выплескивается актером в душу зрителя» именно в этот момент.

Принципы бедного театра, принципы работы с актером, результаты физического тренинга и нового подхода к психофизике актера особенно ярко сказываются в последнем спектакле Гротовского, поставленном в Театре-Лаборатории, «Апокалипсис кум фигурис» («Apocalypsis cum figuris») (1969). Эта постановка становится своеобразным итогом в разработке проблемы актера и проблемы зрителя как участника спектакля. Почти пустая сценическая площадка, в центре два деревянных ящика. Минимум простейшего реквизита. Актер является всем: организатором сценического пространства, выразителем пластики движений, творцом всего звукового пласта представления. Драматической основой стали отрывки из Библии, Ф. М. Достоевского, Т. Элиота, С. Вейль. Режиссер ищет опору в создании архетипов в первую очередь в текстах из Библии. Использование разных авторов становится некоторой ассоциацией режиссера и актеров на библейские темы, хотя ясная интеллектуальная связь разных частей текста отсутствует полностью. Драматургическая основа не имеет внятной логики развития действия. Тексты становятся бесконечным потоком. Редко можно с определенностью сказать об источнике той или иной реплики героя, так как они небольшие по размеру. Например, Петр Симон обвиняет окружающих словами Великого Инквизитора из «Братьев Карамазовых» Достоевского, а отвечает ему на это Темный стихами Элиота. Текст теряет в бедном театре свое значение {121} вместе со всеми остальными составляющими. Драма как основа театрального представления уходит на второй план, часто режиссеру даже не важны слова, важна эстетика звука, которую он разрабатывает на тренингах, опираясь на теорию Арто. Звук эмоционально ближе человеческому восприятию, чем слово. Слова надо понимать, крик, стон, вздох можно только чувствовать.

Гротовский ставит вопрос о драматургии, возможен ли спектакль, не имеющий в своей основе драмы? Основой театра считается игра. «Ролевое поведение свойственно каждому человеку, и во многом оно напоминает сценическое поведение актера»[[258]](#endnote-259). Существование человека в определенной социальной среде накладывает сильнейший отпечаток на его жизнь, его поведение. Театр, становясь отражением жизни, принимает на себя законы, по которым существует социальный мир, законы «ролевых отношений». «Надо полагать, что именно ролевые отношения людей в обществе и можно назвать театральностью, составляющей предмет театрального искусства»[[259]](#endnote-260). Может ли театр не опираться на ролевую структуру? Всегда ли актер берет на себя роль? Почему природа ролевых отношений идет от социальных, жизненных ролей? — ответы на все эти основные вопросы природы театрального искусства Гротовский полностью опровергает, вырабатывая собственную философию понимания театра. Предшественником Гротовского в Польше в формулировке иной природы театра был Станислав Выспянский. Разрабатывая в начале XX века теорию театра, «свободного от житейской логики», автор акцентировал роль театра как игровой, художественной структуры. Польский драматург и философ Виткевич выдвигает эстетическую теорию Чистой формы. Чистая форма — это произведение искусства без содержания, сутью творчества не является выражение содержания, а сама форма как таковая. Спектакль в теории Чистой формы понимается как акт создания логики, интуитивно угадываемой творцом. Театр становится яркой формой воплощения алогичной пьесы. Драма — повод для представления, режиссер должен найти «свой смысл», не разрушая абсурдность содержания драмы, актер создает смысловую игру, он играет образ, свое отношение к нему и себя самого, помещенного в алогичную пустоту бытия. Актер не передает жизнь своего героя, не пытается выстроить ролевые отношения, актер-творец {122} отрицает на сцене в импровизационной манере логику житейских отношений.

Гротовский сохраняет основные принципы развития действия: завязку, кульминацию и развязку, но оперирует он этими понятиями в сфере не драматургической, а психологической. То есть развитие действия происходит не сюжетно, а эмоционально. Хотя сюжет, пользуясь основным архетипом спектакля, можно сформулировать предельно просто. Иисус Христос вновь пришел на землю, прошел свой путь, его распяли, и он исчез из жизни людей.

Библейский архетип держится в головах зрителей только благодаря ярким визуальным образам и закрепленным ролям. Каждый библейский персонаж для зрителя, сформировавшегося в христианской культуре, — это определенный символ. Этими безликими символами становятся актеры, взяв на себя роли, но принцип существования каждого актера подобен принципу существования Чесляка в «Стойком принце». Символ Иуды достается тому актеру, который может, углубившись в себя, увидеть свои корни через эту роль. Это тот актер, которому необходимо пройти внутреннее переживание предательства и очиститься от него. Важно, что «выбор» символов актерами происходит по ходу спектакля.

В спектакле без драматургической основы, без декораций, костюмов, постановочной техники, без смыслового развития действия невозможно выделить основные кульминационные сцены, по принципам которых будут строить все остальные эпизоды. Спектакль имел пять разных редакций, три последних сам Гротовский называет тремя вариантами целого произведения. Описания спектакля на разных языках разными исследователями сильно отличаются и, как правило, не имеют описания действия, скорее, это ощущения по поводу увиденного. Воспроизвести партитуру действия очень сложно, еще и потому, что спектакль, видимо, сильно менялся в процессе его существования с первого показа спектакля «Евангелие» (он стал основным скелетом «Апокалипсиса») в 1967 году до последнего варианта, премьерный показ которого состоялся во Вроцлаве в 1973 году. Центральную часть «Апокалипсиса» возможно разделить на семь эпизодов, внутри каждого из которых есть раскрытие основной темы и актерской работы[[260]](#endnote-261).

{123} Гротовский в центре всего спектакля ставит один вопрос, вопрос остро современный, злой (как в первых своих постановках): «Умер ли Бог?»

Эпизод № 1. Зрители входят в небольшой зал с деревянным полом, голыми стенами, в потолок направлены два прожектора, больше источников света нет. Как правило, спектакль показывался в зале вроцлавской ратуши — сооружении XIV века, которое давно требовало реставрации. Действие проходило в старых осыпавшихся стенах, была видна кирпичная кладка. Зал, где давалось представление, был обнаженным, вывороченное нутро помещения помогало режиссеру в его главной задаче. Бедный театр не просто без технических ухищрений, а бедный в смысле обнажающий нутро, саму суть вещей, как, например, ратуша без фресок, но с деревянно-каменным скелетом, в котором живет дыхание XIV века. Не было мест для пришедших, все рассаживались на полу. В центре комнаты прямо на голых досках разбросаны в беспорядке человеческие тела. Актеры одеты в современные костюмы (костюмы — Вальдемар Кригер), все одинаково в белом, и только Иуда чуть красивее остальных, чуть более щегольской покрой. Поднимается девушка и поет по-испански, ей вторит Иоанн по-польски, песня о крови и плоти Сына Человеческого. Гротовский переводит слово Библии в архетипический визуальный образ. «Ибо Плоть моя истинно есть пища, ибо Кровь моя истинно есть питие». Девушка откуда-то из темноты, из-под полы достает большую буханку хлеба, она начинает беспокойно бегать между апатично лежащими остальными, прижимает к себе хлеб, как младенца. К ней подбегает самый молодой, Иоанн, расстилает на полу полотенце, и они вместе начинают пеленать буханку. Потом мужчина вынимает из кармана флягу, оба жадно пьют из нее. Из другого кармана он выхватывает нож, вонзает его в пол, хватает хлеб и быстрыми резкими движениями, подмяв его под себя, изображает акт соития, пока, наконец, выгнувшись в напряжении, он не падает навзничь. Девушка со злобой выхватывает у него хлеб, бросает об пол и дважды вонзает в него нож. Каждый ее удар отзывается глухим животным стоном мужчины, будто это его плоть рвется под ножом.

Основной прием бедного театра — многоплановость действия, один предмет в ходе короткой сцены несет в себе целый комплекс {124} содержаний. Образ хлеба — тела Христова преломляется от самой прямой ассоциации до глубинных слоев подсознания. Хлеб становится пищей, младенцем, причастием, обыденной едой, объектом плотского желания и объектом убийства. Важно, что основа эпизода, главная его часть выражается не в слове, а в сценическом действии, без всяких объяснений. Некая примитивная расшифровка символики хлеба — тела Господня может рождать большее количество ассоциаций у каждого зрителя, вызывая свой очень индивидуальный ряд прочтений. Кульминацией эпизода становится убийство, которое выражается в безумном крике Иоанна. Стон становится внутренним выплеском, это использование энергетической точки опоры, именно от нее шел режиссер с актерами. Этюд лаконичен: два актера рассказывают свои внутренние переживания по поводу фразы из библейского текста. Основа работы — детские страхи от непонимания причастия: съесть хлеб значит вкусить часть тела человека? или Бога? Как и в «Стойком принце», режиссер еще до начала игры поставил перед зрителем все вопросы и дал все ответы. Как в античном спектакле, зрителю уже рассказана вся история. Актеры сами выбирают предмет, придают ему массу качеств, а потом кощунственно избавляются от него, называя хлеб телом Христовым. Эту эмоциональную особенность дает спектаклю именно режиссер, монтируя сценическое действие, опираясь на основной вопрос, поставленный перед зрителями и актерами: «Умер ли Бог?»

Эпизод № 2. Встает Симон Петр (Антоний Яхолковский) и начинает распределение ролей: Мария Магдалина (Елизабета Албахака или Рена Мирецкая), Лазарь (Збигнев Цинкутис), Иуда (Зигмунд Молик), Иоанн (Станислав Шиерский), потом он указывает в угол — и из темноты выходит человек в черной одежде, отличающийся от остальных белых, светлых, все будут называть его Темный (Ричард Чесляк). Все герои, кроме Темного собираются в круг и начинают глумливые выкрики из Библии, они галдят, как стая разъяренных птиц, кидаясь по очереди на Темного. Его дразнят строками о рождении Христа. Он нелепо переминается с ноги на ногу, будто ребенок, ему хочется играть в эту злую игру с ними. В центре комнаты собирается белая галдящая толпа, и вдруг Темный начинает быстро нервно бегать вокруг этого белого пятна. Вдруг {125} от всех стремительно отделяется Симон Петр, хватает Темного и с легкостью запрыгивает ему на спину. Темный оседлан, он сатанеет, как непокорная лошадь, он сбрасывает седока, но не может остановиться, он все стучит голыми пятками по деревянному полу.

Напряжение действия ведется по тому же принципу, что и в первом эпизоде — от полной тишины до безумной пляски. Эмоциональной основой тут становится опять же не слово, а танец, движение. Движения Чесляка красивы и болезненны одновременно, он будто разрывает себя самого изнутри на части. В его пляске есть счастье, подобное счастью животного, освободившегося от груза, от непосильной ноши, есть счастье очищения внутреннего от гнета другого человека, который в буквальном смысле сел тебе на шею, есть скорбь и ужас от того, что на минуту стал животным, стал зверем, способным разорвать, разбить, почувствовать вкус крови и получить удовольствие от этого. Дикая пляска превращает Темного (каждый зритель должен решить сам, Спаситель он или Лжемессия) в животное, готовое в экстазе на все. Уровень ассоциаций очень разный от образа Папы Римского, залезшего на плечи Христа, до Диониса, пришедшего на театральную сцену в безумных движениях актера[[261]](#endnote-262). Важно не само зрелище, которое на интеллектуальном уровне вызывает у польских критиков такие разные сопоставления, важно то, что на микроуровне человеческого восприятия все зрители получают одну и ту же эмоцию ужаса. Танец Чесляка эмоционально захватывает, от него невозможно оторваться, он притягивает внутренним состоянием актера, способного передать страх перед буйством, перед неконтролируемыми человеческими реакциями.

Стоит говорить не только о разделении внутреннего и внешнего в актерской работе, но и внутренняя работа может иметь совершенно различную природу. Станиславский, опираясь на психологический подход, использует из внутреннего аппарата актера часть, связанную с психологией социальной, отчасти биологической. Гротовский стремится к реализации самых тонких слоев подсознания, а именно — идеальных. «Стать другим, оставаясь самим собой» — это задача на уровне памяти физических действий, принять на себя социальные и внешние признаки своего героя, понять его поведение в различных ситуациях и реализовать все это на сцене. Цель {126} актеров Гротовского — отказаться от физического воплощения конкретного образа, показать некое идеальное понятие. Чесляк не играет человека, не переживает вместе со своим персонажем. В буквальном смысле слова Чесляк создает образ осатанения. В общепринятом понимании актерской техники переживать, оживлять образ Христа, ставшего животным, невозможно, актер не принимает на себя роль Христа — значит, на психологическом уровне не идентифицирует себя с ним. Но в создании образа актер использует в первую очередь внутренний аппарат, Чесляк насыщает образ Христа своей психологией, но доведенной в тренингах до такого уровня, что эта психология опирается только на общечеловеческие образы и символы. Актеры Гротовского не ищут в себе индивидуальность, в общепринятом смысле этого слова, а ищут бессознательное. Для Гротовского термин «бессознательное» лежит не в сфере концепций З. Фрейда и К. Г. Юнга, режиссер пытается полностью избавиться от социального, «коллективного» в своей эстетике, ему ближе понятие Платона об анамнесисе — «припоминании душой всеобщих истин». Бессознательное понимается как душевные поиски идеальных ценностей.

Эпизод № 3. Симон Петр, как главный организатор действа, вдруг кричит громко и свирепо: «И увидел я воду, истекающую из правого бока святыни!» Темный лежит на полу в позе распятого Христа. Все устремляются к нему, рвут одежду на нем и начинают с жадностью сосать его тело под сердцем, в том месте, где прокололи распятого копьем. Пьют подобно зверям на водопое, долго не могут оторваться, отползают на четвереньках, вытирая лицо руками-лапами. Когда они поднимают глаза, все совершенно пьяны. Им не подняться, они еле ворочают языками, они не могут говорить, они мычат, рычат, стонут.

Отчетливо слышны только первые слова Симона Петра, все звуки далее сливаются в животные всхлипы. Последний вкусивший не может встать с пола, актер не говорит, а выдыхает всем телом, не открывая рта. Он держит рот закрытым, будто рот еще наполнен жидкостью. Звук идет не из горла, а из живота: «Водка сидит в нем, а не кровь». Техника использования чакр дает возможность актерам Гротовского «говорить, не открывая рта». Режиссер добивается не только безупречного звучания, с помощью использования энергетического {127} центра внизу живота актер возбуждает в себе ряд определенных эмоций. И этот же энергетический поток воспринимает зритель.

Основные сцены спектакля имеют одно и тоже направление, одну и ту же схему. Эпизод с вкушением крови Христовой, подобной вину, рифмуется с эпизодом первым о хлебе — теле Христовом. Для Гротовского важно не логическое развитие действия, а эмоциональное. Спектакль, рожденный из актерских этюдов на темы Библии, стал набором «разговоров» разных людей об одном и том же. Разные члены труппы по-разному внутренне пережили, почувствовали архетип вкушения тела Христова. Для первой пары — это история о грехе убийства. Для актера, отползающего с полным ртом божьей крови, это сравнение себя с Богом, принятие в себя части божьей. Финальный рык становится точкой низкого животного удовлетворения. Финальный стон мужчины, убиваемого в первой сцене, становится просьбой о прощении. Формируются два полюса веры, два полюса идеальной, не имеющей потенции к анализу категории. Вера для одного актера — это покаяние, для другого — предмет осмеяния. Проблема, которую ставит Гротовский, шире, бессознательное одного члена его труппы имеет в себе зерно веры, другого — не имеет, так же как и у любого зрителя в зале. Значит, первая сцена призвана воздействовать на одну часть аудитории, третий эпизод — на другую часть, которая способна подвергать веру сомнению. По этой причине спектакль воспринимается по-разному даже профессиональными критиками: К. Пузына описывает первую сцену как мрачное, страшное действо, а француженка Р. Темкина, говоря о начале спектакля, пишет о полном физическом и духовном очищении в момент крика[[262]](#endnote-263). Для одного первая сцена становится ужасом убийства, для другого — восторгом очищения от страха перед церковным культом причащения. Зритель после спектакля занимается интеллектуальным осмыслением информации, которую он воспринял на психо-физиологическом уровне, поэтому анализ «Апокалипсиса» максимально усложнен.

Эпизод № 4. Воскрешение Лазаря. Вся актеры садятся на колени вокруг мертвого Лазаря, который лежит в центре игровой площадки, и начинается долгая песнь плакальщиков, больше похожая на восточные церемонии. Темный оживляется, он сосредоточен, ему {128} нравится, что в новой игре главное место отводится ему. Он входит в круг и громко говорит: «Встань, Лазарь!» И Лазарь воскресает, он встает злой, усталый. Центром эпизода становится унижение Лазарем Темного. Лазарь надвигается, как хулиган, засунув руки в карманы, он не кричит, он шипит и рычит жалобы из «Книги Иова». Его наступление беспощадно, он заполняет своим телом все пространство, Лазарь становится все выше, все сильней. Темный будто уменьшается в размерах под его взглядом. Лазарь вытаскивает из-за пазухи буханку, которая возникала в первом эпизоде, он рвет ее одним движением на две части, выгребает мякиш и начинает бросать куски хлеба Темному в лицо.

Буханка, исполнившая уже, кажется, все возможные роли, становится могилой, мягкой и теплой землей, серой разложившейся плотью. Лазарь сильнее, злее и агрессивнее лишь потому, что у него отобрали его право на смерть. Символ смерти и символ тела Господня рифмуются у Гротовского с такой легкостью, что зритель в недоумении. Любой предмет из обыденного мира возможно наполнить новым, идеальным смыслом с помощью двух приемов: ситуация, в которой возникает символический образ хлеба (этот прием Гротовский называл монтажом, по принципам, сходным с монтажом Эйзенштейна) и эмоция, с которой работают актеры на сцене (режиссер считает, что предмет способен получать и отдавать ту же эмоцию, какой его насыщают). Хлеб, разодранный на части, всегда будет восприниматься нами, как символ убийства, уничтожения.

Эпизод № 5. Темный и Магдалина. Иоанн ведет Темного к блуднице. В центре остаются только трое. Темный и Магдалина берутся за руки и медленно отходят в угол к прожекторам. Стержнем сценической площадки становится Иоанн, он сбрасывает куртку и остается с обнаженным торсом. Темный и Магдалина, обнявшись, начинают медленно расходиться в стороны, как лепестки цветка, выгибаются дугой. В этот момент Иоанн начинает бег на месте, он рвется к паре возлюбленных, он все убыстряет и убыстряет темп, но не сдвигается ни на шаг к ним. Его бег замедляется, когда два тела в ореоле света расслабляются на несколько секунд и начинают опять расходиться в стороны. Иоанн в изнеможении падает на пол и плачет.

В этом эпизоде нет слов, и в кульминационный момент нет даже звуков. Сцена идет от пяти до десяти минут на разных показах, и за {129} все это время герои не произносят ни звука. Только где-то очень далеко, будто за окнами, в середине неистового бега и тихой любви картинка обретает иной объем от звуков стрекочущих светлячков, лая собак, ветра. Все эти звуки создает труппа актеров, но так тихо и незаметно, что зрители не понимают, откуда возникает необыкновенная объемность картинки. Шуршание живых, обыденных звуков превращает абсолютную абстрактность в глобальную картину бытия, в историю любви и в историю о недоступности любви.

Звуковая партитура полностью независима от партитуры движения, ритма. Фон, создаваемый звуками, мягкий, легкий, незаметно обыденный. Основой же сцены становится ритм движений. Полная расслабленность, медлительность Темного и Магдалины противостоит быстрому, ожесточенному, болезненному бегу на месте Иоанна. Конфликт сцены полностью реализован в этом противоречии, спокойствие воспринимается как момент счастья, напряжение Иоанна — как поиск, а значит — боль. И финал сцены в действии, в движении: напряженная до предела фигура обнаженного человека падает и в полной расслабленности лежит на полу — расслабиться для Иоанна значит очиститься.

Эпизод № 6. Голгофа. Симон Петр накрывает плащом прожектора, пропадает единственный источник света. Актеры выносят охапки тонких церковных свечей. Темный отправляется в путь на Голгофу, все герои идут за ним. Симон Петр и Иуда спорят, кто из них первым предаст Христа. Остальные поют «плач». Начинаясь с гармоничной тихой песни, он все набирает мощь и в финале превращается в стенания со всхлипами и криками. Текст почти не понятен, герои поют католические молитвы, Темный вторит им стихами Элиота. На самой высокой ноте Темный падает навзничь. Начинается распятие, руки и ноги его укладывают в позу Христа на кресте. Темный лежит в центре на деревянном полу, и все счастливо поют хвалебный гимн. Герои радуются, смысл их бытия в обряде, в культе поклонения ему — умершему и должному воскреснуть.

Отказ от света дает режиссеру возможность работать с сознанием зрителей. Эстетика подглядывания, придуманная Гротовским в «Стойком принце», здесь трансформируется в эстетику угадывания. Каждый, пришедший на спектакль и включившийся в действие, {130} уже знает конец истории о пришествии Христа. Именно поэтому зритель не должен увидеть распятие во всех подробностях. Зритель должен почувствовать момент распятия, момент перехода из жизни в вечную жизнь. Ощущение полумрака и голосов, вырывающихся из него, становится костяком для этого эпизода. Предчувствие более тонко передает атмосферу действия. Остается только пение, наполняющее все пространство ратуши.

Кульминация эпизода — крик-плач Темного перед распятием. При том, что все описания спектаклей сильно отличаются. И нет никаких записей о работе с актером ни Гротовского, ни его коллег. По основным принципам эта сцена очень напоминает финальный монолог Чесляка в «Стойком принце». Все эпизоды спектакля последовательно вели к унижению, уничтожению образа Христа-мученика. Каждая новая сцена подвергала сомнению его силу, его веру, его существование вообще, так же истязали Фернандо, искушая его деньгами, любовью, властью. Оба героя обретают уверенность и силы только перед самым финалом. Мучившие Фернандо мусульмане проникаются уважением к истерзанному, но не сдавшемуся христианину. Темного стали превозносить после любовной сцены с Магдалиной, он уже сам поверил в свою миссию, он уже стал мессией. И в этот момент полного признания и принятия оба героя погибают, оба на мучительном животном крике, разрывая оковы бытия. Главной точкой двух этих спектаклей становится образ Христа, снятого с креста. Фернандо на руках у Фениксаны и Темный на руках у Магдалины — яркие сильнейшие архетипы очищения. Возможно, и партитура роли Чесляка в «Апокалипсисе» строилась по тому же принципу. Тело Темного истязали и мучили, а внутренняя работа актера была направлена на самые чистые и добрые воспоминания. Эти эмоции очищения передавались и зрителям.

Эпизод № 7. Изгнание Христа. Симон гасит свечи. Темный поет молитву. В середине светлой, теплой, идущей из самого сердца песни гаснет последняя свеча. И голос звучит все мощнее, он пробивается сквозь темноту, он рвется вверх, разрывая оболочку ратуши, наполняет собой все пространство. И на самой высокой ноте резко обрывается. И когда тишина становится невыносимо долгой, Симон Петр спокойно, но четко и внятно, говорит: «Ступай и не приходи {131} больше». Проходит еще несколько минут томительного ожидания — и вдруг включается электрический свет. Зал пуст.

«Стойкий принц» заканчивался на щемящей ноте болезненного крика Фернандо. Гротовский отвечал на вопрос — вера погибла, но если она еще живет в нас… Финал «Апокалипсиса» открыт, до последнего мгновения зритель не верит в то, что Бог умер, и убили его мы. Люди, одетые в современную одежду, такие же, как любой из пришедших, выбирающие, как и все мы, обыденные роли: Иуды — конформиста, Магдалины — любовь дающей, Иоанна — любви желающего, Симона Петра — держащего жизнь в кулаке и т. д. При ужасе от этого ощущения убийства зритель уходит со спектакля очистившимся, потому что ни один актер не несет во внутренней партитуре своей роли негатива. Для актеров спектакль становится обнаружением своей жизненной маски, открытием ее полностью и отказом от нее. Роли помогают пережить и изжить в себе самом социальные маски, животные инстинкты и найти идеальную сущность своего бытия. Например, на уровне, видимом зрителем, петь молитву устами Спасителя, а на уровне собственном, внутреннем, петь о первом своем поцелуе или о первом причастии в церкви. Гротовскому неважно, имеют ли внутренние эмоции актера отношение к действию в спектакле, ему важно только полное соответствие эмоций монтажу, создаваемому им в восприятии зрителя.

Гротовский создает мистерию о напрасном возвращении Христа на землю в XX веке и его уходе. Каждый новый эпизод рождал новую «потребность всей человеческой жизни»: потребность любви, потребность истины, потребность справедливости, потребность искупления вины. Режиссер доводит до совершенства принципы, выработанные в «Стойком принце». Работая с архетипами, с библейскими историями, выстраивая сюжет о возвращении Христа, Гротовский добивается от актеров такого внутреннего проникновения, когда на основной сюжет спектакля накладываются личные эмоции актера, через которые актер выходит на коллективное бессознательное. Эмоциональное напряжение пробуждает не сознательные, а внутренние реакции зрителя. Главным становится изменение человека, влияние на него. Уже не только на актера, но и на зрителя. Зритель получает в театре Гротовского активную роль.

{132} Описаний принципов работы Гротовского с актерами при создании этого спектакля не существует. Но можно говорить о неких сопоставлениях со спектаклем «Стойкий принц» и обращаться к последующему этапу режиссерской деятельности Гротовского. Следующим шагом режиссера стал уход из традиционного театра. В своих паратеатральных опытах он пытается изменить людей, изменить социальную систему устройства общества, изменить мир. При всей глобальности идей он работает с ограниченной группой, которая создает спектакли — акции, призванные пробуждать в зрителях желание действия, желание изменить свою жизнь. Занятия, ставшие основной частью подготовки паратеатральных опытов Гротовского, опираются на конкретные этапы развития актерского аппарата и партитуры роли. Подробные описания подготовки к действу под названием «Акция» (1985) Томаса Ричардса, ученика Гротовского, дают возможность восстановить этапы, используемые Гротовским для подготовки к спектаклю. Содержание «Акции», приемы и метод актерской игры так близки по основным принципам спектаклю «Апокалипсис», что можно проанализировать природу актерской работы, опираясь на подробные описания Ричардса[[263]](#endnote-264).

«Акция» — это действо на сорок-пятьдесят минут, не имеющее закрепленного сюжета, но использующее основной костяк, стержень, на который нанизываются этюды актеров. В центре повествования история жизни человеческой: рождение, становление, выбор веры, выбор пути, выбор спутников, сам путь, рождение нового человека, старость и смерть. Очередность эпизодов, их количество и проблематика меняется от показа к показу, в зависимости от актеров, принимающих участие в этом показе, от внутренних эмоций участников и т. д. В показе нет никакого текста вообще, каждый актерский этюд содержит в себе одну песню на умершем афро-карибском наречии. Актер, ведущий центральную партию в эпизоде, тянет основную музыкальную, песенную линию, его поддерживают остальные. Так от актера к актеру, от одной песни к другой идет действие, целиком состоящее из простых визуальных картин, которые воспринимаются на подсознательном уровне и подкрепляются внутренним насыщением через пение на чакрах. Все актеры в простых современных костюмах, минимум реквизита, нет декораций, светового, звукового оформления. Между каждым эпизодом три-пять минут молчания, {133} идет поиск следующего солирующего актера, и наконец один запевает. Опишу всего одну сцену, чтобы показать, что по эстетическим принципам «Акция» максимально приближена к «Апокалипсису». Один из актеров делает шаг вперед и запевает пронзительную, печальную песню. Воздух выталкивается на редких выдохах из солнечного сплетение, это сопровождается совсем не заметным движением в лопатках и особым способом дышать, особым тембром голоса. Мужской голос становится очень мягким и болезненно тонким на грани слез. Человек медленно движется по кругу, и все (еще четыре актера) устремляются в этом движении за ним. Он очень медленно выходит в центр полутемной комнаты, осторожно, будто боясь прервать легкий звук песни, встает на колени. Потом так же медленно ложится и сворачивается клубком. Остальные актеры на расстоянии создают вокруг него живой полукруг и начинают, как легкие волны, то набегать, то уходить от него. Песня почти замолкает, и зритель видит уже не актера, а маленькую белую фигурку человека, он лежит, подобно эмбриону в материнской утробе, и почти беззвучно поет, кажется, о тепле, счастье, желании жить. В тот момент, когда песня уже совсем пропала, актер делает не сильный, но властный толчок одной ногой, потом другой, и песня набирает силу, она льется уже уверенно и громко, центр звука перемещается в грудную клетку. С каждым толчком тела песня становится все сильней, и актер распрямляется, встает на ноги, поет полной грудью, остальные поддерживают его. Так за пять минут зрителю показали таинство рождения, счастье новой жизни, счастье появления на свет, желание дышать. Человек в позе эмбриона, пением, дыханием и движениями тела вырывающийся к жизни, является таким же архетипическим образом, как, например, фигура Чесляка, копирующая распятого Христа.

Ричарде поэтапно описывает в книге «Оборотная сторона спектакля»[[264]](#endnote-265) свою работу с Гротовским, Чесляком, Реной Мирецкой. Важно, что у него довольно практический взгляд на работу актера, он не мистифицирует, пытается объяснить все с точки зрения физиологии и психологии.

Первым основным заданием на занятиях стало освоение песни. Гротовский просто пел со своими учениками, приехавшими со всего света, песни на несуществующем языке. Он не учил их новому языку, не учил произношению, он учил их правильно дышать в песне. {134} Законы дыхания легче всего усвоить в пении, потому что когда поешь, дышишь совершенно иначе, чем когда разговариваешь. Хор из десяти человек сначала учился дышать по-другому, не как в жизни, потом стажировавшиеся начали учиться дышать разными частями тела, разными чакрами. С помощью восточной методики чакр Гротовский находит у актеров физические и психологические зажимы. Робких людей он просил много и часто кричать, истеричных петь, опуская звук все ниже и ниже в животе, «в конце занятия они удовлетворенно басили»[[265]](#endnote-266). Использовал Гротовский и упражнения из старых тренингов, например, упражнение «Тигр». Этот этап продолжался для Ричардса более девяти лет. Сам Ричарде воспринимает песни как актерский инструмент: «Афро-карибские песни и были инструментом или до некоторой степени могли быть инструментами для человека, ведущего работу над собой. Они могли стать инструментарием, способным помочь организму в процессе, который мы можем назвать трансформацией энергии»[[266]](#endnote-267).

Следующая ступень после овладения телом, избавления от зажимов — трансформация энергии. Гротовский в статье о бедном театре называет это трансгрессией, внутренним свечением. Когда тело максимально расслабленно, Гротовский просил своих учеников найти «часть себя в песне Кариб». Ричарде понял это требование буквально: «Моя мать белая, мой отец черный. Половина моего наследства из европейской культуры, половина — из Африки. Моя кожа светла, но в моем теле есть что-то от линии моего отца, от африканской линии»[[267]](#endnote-268). Но Гротовский говорил о более глубокой связи, он призывал не понять неизвестный язык и не стать немного африканцем, он стремился к этому ощущению полной общности бытия. Неважно, сколько веков назад умерло африканское племя, неважно, каким идолам они поклонялись, важно, что их песни несут те же эмоции боли, счастья, радости, которые сейчас испытываем мы. Найти себя в песне — значит стать частью бесконечной человеческой истории, а в ней любят, живут и умирают во все века одинаково. Какие бы штампы тебе ни навязывала цивилизация, ты все равно плачешь так же, как твои дед и прадед. Это вспоминание идеальных ценностей наших предков и есть цель театра-нетеатра Гротовского. Снятие физических зажимов и психологических штампов дает уникальную технику, когда процесс актерского {135} творчества контролируется самим актером не в полной мере. «В некоторых фрагментах “Акции”, особенно в одном, над которым Гротовский работал непосредственно со мной, появилось ощущение, как если бы мое тело начало руководить мной (абсолютно само по себе) в момент движения, которое приходило извне. Поток импульсов выходил через тело. Это был поиск, текущий, как река. Я был мелкой деталью, следящей за этим. Мой ум не долго манипулировал моим телом, говоря: “Пойди сюда, пойди туда”, сейчас мое тело вело меня. Источник импульсов находился не в мускулах. Я был как наездник на лошади, не говорил лошади куда и как скакать, но только смотрел на лошадиный бег, и в некоторых местах руководил ей (здесь, здесь), но руководил без манипуляций, а только в некоторых местах корректировал ход»[[268]](#endnote-269).

Поток импульсов, наполняющий тело, возникает из ощущения освобождения от зажимов и из восприятия себя как проводника идеальных идей. Не социальные, не жизненные импульсы становятся источниками в создании роли, жизнь на сцене рождается только на самом тонком уровне мозговой деятельности. По Павлову, сферой идеальных идей руководит уровень нервных клеток. Если актер способен отказаться от физического вообще и превратить тело в сосредоточение различных нервных центров, то он способен вызывать к жизни в психологии, физиологии стремление к идеальным категориям.

Освоение тела, последовательный отказ от тела как сосредоточения зажимов и штампов, выход на самые глубокие слои психологии и нервной деятельности — все эти этапы становления актера ведут к конечной, самой важной цели. Актер появляется на сцене перед зрителями с целью открыть в себе что-то новое, не поддающееся анализу, взаимодействие физического и психологического в себе, то, что Гротовский вслед за восточными философами называет духом. Актер ищет свою «высшую сущность», зритель, наблюдая за этим процессом, начинает переоценку ценностей — находиться ли ему в сфере обыденной жизни или обратиться к своему духовному второму «Я».

«В работе Гротовского я увидел что-то похожее на пробуждение внутреннего, обычно спрятанного, бессознательного человеческого потенциала, который движется, как течение реки в каждой личности, {136} и эта река становится частью структуры, частью театра»[[269]](#endnote-270). Основой действия спектакля или акции становится история человека, предельно обобщенная, доведенная до уровня архетипов. Рассказывают эту историю актеры, реализуя в момент показа свой внутренний потенциал, связанный со сферой идеальных идей. Театр Гротовского — это возможность увидеть глазами идеальные категории и почувствовать на духовном уровне полную зависимость от «работы души».

«Апокалипсис кум фигурис» создавался по схеме, сходной с работой над более поздней «Акцией». Возможно, в начале актеры, опираясь на тексты Библии, не произносили текст, а пропевали, совершенствовали свои навыки работы с энергетическими центрами, избавлялись от внутренних зажимов. Итогом этой работы стал закрытый показ довольно длинного действа под названием «Евангелие». Из этого показа Гротовский выбирает основные точки повествования, сюжета, который он собирается выстроить, о смерти Бога. Следующим шагом стала последовательная, более года длившаяся работа с каждым актером в отдельности. Режиссер создавал сольные партии, подобно описаниям Ричардса, когда Гротовский учил его направлять звук в разные места в теле, а потом давать движениям выходить вместе со звуком, не контролируя их сознанием. Каждый актер маленькой труппы выбрал себе в «Апокалипсисе» роль, партию, и каждый новый эпизод становился монологом или диалогом, содержал в себе локальное внутреннее наполнение, остальные актеры были окружением солирующих. Гротовский выстраивает партии актеров так, что они мало зависят друг от друга во внутреннем ведении роли, но создают визуальную картинку, способную влиять на восприятие зрителя. Использование потока импульсов, руководящих телом актера, легко проиллюстрировать в эпизодах, где эмоции выражаются через крик. Первый эпизод с убийством в финале построен на мягком ритме в начале, на бормотании молитв, на быстрых движениях во время борьбы за хлеб, плоть Христову и выплеск актерского внутреннего наполнения происходит в последние секунды, для девушки — в ожесточенном действии, для юноши — в животном крике. Внутреннее стремление обоих актеров реализовать идеальную категорию веры. На длительных репетициях режиссер искал с актерами {137} ассоциации с обыденной вещью — буханкой хлеба. Эти ассоциации должны были возникать из самых глубоких пластов подсознания, из работы нервных окончаний, которую обеспечивало дыхание во время произнесения молитв и постоянное движение, игра с хлебом. Вся партитура движений полностью шла от актеров, Гротовский только задавал рамки импровизации. Все эпизоды спектакля длятся примерно равное количество времени — от пяти до восьми минут. В этот промежуток времени должны уместиться нервное восприятие предмета, ситуации, освоение движений и звуков в возникающем эмоциональном состоянии, и затем выплеск стремления к «идеальной потребности». Хлеб достают, едят, баюкают, как ребенка, любят, как женщину, и убивают. Крик и резкие, рваные движения с ножом в руке — это выплеск боли от невозможности реализовать потребность верить.

Самой сложной становится самая знаменитая сцена «Апокалипсиса», которую многие исследователи называют «Лук». Эпизод о любви Темного и Магдалины и бесконечный бег на месте Иоанна сравнивают с образом лука, как визуальной ассоциацией. Любовная пара, медленно сливающаяся воедино и расходящаяся в стороны, напоминает лук с натянутой тетивой, а бегущий Иоанн напоминает стрелу, выпущенную из него. В этой сцене актеры не издают ни единого звука, зритель воспринимает только точно выверенную партитуру движений. Природа внешнего выражения актера та же, что и во всем спектакле. Сцена рождается из движений, возникающих в теле актера и отталкивающихся от основной темы этюда «любовь». Полная расслабленность и, наоборот, очень быстрый ритм диктуют определенные методы дыхания. Дыхание на разных энергетических центрах и разное внутреннее восприятие идеи любви передается актерами в различных эмоциях. Дуэт Темного и Магдалины развивается от спокойного мягкого ритма, от внутреннего приятия и понимания любви к легким, но сильным толчкам в моменты, когда пара соединяется заново. Толчки дают возможность выплеснуть «энергию души», накопившуюся в актере. Партитура эмоций и движений идеально совпадает. Любовь воспринимается как волны страсти и обладания, встречи и расставания, любви и нелюбви. Партия Иоанна является полной противоположностью любовному дуэта. Иоанн не верит в любовь, стремится к ней, но не {138} обладает ею. Постоянная напряженность актера рифмуется с вечной потребностью человека любить, а финальное падение изможденного, уставшего тела символизирует неспособность испытать это чувство. Внутренняя партитура роли Иоанна в эпизоде «Лук» очень показательна, единственное стремление актера — понять и познать любовь, и он реализует это стремление и на внешнем уровне, и на внутреннем.

Между эпизодами, в каждом из которых актеры реализовывали свои внутренние потребности в идеальных ценностях, в «Апокалипсисе» нет жесткого разделения. Связки — одна из самых важных частей действия, описать которую просто не возможно. Редкие упоминания о вставках между эпизодами встречаются в более поздних описаниях спектакля. Спектакль шел сорок пять – пятьдесят минут, основные шесть эпизодов оставались неизменными, иногда вводились новые, но связки между ними почти не повторялись. Между сценами актеры, как правило, пели. Пели всегда хором, и финалом песни становилось начало следующего эпизода. Иногда это были молитвы, но, например, игралась и связка, в которой пели шлягер, звучавший на улице. Так или иначе, связующим звеном служили именно звуки, дававшие актерам направление в дыхании и эмоции. Молитва или шлягер не только провоцировали зрителя, этот прием провоцировал, в первую очередь, самих актеров на постоянное изменение внутренней эмоциональной окраски.

Гротовский находится в своей работе с актером на двух полюсах одновременно, придерживаясь четкой системы в овладении техникой, он, между тем, с ее помощью пытается контролировать внутренние процессы, владеющие человеком. Те системы, на которые опирается Гротовский в своих поисках, очень разноплановы. «Материал для упражнений был выбран мной из очень разных актерских систем: метода Станиславского, Мейерхольда, Дюллена, особенно много взято из классического китайского и японского театров, из драматического танца и пантомимы, из творчества великих европейских мимов (Марсо), из исследований психологов, занимающихся механизмом людских реакций (Юнг и Павлов)»[[270]](#endnote-271). С одной стороны, он говорит о том, что «восприятие актера и режиссера наиболее восприимчиво именно к импульсам»[[271]](#endnote-272), их возникновение он и провоцирует в работе над ролью и во время тренингов. {139} С другой стороны, режиссер сразу оговаривается как важно «выработать специальную систему анатомии актера»[[272]](#endnote-273), ведь настоящий актер бедного театра — это актер, совершающий акт самопознания перед зрителями «всем собой». Когда актер реагирует «всем собой» — появляется выразительность. Эта выразительность, экспрессия «не родится без создания некоторого противоречия; противоречия, возникающего из спайки внутреннего процесса с дисциплиной формы»[[273]](#endnote-274).

Понимание актерского существования как спайки идеального владения телом и голосовым аппаратом и углублением во внутренние процессы человеческой психологии, рождает сложную театральную модель. Опираясь во внешнем аппарате актера на модель А. Арто, используя его идеи о главенстве дыхания и звуковой партитуры роли, черпая основные принципы ведения тренингов в восточной философии и практике буддизма, Гротовский между тем пытается совместить все эти приспособления с мощным использованием психологического подхода к роли. Театральная концепция видения мира для Гротовского тоже максимально приближена к театру сверхличностному, но отказ от личности и актерской, и персонажа идет у него от понимания актером и зрителем своего личностного, психологического начала. Гротовский совмещает две концепции, долгое время противопоставляемые друг другу. В работе с актером режиссер начинает со ступени психологического «изживания» образа. Это кропотливый поиск в своей психологии и физиологии черт идеальной категории, изображаемой им на сцене. Когда все страхи, комплексы, приспособления, все, что связанно с обыденной психологией изжито, вытолкнуто из организма, начинается работа над созданием абстрактного сверхличностного пласта, направленная к бессознательному актера. На сцене эта работа вызывает к жизни образы архетипические, понятные любому человеку.

# **{****140}** Заключение

Театральная система, созданная Ежи Гротовским, вырабатывает новые принципы существования актера, опираясь на опыт театральных систем различных стран. Вопрос об актере как центре театрального искусства решается Гротовским в пользу идеального актера, способного развивать в себе не только физические способности, но способности духовные, не овладевать профессией, а формировать театр вокруг своей жизни. Актер в концепции Гротовского занимает уникальное место, фактически равное самому театру потому, что он воплощение всех возможных выразительных средств театрального искусства.

Рабочий центр Ежи Гротовского и Томаса Ричардса в Понтедере, которым руководит сейчас Томас Ричарде, развивает и совершенствует принципы бедного театра Ежи Гротовского на новом этапе. Паратеатральные опыты и проекты последних лет жизни Гротовского обнажают актера абсолютно. Ни сознание, ни интеллект не работают у актера и у зрителя, все происходящее на сцене — это поток внутренних импульсов, которые материализуются, благодаря предельно простому и выразительному внешнему существованию актера в пустом пространстве, без грима и костюма.

«Акция», описанная Томасом Ричардсом в 1985 году, продолжает жить в проекте Рабочего центра. В конце декабря 2002 года Центр привез в Москву три проекта: спектакль «Остался один вздох», проект — открытую репетицию «Акция», проект — этап работы «Третий поток». Самым важным моментом показа стал именно «Третий поток», который находится сейчас на том этапе работы, на котором семнадцать лет назад была «Акция».

«Третий поток» — это актерский тренинг, это этап творчества для себя, для актера. Гротовский разделял свои паратеатральные проекты на спектакли, репетиции спектаклей и репетиции не совсем спектаклей. «Третий поток» — это репетиция не совсем спектакля, так же начиналась работа над «Акцией».

У этого проекта существует конкретный сюжет, который становится толчком в актерской работе. Человек рождается на свет, он {141} подрастает немного, и родители отправляют его в путь. Они дают ему задание, дают все свои неосуществленные мечты и надежды, и, когда все исполнится, можно будет вернуться домой. Но на своем пути человек встречается со многими людьми, он встречает любовь, учителя, друга, он живет сам и забывает о том, зачем его отправили в этот большой мир. «Мы пытаемся ответить на вопрос — где наш дом?» — объясняет главную проблему актерского исследования руководитель Центра Томас Ричарде. Каждый из актеров ищет для себя ответ на вопрос, в этом и состоит основа его работы.

«Третий поток» — не полноценная репетиция спектакля, хотя в нем есть четкий сюжет, набор персонажей, есть структура действия. В основе репетиций любого спектакля лежит набор сцен, образов, создаваемых актерами и режиссером в совместной работе и направляемых к зрителю, например, в «Апокалипсисе» роль такого костяка выполняют семь эпизодов, описанных выше. Каждая новая репетиция закрепляет результаты, достигнутые до этого, и ведет к созданию целого. Репетиции «Третьего потока» не повторяются, принцип работы — «хождение по островкам» (термин Ричардса). Заданный сюжет вызывает к жизни множество тем, эмоций, реакций, импульсов, все зависит от актеров: что в данный конкретный момент, «здесь и сейчас», больше всего отзывается в душе актера, то и выплывает на поверхность. «На одной репетиции можно ступить на один островок, на другой неожиданно выплывет другая опора».

Пение, как и в «Апокалипсисе», и в «Акции», становится способом работы с энергетическими центрами (чакрами). Общение актеров происходит на уровне взаимодействия энергетических потоков. Главный герой (Марио Бьяджини) отправляется в путь, его провожают отец и мать. В большом пустом зале, залитом электрическим светом, без скамей для зрителей, пришедшие сидят на полу, на стульях, вокруг всего игрового пространства в центре комнаты, актеры движутся как им удобно. Бьяджини начинает петь прощальную песню, мелодия и актер организовывают мизансцену прощания. Остальные участники, двигаясь в едином ритме, собираются вокруг него. К пению прибавляется почти невидимый, очень мягкий жест, будто актер дает направление, концентрирует внимание {142} своего тела на ком-то одном из группы. Бьяджини подается чуть вперед, слегка поворачивает корпус, дает легкий посыл рукой и направляет свою энергию к актеру, который рядом с ним, они вступают в песенное взаимодействие. Этот актер становится его отцом. Герой усаживает его на стул, стоящий в углу игрового пространства, справа от себя. Потом такой же посыл к женщине, и она становится его матерью, она садится слева.

Томас Ричарде, находясь среди актеров, ведет действие, задавая ему четкий ход, корректируя. Но то, что он делает, по сути, не режиссерская работа. Режиссер, по Гротовскому, должен создать мост между актером и зрителем, должен выстроить архетипические образы, воздействующие на наблюдающих происходящее. В «Третьем потоке» у зрителя нет места, работа режиссера здесь в «наивной силе», он помогает актеру «не заплывать далеко», он и участник, и организатор действия одновременно. Ричарде контролирует внутренние процессы актерского творчества, соединяет в единое целое эмоции группы людей. Если актер позволяет себе отдаться эмоциям целиком, то режиссер в этой ситуации превращается в наблюдателя, способного в любой момент сказать «Стоп» или направить актера по другому пути.

Марио Бьяджини в какой-то момент действия передает свою активную партию молодому актеру-арабу. Происходит сильнейшая по ощущениям сцена посвящения. Он стоит в центре комнаты на коленях, вокруг него все участники действия на едином легком дыхании медленно идут по кругу. Одна из женщин бегает очень быстро с огромным мечом в руках, она режет им воздух. Возникает контрапункт в пространстве вокруг героя, стоящего на коленях, мягкий шелест дыхания хора и прыжки, взмахи мечом воинственной китаянки. Он просто поет, но песня как бы проходит сквозь него и доходит до макушки. Он звучит на всех энергетических центрах по очереди, актер ложится, чуть привстает, мелодия нарастает и нарастает. Возникает ощущение, что ты сам оказался внутри этого круга, сцена длится пять-семь минут, почти вечность.

Все это время Ричарде стоит на коленях рядом с актером. Он поет вместе с хором, но иногда он дотрагивается до актера рукой, направляя движения, иногда показывает, откуда должен исходить звук, иногда что-то шепчет. Его присутствие нисколько не отвлекает, {143} чаще оно просто незаметно, но то, что он делает, помогает активному актерскому «самопознанию» оставаться искусством.

В «Апокалипсисе» (1969), «Акции» (1985) и «Третьем потоке» (2002) актер существует по одним и тем же принципам. Тело актера становится проводником внутренней энергии. На сцене не создается персонаж, а идет кропотливая работа над самим собой. Все увиденное зрителем является сложным соединением архетипического образа и индивидуального актерского наполнения.

Ежи Гротовский создает такой театр, который направлен против театра, против театральности, против игрового начала театра. Он противостоит игре в жизни, социальным ролям, тому, что уводит человека от сути существования. Поиски ритуального взаимодействия зрителей и актеров, обращение к архетипическим образам на первых этапах работы в театре приводят режиссера к отрицанию современного социального устройства, к антииндивидуальности человека, вернее к отрицанию его игры в индивидуализацию. Для Гротовского двадцать веков развития европейской цивилизации — это постепенное удаление от истины бытия. «Ритм современной цивилизации содержит в себе быстрый темп, напряжение, чувство ужаса, желание спрятать истинные мотивы, которые движут людьми, присвоение множества жизненных масок и ролей»[[274]](#endnote-275). Режиссер призывает избавиться не только от социальных штампов, но и от интеллектуальных. Принципы первых его спектаклей, насыщенных интеллектуальными играми и параллелями, теперь отходят на второй план. Понимание XX века, как века науки и интеллекта, приводит к «мозговому и дискуссивному» познанию всего окружающего мира, а это очередная игра. «Мы играем в двойную игру интеллекта и инстинкта, в ней принимают участие еще и эмоции; мы пытаемся искусственно разделить себя на душу и тело»[[275]](#endnote-276). Реальность приносит человеку только страдание из-за отсутствия в нем «собственной целостности». Гротовский ищет возможность соединения души и тела, интеллектуального и физиологического. Достичь целостности для него значит отказаться от игры. Это театр, в котором вообще нет понятия игры, его актеры — без жизненных масок, без драматических персонажей. Актер говорит сам о себе, открывает глубинную часть себя, а режиссер направляет эту работу так, что возникает какая-то одна сторона человека, {144} находящегося на сцене, режиссер вписывает «акт открытия» в структуру спектакля.

В социальной системе театр оказывается единственным местом, где можно отказаться от масок, от условностей в общении с другим человеком и даже в общении с самим собой. «Искусство не может быть ограничено нормами общепринятой морали»[[276]](#endnote-277). Творчество актера, художника в самом обобщенном смысле слова не связывается с общественными условностями, с соответствием общепринятым нормам. Театр, по Гротовскому, асоциален, это место провокации, вызова, благодаря которому в зрителе и актере в равной степени может проснуться другое «Я», может возникнуть суть.

В статье «Performer» Гротовский разрабатывает идею двух «Я» («Я — Я»). Одно «Я» всегда с нами в повседневной жизни, это «Я» ест и пьет, другое «Я» все время со стороны наблюдет за первым. Именно взгляд второй половины придает миру «другое измерение». Самое страшное, что может произойти с человеком — опасность остаться только в повседневности.

Идея Гротовского о двух «Я» — это, в сущности, дальнейшая разработка концепции Двойника, лежащей в основе театральной концепции Антонена Арто. Гротовский никогда не проводил прямых параллелей между своими поисками и творчеством Арто, между тем основные принципы его понимания театра во многом сходны с теорией французского режиссера. «Я — Я» у Гротовского представляют собой две части неделимого целого, «они двойники»[[277]](#endnote-278). Режиссер говорит о тождественности двух «Я». Но в обыденной жизни «Я» внутреннее не проявляется в той мере, в которой оно должно существовать. В театре это внутреннее «Я» должно открываться и в актере, и в зрителе. Двойник Арто соответствует этому неоткрытому внутреннему «Я». «Двойник у Арто — это и есть собственно сущность человека, открытие в нем “сверхчеловеческого”»[[278]](#endnote-279). Арто и Гротовский ищут одно и то же — путь от индивидуального, социального человека к его сущности. «Отказываясь от человека психологического с его резко очерченными чувствами и характером, театр обратится к человеку тотальному, но не к человеку социальному и законопослушному, сущность которого искажена религией и наставлениями»[[279]](#endnote-280). С другой стороны, режиссеры приходят к различным результатам. В концепции Арто «понимание {145} Двойника устанавливает аналогию не между внешним и внутренним в человеке, а между человеком и сверхчеловеком»[[280]](#endnote-281). Арто отказывается от человека. Принцип же Гротовского иной: отрицая социальное, индивидуальное (приобретенное в ходе развития цивилизации) в человеке, он между тем развивает и открывает в нем внутреннее, опираясь на его опыт. Этот опыт связан с чувствами, ощущениями, незамутненными сознанием. Происходит процесс очищения себя, но не уход от себя, а обращение к самым тонким слоям коллективного бессознательного. Человек остается мерой всего, и только через себя он выходит на «всеобщее». Арто противопоставляет человека и судьбу, актер обретает судьбу, отказываясь от личностного. У Гротовского актер уходит так глубоко в себя, что находит свои корни. Сначала он открывает в себе кого-то другого: отца, мать, дедушку, прикасается к своему прошлому, а значит будущему и настоящему. А потом актер приходит к «себе вообще». Он открывает «кого-то уже известного, а затем — все дальше и дальше — кого-то незнакомого, просто некоего предка»[[281]](#endnote-282).

Актер в театре Гротовского — человек, освобожденный от игры в реальности, цельный человек, стремящийся к соединению двух «Я». Его цель — показать отношения «Я — Я» («Я» действующего и «Я» наблюдающего). Гротовский меняет само понятие «актер»: это не тот, кто представляет, это performer — человек действия. Он проходит путь от себя к себя, от нереального мира «реальности» к единственной реальности, в которой можно найти свое внутреннее содержание, к театру. «Театр для нас — средство уйти от себя, чтобы заполнить себе»[[282]](#endnote-283). Во время работы актер создает «персональную реальность», заполняя ее физическими открытиями и духовным очищением. Акт актерского творчества состоит в том, чтобы открыться не только для себя, но и для зрителя, дать ему возможность увидеть в себе иную реальность, другого «Я», способного к духовному познанию мира и себя. «Оголенный» актер Гротовского не выставляет на показ виртуозное владение телом, в первую очередь он стремится к «глубинному обнажению». Он выплескивает перед зрителем то, что живет внутри, физические реакции тела лишь следствие этой жизни. Происходит встреча двух «Я», «Я» пассивного и «Я» активного, «Я» действующего и «Я» наблюдающего.

{146} Все возникающее на сцене — реальный процесс, совершающийся «здесь и сейчас». Актер живет своим внутренним состоянием, и каждый выход к зрителю абсолютно чист и реален по возникновению эмоций, потому что в таком театре не возможна никакая подмена. «Я — Я» именно этого человека вступают в диалог, рождая подлинность общения в этот самый момент и никакой другой. Поток познания себя человеком переведен в форму спектакля, он выплескивается в телесных и голосовых импульсах, и этот поток является основой действия. Зрители-очевидцы чувствуют в происходящем перед ними «настоящее» — то, что и есть реальность. И это рождает отклик, внутреннее начинает в зрителе «открывать глаза». Актер становится мостом между зрителем и еще чем-то[[283]](#endnote-284). Отказ актера от игры в «самого себя», обнажение духовного становится приглашением для зрителя, и он не может не реагировать. Создавшаяся «неигровая» театральная реальность порождает возникновение связи между зрителем и актером на более глубоком уровне. Актерский акт открытия самого себя «можно сравнить с актом настоящей любви двух людей»[[284]](#endnote-285). Зритель становится актером, в том смысле, что он начинает свой путь к «Я» наблюдающему. Во время спектакля он способен хоть ненадолго отказаться от мира, в котором он живет и играет социальные роли, и оказаться в абсолютной реальности, освобождающей душу, дающей возможность встречи души и тела.

# **{****147}** Примечания

# **{****159}** Библиография[[285]](#footnote-2)

## I

*Авров Д. Н*. Леон Шиллер // Театр стран народной демократии. Л.; М., 1958. С. 222 – 246.

*Анейчик Н. А*. Театр и жизнь // Проблемы театральности. СПб.: СПГИТМиК, 1993. С. 103 – 114.

*Арто А*. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М.: Симпозиум, 2000.

*Базанов В. В*. Театры в нетеатральных помещениях // Базанов В. В. Сцена XX века. Л.: Искусство, 1990. С. 157 – 161.

*Барбой Ю. М*. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988.

*Бартошевич А. В*. Питер Брук и другие. Движение к «всемирности» // Западное искусство XX век. СПб., 2001. С. 89 – 101.

*Бартошевич А. В*. Фестиваль в Варшаве // Вопросы театра: Сб. статей и материалов. М.: ВТО, 1977. С. 341 – 342.

*Башинджагян Н. З*. Время и место Ежи Гротовского: Бедный театр и за пределами театра // Театр XX века. Закономерности развития. М.: Индрик, 2003. С. 289 – 317.

*Башинджагян Н. З*. Режиссер — актер — зритель: поиски новых связей // Актуальные проблемы социалистического искусства. М.: Наука, 1978. С. 119 – 162.

*Бачелис Т. И*. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга) // Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1978.

*Бебутов В*. Незабываемое // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М.: ВТО, 1978. С. 272 – 281.

*Березкин В. И*. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Монзик. М.: Аграф, 2004.

{160} *Брук П*. Блуждающая точка. СПб.; М.: Артист — Режиссер — Зритель, 1996.

*Брук П*. Нити времени: Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005.

*Брук П*. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976.

*Бутенко Э*. Имитационная теория сценического перевоплощения. М., 2004.

*Бутрова Т. В*. Американский театр протеста в контексте общественного движения 60‑х годов. Альтернативные театры // Борьба тенденций в современном западном искусстве. М.: Наука, 1986. С. 45 – 62.

*Бутрова Т. В*. Ливинг — театр // Мир искусств: Статьи. Беседы. Публикации: Альманах. М.: ГИТИС, 1991. С. 133 – 155.

*Васильев А*. О физическом действии и других секретах // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. М.: Московский художественный театр, 1999. Вып. 1. С. 36 – 49.

*Виноградская И. Н*. Камертон жизни // Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4. М.: Искусство, 1991. С. 5 – 22.

*Виткевич С. И*. Эссе о театре // Виткевич С. И. Метафизика двуглавого теленка и прочие комедии с трупами. М.: Вахазар; ГИТИС, 2000. С. 277 – 362.

*Выготский Л. С*. К вопросу о психологии творчества актера // Выготский Л. С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Научное наследство. М.: Педагогика, 1984. С. 319 – 329.

*Выготский Л. С*. Мышление и речь // Выготский Л. С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии. М.: Педагогика, 1982. С. 5 – 361.

*Выгодский Л. С*. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000.

*Гарин Э*. С Мейерхольдом. М.: Искусство, 1974.

*Гвоздев А*. Театральная критика. Л.: Искусство, 1987.

{161} *Гладков А*. Мейерхольд: В 2 т. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1990. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком.

*Гродзицкий А*. Режиссеры польского театра. Варшава: Интерпресс, 1979.

*Громов В*. Михаил Чехов. М.: Искусство, 1970.

*Гротовский Е*. К бедному театру: Главы из книги // Материалы межвузовской режиссерской теоретической лаборатории. Вып. 2. Л., 1989.

*Гротовский Е*. Оголенный актер // Актер в современном театре. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 124 – 135.

*Гротовский Е*. От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб. ст. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.

*Гротовский Е*. Симптомы мастерства // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. М.: Московский художественный театр, 1999. С. 91 – 105.

*Гуревич Л*. Творчество актера: О природе художественных переживаний актера на сцене. М.: ГИТИС, 2002.

*Демидов Н. В*. Творческое наследие: В 3 т. Т. 1: Искусство актера в его настоящем и будущем. Типы актера. СПб.: Гиперион, 2004.

*Демидов Н. В*. Творческое наследие: В 3 т. Т. 2: Искусство жить на сцене. СПб.: Гиперион, 2004.

*Дидро Д*. Парадокс об актере. Л.; М.: Искусство, 1938.

*Докутович Б*. Завадский о системе К. С. Станиславского // Докутович Б. Актер и роль: Некоторые режиссерские уроки Ю. А. Завадского. М.: Искусство, 1983. С. 9 – 29.

*Ершов П. М*. Искусство толкования: В 2 ч. Ч. 1. Режиссура как практическая психология. Дубна: Феникс, 1997.

*Ершов П. М*. Сочинения: В 3 т. М.: ТОО «Горбунок», 1992. Т. 1. Технология актерского искусства.

{162} *Золотоносов М. А*. Искусство актера: семиотический анализ и структурная типология // Вопросы театроведения. СПб.: ВНИИИ, 1991. С. 33 – 57.

*Золотоносов М. А*. Природа — театр — человек // Художественное творчество. Человек — природа — искусство. Л.: Наука, 1986. С. 224 – 227.

*Илларионова Г*. Театр «Редута» и уроки К. С. Станиславского // Русская классика и мировой театральный процесс. М.: ГИТИС, 1983. С. 30 – 37.

*Ильинский И*. Сам о себе. М.: Искусство, 1973.

*Калмановский Е. С*. Книга о театральном актере. Л.: Искусство, 1984.

*Кириллов А*. Михаил Чехов — проблема изучения // Глас мира. СПб., 1994. № 1. С. 114 – 130.

*Кириллов А*. Театральная система Михаила Чехова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Вып. 3. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 495 – 517.

*Кнебель М. О*. Когда репетиция окончена… // Режиссерское искусство сегодня. Сб. ст. М.: Искусство, 1962. С. 69 – 126.

*Крэг, Эдвард Гордон*: Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988.

*Крэг Э*. Искусство театра. СПб., 1911.

*Ланг Ф*. Рассуждения о сценической игре // Старинный спектакль в России. Л.: Academia, 1928.

*Лаузештайн Д*. Элевсиновские мистерии. М.: Энигма, 1996.

*Ливнев Д. Г*. Сценическое перевоплощение. М.: ГИТИС, 1991.

*Максимов В*. Актерское искусство в теории Антонена Арто. СПб.: СПбГАТИ, 1999.

{163} *Максимов В*. Введение в систему Антонена Арто. СПб.: Гиперион, 1998.

*Максимов В*. Век Антонена Арто. СПб.: Лики России, 2005.

*Марков П. А*. К спорам о системе Станиславского // Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1977. Т. 4. С. 248 – 262.

*Марков П*. Театральная жизнь Польши 1952 год // Марков П. В театрах разных стран. М.: ВТО, 1967. С. 215 – 222.

*Мейерхольд В. Э*., *Бебутов В. М*., *Аксенов И. А*. Амплуа актера. М.: Издание Гос. Высших режиссерских мастерских, 1922.

Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 – 1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000.

*Немирович-Данченко В. И*. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М.: Правда, 1989.

*Песочинский Н. В*. Актер и образ в театре Мейерхольда // Проблемы современного актерского искусства. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 140 – 161.

*Полякова Е*. Станиславский. М.: Искусство, 1977.

*Попов А. Д*. Об искусстве перевоплощения актера // Режиссерское искусство сегодня. Сб. ст. М.: Искусство, 1962. С. 44 – 68.

Проблемы современного актерского искусства. Л.: ЛГИТМиК, 1990.

*Рождественская Н. В*. Диагностика актерских способностей. СПб.: Речь, 2005.

*Рождественская Н. В*. Место современных психотехник в профессиональном обучении актера. СПб.: СПбГАТИ, 2003.

*Рождественская Н. В*. Психологический анализ некоторых компонентов способности к сценическому перевоплощению. Автореф. дис. на соискание учен, степени канд. искусствоведения. Л.: ЛГИТМиК, 1975.

{164} *Рождественская Н. В*. Психология художественного творчества. СПб.: СПбГУ, 1995.

*Рождественская Н. В*. Театр-лаборатория Гротовского // Рождественская Н. В. Проблемы сценического перевоплощения. Л., 1978. С. 70 – 73.

*Ростоцкий Б. И*. Адам Мицкевич и театр. М.: Наука, 1976.

*Ростоцкий Б*. На пути к социалистическому театру // Искусство революцией призванное. Великая Октябрьская социалистическая революция и искусство стран Восточной Европы. М.: Наука, 1969. С. 336 – 380.

*Ростоцкий Б*. Театр Польши // Развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. 1933 – 1939. М.: Наука, 1983. С. 78 – 82.

*Рудницкий К. Л*. Мейерхольд. М.: Искусство, 1981.

*Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969.

*Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство. 1898 – 1907. М.: Наука, 1989.

*Ряпосов А*. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. СПб.: СПбГАТИ, 2001.

Сборник манифестов режиссерского театра. Вып. 1: Метерлинк. Маринетти. Арто. Гротовский. Л., 1986.

*Симонов П. В*. Категории сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К. С. Станиславского // Бессознательное: Природа. Функции. Методы исследования. Тбилиси: Мецниереба, 1978. Т. 2. С. 518 – 527.

*Смирнов П. В*. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоции. М., 1962.

*Смирнов П. В., Ершов П. М*. Темперамент. Характер. Личность. М.: Наука, 1984.

*Смирнов-Несвицкий Ю. А*. Ключ к образу. Размышления о способах игры в современном театре. Л.: Искусство, 1970.

{165} *Смирнов-Несвицкий Ю. А*. Роль и сценический образ. М.: Искусство, 1968.

*Соловьева И*. «Месяц в деревне» // МХТ: Сто лет. Т. 1: Спектакли и сценография. М.: МХТ, 1998. С. 60 – 63.

*Степанова П*. Комедии Карло Гольдони на польской сцене // Карло Гольдони 300 лет. СПб.: СПбГАТИ, 2007. С. 49 – 53.

*Степанова П*. «Оголенный» актер в бедном театре Ежи Гротовского и актер-манекен в театре Тадеуша Кантора: две концепции актера в польском театре середины XX века // Театр: Живопись: Кино: Музыка. М.: ГИТИС, 2004. С. 217 – 226.

*Станиславский К. С*. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2.

*Станиславский К. С*. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4.

*Строева М. Н*. Режиссерские искания Станиславского. 1898 – 1917. М.: Наука, 1973.

Театр Гротовского: Театр. Лаборатория. Опыты. Встречи. М.: ГИТИС, 1992.

Теоретические основы создания актерского образа. М.: ГИТИС, 2002.

*Титова Г. В*. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: СПбГАТИ, 1995.

*Топорков В*. Станиславский на репетиции: Воспоминания. М.: Искусство, 1950.

*Филлер В*. Современный польский театр. Варшава: Интерпресс, 1977.

*Фролов В*. Муза пламенной сатиры. М.: Советский писатель, 1988.

*Фролова С. Е*. Заметки на полях «Ревизора»: (Михаил Чехов в роли Хлестакова) // Книга и сцена: Вторая научная конференция «Театральная книга между прошлым и будущим»: Доклады и сообщения. М., 1999. С. 140 – 145.

{166} *Чехов М*. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 2. Об искусстве актера.

*Шидловский Р*. Театр в Польше. Варшава: Интерпресс, 1972.

*Якимович Т. К*. Французская драматургия на рубеже 1960 – 1970‑х годов. Киев: Изд‑во Киевского университета, 1973.

Asian О. *Aktor XX wieku*. Warszawa, 1978.

Axer E. *Sprawy taetralne*. Warszawa: Panstwowy instytut Wydawniczy, 1966.

Balicki S. *Na scenach polskich i radziekich*. Warszawa: Wydawnictwa Artistyczne i Filmowe, 1977.

Barba E. *Dilated body*. Rome, 1985.

Barba E., Savarese N. *Sekretna sztuka aktora*. Wroclaw, 2005.

Barba E. *Ziemia popiołu i diamentów: Moje terminowanie w Polsce*. Wrocław, 2001.

Bernasikowa M. *The Wawel tapestries. Verdures*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1981.

Bratkowski S. *Podróz na peryferie*. Warszawa, 1965.

Burzyński Т., Osiński Z. Laboratorium Grotowskiego. Warszawa, 1978.

Centro Di Lavoro Di Jerzy Grotowski. Pontedera, 1989.

Flaszen L. *Teatr — sztuka antraktu: Marzyciele*. Wrocław, 2003.

Gren Z. *Teatr i absurdy*. Warszawa, 1967.

Grotowski J. *Forward a Poor Theatre*. New York: Simon and Schuster, 1986.

Grotowski J. *Ku teatrowi ubogiemu*. Wrocław, 2007.

{167} Dzieduszycka M. «*Apocalypsis cum Figuris*». Kraków. 1974.

Kelera J. *Grotowski wielokrotnie*. Wrocław, 1999.

Klossowicz J. *Slownik teatru polskiego*. Warszawa, 2002.

Kumiega J. *The Theatre of Grotowski*. London, 1985.

Makowiecki A. *Trzy legendy literackie: Przybyszewski, Witkacy, Galczynski*. Warszawa, 1980.

Misterium zgrozy i urzeczenia. Wrocław, 2006.

Nowicki R. *Theatre schools in Poland*. Warszawa, 1962.

Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa, 1980.

Osiński Z. *Grotowski: Zrodla, inspiracje, konteksty*. Gdansk, 1998.

Osiński Z. *Pamięć Reduty*. Gdańsk, 2003.

Ouaknine S. *Theatre Laboratoire*. Wroclaw. Jerzy Grotowski. «Le Prince Constant» // Les Voies de la Creation Theatrale. Paris, 1970.

Raszewski Z. *Krótka historia teatru polskirgo*. Warszawa, 1977.

Replika. *Jozef Szajna*. Warszawa, 1988.

Richards T. *The Edge — Point Of Performance*. Pontedera, Italy. Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997.

Schechner R., Wolford L. *Grotowski sourcebook*. London; New York, 1997.

Schechner R. *Perforatyka*. Wroclaw, 2006.

Schiller L. *Teatr ogromny*. Warszawa: Grytelnik, 1961.

Świadomość teatru: *Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*. Warszawa, 2007.

Taborski B. *Byron and Theatre*. Salzburg, 1972.

Taranienko Z. *Rozmowy о teatrze*. Warszawa, 1981.

{168} Temkin R. *Grotowski*. New York, 1972.

Turner V. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York, 1982.

Wolford L. *Grotowski’s Objective Drama Research*. 1996.

## II

*Клейнер И*. Польский театр // Революция и национальности. 1934. № 1. С. 96.

*Помяновский Ю*. Новое в польском театре // Современное искусство. 1945. № 27. С. 4.

Театральная жизнь в Польше // Театр. 1947. № 3. С. 53 – 64.

*Игнатов С*. Вклад славян в театральную культуру Европы // Театр. 1947. № 6. С. 38 – 47.

*Долгополое М*. Театр новой Польши // Театр. 1949. № 8. С. 98 – 103.

Фестиваль советских пьес в Польше // Театр. 1949. № 11. С. 104 – 105.

Смотр русских пьес на польской сцене // Театр. 1950. № 1. С. 105.

Знаменательные даты из жизни польских театров // Театр. 1950. № 3. С. 107.

*Ростоцкий Б*. В борьбе за новый народный театр. По страницам польского журнала «Театр» // Театр. 1950. № 4. С. 91 – 100.

*Вивьен Л*. Театр преображенной страны // Советское искусство. 1952. № 9. С. 30.

*Марков П*. Театральная жизнь Польши // Известия. 1953. 5 февр. (№ 30). С. 3.

*Завадский Ю*. Заметки о польском театре // Театр. 1953. № 3. С. 108 – 122.

На сценах польских театров // Театр. 1953. № 11. С. 169. В театрах Польши // Театр. 1953. № 12. С. 165 – 166.

{169} Польша. Сезон 1954 – 1955 гг. // Театр. 1955. № 7. С. 142 – 145.

*Шифман А*. Польский театр // Казахстанская правда. 1955. 11 окт. С. 5.

*Аронов А*. На польских спектаклях // Театр. 1957. № 2. С. 168 – 175.

*Маргак-Оборский С*. Плодотворная традиция // Советская культура. 1958. 23 мая. (№ 62). С. 4.

*Ростоцкий Б*. Размышляя о польских спектаклях // Театр. 1959. № 2. С. 162 – 173.

*Чато Э*. Новый сезон в польских театрах // Польша. 1961. № 2. С. 34 – 35.

*Фролов В*. Свет и тени польского театра // Театр. 1961. № 9. С. 170 – 178.

*Ленч Л*. Польские впечатления // Театральная жизнь. 1961. № 23. С. 28 – 30.

*Рудницкий А*. Из «Голубых страниц» // Театр. 1962. № 7. С. 160 – 162.

*Ростоцкий Б*. Станиславский и польский театр // Театр. 1962. № 12. С. 96 – 100.

*Окунькова Ю*., *Ростоцкий Б*. Русская классика на польской сцене // Театр. 1965.

*Анастасьев А*. Лаборатория Ежи Гротовского // Театр. 1967. № 6. С. 165 – 166.

*Ростоцкий Б*. «Театр огромный» // Театр. 1969. № 3. С. 135 – 143.

*Алперс Б*. Бабанова и ее театральное время // Театр. 1971. № 1. С. 27 – 50.

*Башинджагян Н.* Театр-лаборатория: опыты, достижения, проблемы // Иностранная литература. 1973. № 1. С. 103 – 115.

*Гротовский Е*. Наши занятия // Театр. 1973. № 12. С. 36 – 42.

*Комиссаржевский В*. Пространство, которое не может оставаться пустым // Иностранная литература. 1974. №. 5. С. 248 – 258.

*Гротовский Е., Фляшен Л*. Подлинный вызов — это жизнь // Вопросы литературы. 1975. № 12. С. 159 – 161.

{170} *Ростоцкий Б*. Революционные традиции режиссуры // Театр. 1977. № 11. С. 125 – 126.

30 лет тому назад // Польша. 1984. № 3. С. 35.

*Кениг Е*. Поэт театра // Польша. 1987. № 7. С. 23 – 27.

*Башинджагян Н*. Леон Шиллер — человек и его дело // Театр. 1987. № 12. С. 160 – 169.

*Гротовский Е*. Ответ Станиславскому // Наше наследие. 1988. № 2. С. 117 – 118.

У нас в гостях журнал «Диалог» // Театр. 1988. № 10. С. 60 – 109.

*Швыдкой М*. Питер Брук и Ежи Гротовский: Опыт параллельного исследования // Театр. 1988. № 11. С. 100 – 118.

*Бартошевич А*. Потребность Найти смысл // Театральная жизнь. 1988. № 16. С. 24 – 25.

Гротовский и искусство театра // Иностранная литература. 1988. № 7. С. 246 – 247.

*Гротовский Е*. Театр и ритуал // Театр. 1988. № 10. С. 61 – 72.

*Гротовский Е*. Что было? // Театральная жизнь. 1988. № 17. С. 28 – 29.

*Гротовский Е*. Встреча с самим собой // Театральная жизнь. 1988. № 16. С. 24 – 26.

*Пызина К*. Гротовский и польская романтическая драма // Проблемы современного театра: Обзор публикаций. 1989. Июнь. С. 36 – 37.

*Гротовский Е*. Странствие к театру истоков // Родник. 1989. № 7. С. 47 – 51.

*Песочинский Н*. «Биомеханика» в теории Мейерхольда // Театр. 1990. № 1. С. 103 – 112.

*Мейерхольд В*. Принципы биомеханики // Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 24 – 25. (Номер посвящен 50‑летию со дня смерти В. Э. Мейерхольда)

*Бачелис Т*. Заметки о биомеханике // Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 28 – 29.

*Фляшен Л*. Книга // Вопросы философии. 1990. № 6. С. 62 – 68.

{171} *Фокин В*. Уроки Гротовского // Театр. 1990. № 7 С. 136 – 146.

*Гротовский Е*. Ты чей-то сын // Родник. 1990. № 11. С. 40 – 44.

*Брук П*. Гротовский. Искусство как проводник // Театральная жизнь. 1991. № 11. С. 24 – 25.

*Гротовский Е*. «Перформер» // Театральная жизнь. 1991. № 11. С. 25 – 26.

*Кириллов А*. Эксцентрик духа // Антракт. 1991. № 8. С. 6.

*Кантор Т*. Несколько теоретических уточнений // Театр. 1991. № 12. С. 134 – 136.

*Березкин В*. Театр Тадеуша Кантора // Театральная жизнь. 1991. № 15. С. 25 – 27.

*Брук П*. Гротовский // Московский наблюдатель. 1992. № 1. С. 52.

Пять мнений о Тадеуше Канторе // Театр. 1992. № 2. С. 147 – 156.

*Березкин В*. Josef Szaina // Театральная жизнь. 1992. № 5. С. 24 – 25.

*Минченко Д*. Спектакль «Акрополь» объединил зрителей и актеров // Коммерсанта-Daily. 1993. 11 февраля. С. 12.

*Песочинский Н. В*. Мейерхольд: Амплуа актера // Московский наблюдатель. № 7. С. 10 – 16.

Театральная жизнь. 1993. № 9. (Номер посвящен Тадеушу Кантору)

*Гозенпуд А*. Арбузный монокль Хлестакова // Санкт-Петербургские ведомости. 1993. 20 авг. (№ 183). С. 7.

*Яроцкий Е*. Никакого кризиса у театра не будет // Экран и сцена. 1995. 6 – 13 апр. (№ 13). С. 14 – 15.

*Гротовский Е*. Искусство как средство передвижения // Московский наблюдатель. 1995. № 1 – 2 (май). С. 8 – 18.

*Ходунова Е*. Две работы о Гротовском // Московский наблюдатель. 1995. № 1 – 2 (май). С. 60 – 61.

*Кречетова Р*. Мутанты‑2 // Театральная жизнь. 1996. № 4. С. 26 – 29.

{172} *Табачникова Н*. Гротовский // Экран и сцена. 1996. 13 – 20 июня. С. 7.

*Соколянский А*. На тиражирование наложен запрет // Общая газета. 1996. 25 – 31 января. С. 11.

*Березкин В*. Пластический театр: авангардная ересь или другое искусство? // Театральная жизнь. 1997. № 1. С. 35 – 39.

*Эйзенштейн С*. Биомеханика. Неизвестное интервью С. Эйзенштейна // Экран и сцена. 1998. № 5. С. 10.

*Заболотная М*. Последний шок // Вечерний Петербург. 1999. 19 янв. (№ 9). С. 3.

*Швыдкой М*. Избранник: На 66‑м году жизни скончался Е. Гротовский // Независимая газета. 1999. 19 янв. (№ 7). С. 1.

*Должанский Р*. Умер великий театральный экспериментатор // Коммерсантъ. 1999. 19 янв. (№ 1). С. 9.

*Васильев А*. Хроника 14‑го числа // Искусство кино. 1999. № 6. С. 130 – 147.

*Благонравова М*. Кто он, этот великий поляк? // Экран и сцена. 1999. № 6. С. 2.

*Сиголов П*. Ежи Гротовского вспомнили в Москве // Коммерсантъ. 2000. 27 янв. (№ 11). С. 13.

*Осиньский З*. Кантор и Гротовский: два взгляда на театр // Театральная жизнь. 2001. № 7. С. 4 – 7.

*Осиньский З*. Кантор и Гротовский: два взгляда на театр // Театральная жизнь. 2001. № 8. С. 49 – 53.

*Эйзенштейн С. М*. Лекция о театре: ВГИК, Академия режиссуры, 31 декабря 1935 года // Киноведческие записки. 2001. № 51. С. 106 – 140.

Дневник вольного слушателя школы драматического искусства: В 3 тетрадях. В рамках III всемирной театральной олимпиады. 2001.

*Башинджагян Н*. Сновидения художника // Петербургский театральный журнал. 2004. № 36. С. 136 – 138.

Almanach sceny polskiej. Warszawa. 1964 – 1979.

{173} Csato E. *Ceterum censeo* // Teatr. 1960. № 11. S. 89 – 93.

Eberhardt K. *Rzecz о niemosy teatru* // Ekran. 1960. № 19. S. 90 – 96.

Jasinska Z. *Miodzi szukaja* // Wiez. 1960. № 5. S. 149 – 153.

Falkowski J. *Majakowski na glowie i w cynowej balii* // Współczesność. 1960. № 17. S. 12.

Kudlinski T. *Swiat se tancuje* // Dziennik Polski. 1960. № 61. S. 27.

Kosińska M. *Teatr 13 Rzędów* // Życie Warszawy. 1960. №. 87. С. 6.

Flaszen L. *W Teatrze 13 Rzędów* // Pamiętnik Teatralny. 1961. № 3. S. 230 – 245.

Kudlinski T. *Raczej* — *Laznia* // Dziennik Polski. 1961. № 18. S. 23 – 25.

Kelera J. *Teatr w stanie laski* // Odra. 1965. № 9. S. 72 – 79.

Jabłonkówna L. *Książe Niezłomny w Teatrze 13 Rzędów* // Teatr. 1966. № 2. S. 67 – 75.

Teatr Witkiewicza: forma formy // Dialog. 1967. № 12. S. 22 – 27.

Bentley E. *Dear Grotowski: An Open Letter* // The New York Times. 1969. 30 November.

Ryan P. *Festival Chic* // Plays & Players. 1973. № 10. P. 32 – 33.

Klossowicz J. *Trzy teatry* // Projekt. 1974. № 3. S. 26 – 28.

Bonarski A. *Rozmowa z Grotowskim* // Kultura. 1975. № 3. S. 11 – 15.

Kott J. *After Grotowski: The end of the impossible theater* // Thearte Quarterly. 1980. V. 10. № 38. P. 27 – 32.

Drake S. *Stage watch. Grotowski to set scene at US Irvine* // Los Angeles Times. 1983. 29 September. P. 1, 5.

Kolankiewicz L. *Dramat Objektywny Grotowskiego* // Dialog. 1989. № 5. S. 128 – 130.

Sielicki K. Zadonie: *Grotowski* // Teatr. 1989. № 10. S. 10 – 11.

Kelera J. *Grotowski w teatrze stulecia* // Teatr. 1989. № 10. S. 11 – 13.

Burzyński T. *Grotowski* — *jednosc zycia, mysli, dziela* // Teatr. 1989. № 10. S. 14 – 17.

{174} Burzyński T. *Wehikul Grotowskiego* // Odra. 1991. № 6. S. 72 – 80.

Prokopiuk J. *Noc s Grotowskim* // Notatnik Taetralny. 1992. № 4. S. 119 – 120.

Prawda i zmyslenie // Teatr. 2000. № 7/8. S. 26 – 27.

1. *Ходунова Е. М., Мартынова Л. Н*. Феномен Гротовского // Актер в современном театре. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 123. [↑](#endnote-ref-2)
2. *Брук П*. Блуждающая точка. СПб.: М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. С. 62. [↑](#endnote-ref-3)
3. Grotowski J. *Forward a Poor Theatre*. New York, 1986. P. 20. [↑](#endnote-ref-4)
4. *Барбой Ю. М*. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 19 – 20. [↑](#endnote-ref-5)
5. Grotowski J. *Forward a Poor Theatre*. С. 147. [↑](#endnote-ref-6)
6. Miedzy groteska a powaga… Rozmowa z reźyserem Teatru 13 Rzędów // Glos Wielkopolski. 1960. № 20; «Kain», czyli jak zabić autora? // Dialog. 1960. № 6. S. 138 – 145. [↑](#endnote-ref-7)
7. Сборники «Материалы. Документы» хранятся в Центре изучения творчества Гротовского и театрально-культурологических проблем во Вроцлаве. [↑](#endnote-ref-8)
8. Temkin R. *Grotowski*. Lausanne: La Cite Editeur, 1968. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Шидловский Р*. Театр в Польше. Варшава, 1972. С. 147. [↑](#endnote-ref-10)
10. См.: *Гродзицкий А*. Режиссеры польского театра. Варшава, 1979. [↑](#endnote-ref-11)
11. См.: *Гродзицкий А.* Режиссеры польского театра. Варшава, 1979. С. 36 – 55. [↑](#endnote-ref-12)
12. Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Grotowskiego*. Warszawa, 1978. [↑](#endnote-ref-13)
13. Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa, 1980. [↑](#endnote-ref-14)
14. См. к примеру: Richards Т. *Al lavoro con Grotowski suite azioni fisiche*. Milano, 1993. [↑](#endnote-ref-15)
15. Grotowski sourceboor. Ediet by Schechner R., Wolford L. London; New York, 1997. [↑](#endnote-ref-16)
16. Osiński Z. *Jerzy Grotowski: zrodla, inspiracje, konteksty*. Gdansk, 1998. [↑](#endnote-ref-17)
17. См.: *Якимович Т. К*. Французская драматургия на рубеже 1960 – 1970‑х годов. Киев, 1973. С. 177 – 179. [↑](#endnote-ref-18)
18. *Бартошевич А*. Потребность найти смысл // Театральная жизнь. 1988. № 16. С. 24 – 25. [↑](#endnote-ref-19)
19. См.: *Базанов В. В* Театры в нетеатральных помещениях // Базанов В. В. Сцена XX века. Л., 1990. С. 157 – 161. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Рождественская Н. В*. Проблемы сценического перевоплощения. Л., 1978. См. так же: *Барбой Ю. М*. Структура действия и современный спектакль. [↑](#endnote-ref-21)
21. *Рождественская Н. В*. Психология художественного творчества. СПб., 1995. С. 205. [↑](#endnote-ref-22)
22. {148} *Рождественская Н. В*. Психология художественного творчества. СПб., 1995. С. 205. [↑](#endnote-ref-23)
23. *Рождественская Н. В*. Диагностика актерских способностей. СПб., 2005. С. 28. [↑](#endnote-ref-24)
24. *Брук П*. Гротовский // Московский наблюдатель. 1992. № 1. С. 53. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Брук П*. Блуждающая точка. СПб.; М.: Артист — Режиссер — Зритель, 1996. С. 64. [↑](#endnote-ref-26)
26. Там же. С. 66. [↑](#endnote-ref-27)
27. Там же. С. 66. [↑](#endnote-ref-28)
28. *Брук П*. Нити времени. М., 2005. С. 308. [↑](#endnote-ref-29)
29. См.: Театр Гротовского: Театр. Лаборатория. Опыты. Встречи. М.: ГИТИС, 1992. [↑](#endnote-ref-30)
30. *Гротовский Е*. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. М., 2003. [↑](#endnote-ref-31)
31. См. также: *Башинджагян Н. З*. Время и место Ежи Гротовского: Бедный театр и за пределами театра // Театр XX века. Закономерности развития. М., 2003. С. 289 – 317. [↑](#endnote-ref-32)
32. *Рождественская Н. В*. Диагностика актерских способностей. С. 20. [↑](#endnote-ref-33)
33. См.: *Рождественская Н. В*. Проблема сценического перевоплощения. С. 77 – 84. [↑](#endnote-ref-34)
34. См.: *Калмановский Е*. Книга о театральном актере. Л.: Искусство, 1984. С. 144 – 178. [↑](#endnote-ref-35)
35. См.: *Попов А. Д*. Об искусстве перевоплощения актера // Режиссерское искусство сегодня. М.: Искусство, 1962. С. 44 – 68. [↑](#endnote-ref-36)
36. *Калмановский Е*. Книга о театральном актере. С. 156. [↑](#endnote-ref-37)
37. *Кнебель М. О*. Когда репетиция окончена… // Режиссерское искусство сегодня. Сб. ст. М.: Искусство, 1962. С. 72. [↑](#endnote-ref-38)
38. *Калмановский Е*. Книга о театральном актере. С. 160 – 161. [↑](#endnote-ref-39)
39. *Рождественская Н. В*. Проблема сценического перевоплощения. С. 80. [↑](#endnote-ref-40)
40. Станиславский К. С. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918 – 1922 годах. М., 1953. С. 116. [↑](#endnote-ref-41)
41. *Ершов П. М*. Сочинения: В 3 т. М.: ТОО «Горбунок», 1992. Т. 1. Технология актерского искусства. С. 41. [↑](#endnote-ref-42)
42. *Калмановский Е*. Книга о театральном актере. С. 158. [↑](#endnote-ref-43)
43. *Рождественская Н. В*. Проблема сценического перевоплощения. С. 79. [↑](#endnote-ref-44)
44. Теоретические основы создания актерского образа. М.: ГИТИС, 2002. С. 3. [↑](#endnote-ref-45)
45. *Калмановский Е*. Книга о театральном актере. С. 143. [↑](#endnote-ref-46)
46. {149} *Дидро Д*. Парадокс об актере. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 121. Дидро понимает театр, как «отражение отражения». Драматург пишет пьесу отражает, преломляет, трактует в ней реальность. Актер на сцене отражает, оживляет, воспроизводит мысль драматурга. «Есть три образа: человек естественный, человек, созданный поэтом, и человек, созданный актером… Этот последний становится на плечи предыдущего и заключает себя в манекен, душой которого он становится…» — Дидро Д. Парадокс об актере. С. 120. [↑](#endnote-ref-47)
47. *Выготский Л. С*. К вопросу о психологии творчества актера // Выготский Л. С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Научное наследство. М.: Педагогика, 1984. С. 322. [↑](#endnote-ref-48)
48. *Дидро Д*. Парадокс об актере. С. 55. [↑](#endnote-ref-49)
49. «Когда актриса поднялась на высоту созданного ее воображением видения, — тогда она владеет собой, тогда она уже спокойно повторяет себя. Она видит себя душой какого-то громадного, облекающего ее существа; ее занятия сосредоточили ее в себе. […] В эти мгновения она двойственна: маленькая Клэрон и великая Агриппина». (Дидро Д. Парадокс об актере. С. 45 – 46.) [↑](#endnote-ref-50)
50. *Ланг Ф*. Рассуждения о сценической игре // Старинный спектакль в России. Л.: Academia, 1928. С. 136. [↑](#endnote-ref-51)
51. Там же. С. 140. [↑](#endnote-ref-52)
52. Там же. С. 170. [↑](#endnote-ref-53)
53. *Дидро Д*. Парадокс об актере. С. 120. [↑](#endnote-ref-54)
54. *Выготский Л. С*. К вопросу о психологии творчества актера // Выготский Л. С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Научное наследство. С. 321. [↑](#endnote-ref-55)
55. Там же. С. 328. [↑](#endnote-ref-56)
56. Там же. С. 322. [↑](#endnote-ref-57)
57. Там же. С. 323. [↑](#endnote-ref-58)
58. Теоретические основы создания актерского образа. С. 8. [↑](#endnote-ref-59)
59. *Эйзенштейн С. М*. Лекция о театре: ВГИК, Академия режиссуры, 31 декабря 1935 года // Киноведческие записки. 2001. № 51. С. 111. [↑](#endnote-ref-60)
60. Цит. по: *Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство. 1898 – 1907. М.: Наука, 1989. С. 111 – 112. [↑](#endnote-ref-61)
61. *Бачелис Т. И*. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга) // Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1978. С. 159. [↑](#endnote-ref-62)
62. *Полякова Е*. Станиславский. М.: Искусство, 1977. С. 175. [↑](#endnote-ref-63)
63. *Калмановский Е*. Книга о театральном актере. С. 161. [↑](#endnote-ref-64)
64. *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского. С. 245. [↑](#endnote-ref-65)
65. Цит. по: Там же. С. 250. [↑](#endnote-ref-66)
66. {150} Цит. по: *Соловьева И*. «Месяц в деревне» // МХТ: Сто лет. Т. 1: Спектакли и сценография. М.: МХТ, 1998. С. 61. [↑](#endnote-ref-67)
67. Цит. по: *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. М.: ВТО, 1971. Т. 2. 1906 – 1915. С. 160. [↑](#endnote-ref-68)
68. См.: *Станиславский К. С*. Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. М.: Искусство, 1985. С. 401. [↑](#endnote-ref-69)
69. *Рождественская Н. В*. Проблемы сценического перевоплощения. С. 21. [↑](#endnote-ref-70)
70. *Немирович-Данченко В. И*. Искусство театра // *Немирович-Данченко В. И*. Рождение театра. М.: Правда, 1989. С. 377. [↑](#endnote-ref-71)
71. *Калмановский Е*. Книга о театральном актере. С. 145. [↑](#endnote-ref-72)
72. *Ершов П. М*. Сочинения. Т. 1. С. 40. [↑](#endnote-ref-73)
73. *Станиславский К. С*. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. С. 252. [↑](#endnote-ref-74)
74. *Демидов Н. В*. Творческое наследие: В 3 т. СПб.: Гиперион, 2004. Т. 1: Искусство актера в его настоящем и будущем. Типы актера. С. 264 – 265. [↑](#endnote-ref-75)
75. *Чехов М*. О технике актера // Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 2. Об искусстве актера. С. 180. [↑](#endnote-ref-76)
76. *Кириллов А*. Эксцентрик духа // Антракт. 1991. № 8. С. 6. [↑](#endnote-ref-77)
77. Там же. [↑](#endnote-ref-78)
78. *Громов В*. Михаил Чехов. М.: Искусство, 1970. С. 88. [↑](#endnote-ref-79)
79. *Гозенпуд А*. Арбузный монокль Хлестакова // Санкт-Петербургские ведомости. 1993. 20 авг. (№ 183). С. 7. [↑](#endnote-ref-80)
80. *Чехов М*. О технике актера // Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. С. 122. [↑](#endnote-ref-81)
81. Там же. С. 114. [↑](#endnote-ref-82)
82. *Громов В*. Михаил Чехов. С. 78. [↑](#endnote-ref-83)
83. Там же. [↑](#endnote-ref-84)
84. *Чехов М*. Загадка творчества // Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. С. 84. [↑](#endnote-ref-85)
85. *Калмановский Е*. Книга о театральном актере. С. 165. [↑](#endnote-ref-86)
86. *Бачелис Т. И*. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга) // Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1978. С. 165. [↑](#endnote-ref-87)
87. *Крэг, Эдвард Гордон*: Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. С. 210. [↑](#endnote-ref-88)
88. *Крэг, Эдвард Гордон*: Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. С. 214. [↑](#endnote-ref-89)
89. {151} *Крэг, Эдвард Гордон*: Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. С. 214. [↑](#endnote-ref-90)
90. Там же. С. 219. [↑](#endnote-ref-91)
91. *Крэг Э*. Искусство театра. СПб., 1911. С. 15. [↑](#endnote-ref-92)
92. Там же. С. 16. [↑](#endnote-ref-93)
93. *Крэг, Эдвард Гордон*: Воспоминания. Статьи. Письма. С. 221. [↑](#endnote-ref-94)
94. *Титова Г. В*. Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к условному театру // Петербургский театральный журнал. 2004. № 38. С. 141. [↑](#endnote-ref-95)
95. *Мейерхольд В. Э*. Принципы биомеханики // Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 25. [↑](#endnote-ref-96)
96. Там же. [↑](#endnote-ref-97)
97. *Рудницкий К*. Мейерхольд. С. 270. [↑](#endnote-ref-98)
98. Лекции Вс. Мейерхольда в записи С. Эйзенштейна // Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 26. [↑](#endnote-ref-99)
99. *Гарин* Э. С Мейерхольдом. М.: Искусство, 1974. С. 52. [↑](#endnote-ref-100)
100. *Алперс Б*. Бабанова и ее театральное время // Театр. 1971. № 1. С. 35. [↑](#endnote-ref-101)
101. См.: *Песочинский Н*. «Биомеханика» в теории Мейерхольда // Театр. 1990. № 1. С. 103 – 112. [↑](#endnote-ref-102)
102. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А*. Амплуа актера. М.: Издание Государственных Высших режиссерских мастерских, 1922. С. 14. [↑](#endnote-ref-103)
103. *Чехов М*. Литературное наследие. Т. 2. С. 141. [↑](#endnote-ref-104)
104. *Гарин Э. С*. С Мейерхольдом. М.: Искусство, 1974. С. 51. [↑](#endnote-ref-105)
105. *Титова Г. В*. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 198. [↑](#endnote-ref-106)
106. Лекции Вс. Мейерхольда в записи С. Эйзенштейна // Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 27. [↑](#endnote-ref-107)
107. См.: *Песочинский В*. «Биомеханика» в теории Мейерхольда // Театр. 1990. № 1. С. 105. [↑](#endnote-ref-108)
108. *Гарин Э*. С Мейерхольдом. М.: Искусство, 1974. С. 50. [↑](#endnote-ref-109)
109. *Мейерхольд В. Э*. Принципы биомеханики // Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 25. [↑](#endnote-ref-110)
110. *Рудницкий К*. Мейерхольд. М.: Искусство, 1981. С. 272. [↑](#endnote-ref-111)
111. Лекции Вс. Мейерхольда в записи С. Эйзенштейна // Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 26. [↑](#endnote-ref-112)
112. Там же. [↑](#endnote-ref-113)
113. *Рождественская Н. В*. Диагностика актерских способностей. С. 26. [↑](#endnote-ref-114)
114. {152} *Молодцова М. М*. Комедия дель арте (История и современная судьба). Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 6. [↑](#endnote-ref-115)
115. *Песочинский Н. В*. Актер и образ в театре Мейерхольда // Проблемы современного актерского искусства. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 147. [↑](#endnote-ref-116)
116. Там же. [↑](#endnote-ref-117)
117. См.: *Эпштейн М. Н*. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. М.: Советский писатель, 1988. С. 288. [↑](#endnote-ref-118)
118. *Брехт Б*. Театр: В 5 т. Т. 5/2. С. 108. [↑](#endnote-ref-119)
119. Там же. С. 107. [↑](#endnote-ref-120)
120. Цит. по: *Клюев В. Г*. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М.: Наука, 1966. С. 81. [↑](#endnote-ref-121)
121. *Эпштейн М. Н*. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. С. 293. [↑](#endnote-ref-122)
122. *Арустамян А. В*. Жест в творчестве Антонена Арто // Арто и современная культура: Материалы межвуз. конф. 24 – 27 октября 1996 г. СПб., 1996. С. 77. [↑](#endnote-ref-123)
123. *Арто А*. Театр и Жестокость // Арто А. Театр и его Двойник. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. С. 176 – 177. [↑](#endnote-ref-124)
124. *Арто А*. Чувственный атлетизм // Там же. С. 221. [↑](#endnote-ref-125)
125. *Арто А*. Чувственный атлетизм // Там же. С. 222. [↑](#endnote-ref-126)
126. *Арто А*. Театр Жестокости (Второй Манифест) // Там же. С. 214. [↑](#endnote-ref-127)
127. *Золотоносов М. А*. Искусство актера: семиотический анализ и структурная типология // Вопросы театроведения. СПб.: ВНИИИ, 1991. С. 37. [↑](#endnote-ref-128)
128. «Единство вещи и идей, с одной стороны, означающего и означаемого, с другой, — и есть глубинное содержание Крюоте» — Максимов В. И. Введение в систему Антонена Арто. СПб.: Гиперион, 1998. С. 135. [↑](#endnote-ref-129)
129. См.: Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa, 1980. S. 15. [↑](#endnote-ref-130)
130. *Гротовский Е*. Симптомы мастерства // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. М., 1999. С. 94. [↑](#endnote-ref-131)
131. Цит. по: *Ходунова Е*. На пути к театру будущего // Театр Гротовского: Театр. Лаборатория. Опыты. Встречи. С. 10. [↑](#endnote-ref-132)
132. Bratkowski S. *Podroz na peryferie*. Warszawa, 1965. S. 150 – 151. [↑](#endnote-ref-133)
133. Schechner R. *Exoduction* // Grotowski sourceboor. P. 462. [↑](#endnote-ref-134)
134. Там же. P. 467. [↑](#endnote-ref-135)
135. О творчестве Л. Шиллера и Ю. Остервы см.: *Филлер В*. Современный польский театр. Варшава, 1977. С. 22 – 28; *Шидловский Р*. Театр в Польше. Варшава, 1972. С. 20 – 30. [↑](#endnote-ref-136)
136. {153} См.: *Гродзицкий А*. Режиссеры польского театра. С. 21. [↑](#endnote-ref-137)
137. См.: *Шидловский Р*. Театр в Польше. Варшава. 1972. С. 8. [↑](#endnote-ref-138)
138. См.: *Ходунова Е*. На пути к театру будущего // Театр Гротовского: Театр. Лаборатория. Опыты. Встречи. С. 7; *Филлер В*. Современный польский театр. С. 61 – 62. [↑](#endnote-ref-139)
139. *Гродзицкий А*. Режиссеры польского театра. С. 45 – 46. [↑](#endnote-ref-140)
140. См.: *Ростоцкий Б*. Размышляя о польских спектаклях // Театр. 1959. № 2. С. 167 – 168. [↑](#endnote-ref-141)
141. См.: *Гродзицкий А*. Режиссеры польского театра. С. 46. [↑](#endnote-ref-142)
142. Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Grotowskiego*. S. 15. [↑](#endnote-ref-143)
143. Ibid. [↑](#endnote-ref-144)
144. Цит. по: Taborski B. *Byron and Theatre*. Salzburg, 1972. P. 351. [↑](#endnote-ref-145)
145. Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 68. [↑](#endnote-ref-146)
146. Отрывок из материала Л. Фляшена, который хранится в архиве Театра-Лаборатории. Цит. по: Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 69. [↑](#endnote-ref-147)
147. Цит. по: Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 69. [↑](#endnote-ref-148)
148. Ibid. [↑](#endnote-ref-149)
149. Ibid. [↑](#endnote-ref-150)
150. Kosińska M. *Teatr 13 Rzędów* // Życie Warszawy. 1960. № 87. S. 6. [↑](#endnote-ref-151)
151. Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 68. [↑](#endnote-ref-152)
152. См.: Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Grotowskiego*. S. 27. [↑](#endnote-ref-153)
153. Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 68. [↑](#endnote-ref-154)
154. Taborski B. *Byron and the Theatre*. P. 355. [↑](#endnote-ref-155)
155. Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Grotowskiego*. S. 13. [↑](#endnote-ref-156)
156. Ibid. S. 17. [↑](#endnote-ref-157)
157. Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 68. [↑](#endnote-ref-158)
158. Ibid. [↑](#endnote-ref-159)
159. О спектакле см.: Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Grotowskiego*. S. 16 – 17. [↑](#endnote-ref-160)
160. Ibid. S. 17. [↑](#endnote-ref-161)
161. О спектакле см.: *Филлер В*. Современный польский театр. С. 52. [↑](#endnote-ref-162)
162. Falkowski J. *Majakowski na glowie i w cynowej balii* // Współczesnósć. 1960. № 17. S. 12. [↑](#endnote-ref-163)
163. *Кантор Т*. Балаганный театр // Театральная жизнь. 1999. № 9. С. 13. [↑](#endnote-ref-164)
164. {154} *Кантор Т*. Несколько теоретических уточнений // Театр. 1991. № 12. С. 56. [↑](#endnote-ref-165)
165. Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Crotowskiego*. S. 18. [↑](#endnote-ref-166)
166. Ibid. [↑](#endnote-ref-167)
167. *Гротовский Е*. Театр и ритуал // *Гротовский Е*. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. С. 113. [↑](#endnote-ref-168)
168. Там же. [↑](#endnote-ref-169)
169. Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Crotowskiego*. S. 20. [↑](#endnote-ref-170)
170. Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Crotowskiego*. S. 23. [↑](#endnote-ref-171)
171. Цит. по: Ibid. [↑](#endnote-ref-172)
172. *Гротовский Е*. Театр и ритуал // *Гротовский Е*. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. С. 100 – 121. [↑](#endnote-ref-173)
173. См.: Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 99. [↑](#endnote-ref-174)
174. Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Crotowskiego*. S. 24. [↑](#endnote-ref-175)
175. *Брук П*. Пустое пространство. С. 110. [↑](#endnote-ref-176)
176. Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Crotowskiego*. S. 24. [↑](#endnote-ref-177)
177. Ibid. S. 24. [↑](#endnote-ref-178)
178. *Гротовский Е*. Театр и ритуал // Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб. ст. С. 101. [↑](#endnote-ref-179)
179. Определение Гротовского: там же. С. 106. [↑](#endnote-ref-180)
180. Там же. С. 107. [↑](#endnote-ref-181)
181. Цит. по: Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Crotowskiego*. S. 96. [↑](#endnote-ref-182)
182. Цит. по: Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 99. [↑](#endnote-ref-183)
183. Grotowski J. *Forward a Poor Theatre*. New York, 1986. P. 101. [↑](#endnote-ref-184)
184. *Гротовский Е*. Ответ Станиславскому // Наше наследие. 1988. № 2. С. 118. [↑](#endnote-ref-185)
185. *Гротовский Е*. Наши занятия // Театр. 1973. № 12. С. 39. [↑](#endnote-ref-186)
186. Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 142. [↑](#endnote-ref-187)
187. Bratkowski S. *Podroz na peryferie*. S. 152. [↑](#endnote-ref-188)
188. Ibid. [↑](#endnote-ref-189)
189. Flaszen L. *W Teatrze 13 Rzędów* // Pamiętnik Teatralny. 1961. № 3. S. 233. [↑](#endnote-ref-190)
190. Цит. по: *Гродзицкий А*. Режиссеры польского театра. С. 155. [↑](#endnote-ref-191)
191. *Гротовский Е*. Оголенный актер // Актер в современном театре. Л., 1989. С. 134. [↑](#endnote-ref-192)
192. {155} См.: *Шток И*. «Нет, не сгинела. живет!» // Театр Гротовского: Театр. Лаборатория. Опыты. Встречи. С. 44. [↑](#endnote-ref-193)
193. *Гротовский Е*. Наши занятия // Театр. 1973. № 12. С. 39. [↑](#endnote-ref-194)
194. Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 108. [↑](#endnote-ref-195)
195. *Шток И*. «Нет, не сгинела, живет!» // Театр Гротовского: Театр. Лаборатория. Опыты. Встречи. С. 44. [↑](#endnote-ref-196)
196. *Брехт Б*. Театр: В 5 т. М., 1965. Т. 5/2. С. 98. [↑](#endnote-ref-197)
197. Там же. 117. [↑](#endnote-ref-198)
198. Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 107. [↑](#endnote-ref-199)
199. *Гротовский Е*. Театр и ритуал // Театр. 1988. № 10. С. 64. [↑](#endnote-ref-200)
200. *Брехт Б*. Театр: В 5 т. Т. 5/2. С. 108. [↑](#endnote-ref-201)
201. См., например: *Пузына К*. Возвращение Христа; Дополнение к «Апокалипсису» // *Гротовский Е*. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. С. 310. [↑](#endnote-ref-202)
202. Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Grotowskiego*. S. 33. [↑](#endnote-ref-203)
203. Ibid. [↑](#endnote-ref-204)
204. *Гротовский Е*. Театр и ритуал // *Гротовский Е*. От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб. ст. С. 101. [↑](#endnote-ref-205)
205. *Гротовский Е*. Режиссер как профессиональный зритель // Там же. С. 205 – 220. [↑](#endnote-ref-206)
206. Там же. С. 216. [↑](#endnote-ref-207)
207. *Брехт Б*. Театр: В 5 т. Т. 5/2. С. 107. [↑](#endnote-ref-208)
208. *Башинджагян Н*. «Стойкий принц» // *Гротовский Е*. От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб. ст. С. 242. [↑](#endnote-ref-209)
209. См.: *Гротовский Е*. Режиссер как профессиональный зритель // *Гротовский Е*. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. Сб. ст. С. 207. [↑](#endnote-ref-210)
210. *Лаузештайн Д*. Элевсиновские мистерии. М.: Энигма, 1996. С. 244. [↑](#endnote-ref-211)
211. Grotowski J. *Forward a Poor Theatre*. P. 15. Перевод статьи на русский язык см.: *Гротовский Е*. К Бедному Театру // *Гротовский Е*. От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб. ст. С. 55 – 68. [↑](#endnote-ref-212)
212. Там же. С. 62. [↑](#endnote-ref-213)
213. *Гротовский Е*. Театр и ритуал // Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб. ст. С. 104. [↑](#endnote-ref-214)
214. Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 129. [↑](#endnote-ref-215)
215. Ibid. [↑](#endnote-ref-216)
216. Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 129. [↑](#endnote-ref-217)
217. {156} Osiński Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 129. [↑](#endnote-ref-218)
218. Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Grotowskiego*. S. 53. [↑](#endnote-ref-219)
219. Ibid. S. 54. [↑](#endnote-ref-220)
220. Grotowski J. *Forward a Poor Theatre*. P. 24. [↑](#endnote-ref-221)
221. Jabionkówna L. *Książe Niezłomny w Teatrze 13 Rzędw* // Teatr. 1966. № 2. S. 68. [↑](#endnote-ref-222)
222. Ibid. [↑](#endnote-ref-223)
223. Grotowski J. *Forward a Poor Theatre*. P. 27. [↑](#endnote-ref-224)
224. *Гротовский Е*. Искусство как средство передвижения // Московский наблюдатель. 1995. № 1 – 2 (май). С. 12. [↑](#endnote-ref-225)
225. Там же. [↑](#endnote-ref-226)
226. Цит. по: Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Grotowskiego*. S. 55. [↑](#endnote-ref-227)
227. Цит. по: Ibid. [↑](#endnote-ref-228)
228. Цит. по: Ibid. S. 54. [↑](#endnote-ref-229)
229. *Хазанов В*. Ежи Гротовский на пути к бедному театру // Театр Гротовского: Театр. Лаборатория. Опыты. Встречи. С. 23. [↑](#endnote-ref-230)
230. Grotowski J. *Forward a Poor Theatre*. P. 249. [↑](#endnote-ref-231)
231. *Гротовский Е*. Искусство как средство передвижения // Московский наблюдатель. 1995. № 1 – 2 (май). С. 11 – 12. [↑](#endnote-ref-232)
232. Цит. по: *Васильев А*. Хроника 14‑го числа // Искусство кино. 1999. №. 6. С. 133. [↑](#endnote-ref-233)
233. Там же. [↑](#endnote-ref-234)
234. Цит. по: Там же. С. 135. [↑](#endnote-ref-235)
235. Цит. по: Там же. С. 133. [↑](#endnote-ref-236)
236. *Золотоносов М. А*. Искусство актера: семиотика анализ и структурная типология // Вопросы театроведения. С. 50. [↑](#endnote-ref-237)
237. Там же. [↑](#endnote-ref-238)
238. *Гротовский Е*. Оголенный актер // Актер в современном театре. С. 135. [↑](#endnote-ref-239)
239. Там же. С. 136. [↑](#endnote-ref-240)
240. Там же. С. 128. [↑](#endnote-ref-241)
241. *Гротовский Е*. Оголенный актер // Актер в современном театре. С. 130. [↑](#endnote-ref-242)
242. *Арто А*. Чувственный атлетизм // *Арто А*. Театр и его Двойник. СПб.; М., 2000. С. 220. [↑](#endnote-ref-243)
243. *Арто А*. Чувственный атлетизм // *Арто А*. Театр и его Двойник. СПб.: М., 2000. С. 222. [↑](#endnote-ref-244)
244. {157} *Арто А*. Чувственный атлетизм // *Арто А*. Театр и его Двойник. СПб.; М., 2000. С. 224. [↑](#endnote-ref-245)
245. *Максимов В. И*. Введение в систему Антонена Арто. СПб., 1998. С. 163. [↑](#endnote-ref-246)
246. *Арто А*. Чувственный атлетизм // *Арто А*. Театр и его Двойник. С. 227. [↑](#endnote-ref-247)
247. *Гротовский Е*. Оголенный актер // Актер в современном театре. С. 130. [↑](#endnote-ref-248)
248. О работах И. П. Павлова, связанных с актерским существованием, см. подробно: *Смирнов П. В., Ершов П. М*. Темперамент. Характер. Личность. М.: Наука, 1984. [↑](#endnote-ref-249)
249. См.: Там же. С. 41. [↑](#endnote-ref-250)
250. Grotowski J. *Forward a Poor Theatre*. P. 175. [↑](#endnote-ref-251)
251. См.: *Гротовский Е*. Оголенный актер // Актер в современном театре. С. 131. [↑](#endnote-ref-252)
252. Там же. [↑](#endnote-ref-253)
253. Подробно описание тренинга см.: Grotowski J. *Forward a Poor Theatre*. P. 175 – 177. Частичный перевод на русский язык см.: *Гротовский Е*. К бедному театру: Главы из книги // Материалы межвузовской режиссерской теоретической лаборатории. С. 74 – 76. [↑](#endnote-ref-254)
254. Grotowski J. *Forward a Poor Theatre*. P. 176 – 177. [↑](#endnote-ref-255)
255. Ibid. P. 175. [↑](#endnote-ref-256)
256. Ibid. P. 179. [↑](#endnote-ref-257)
257. *Арто А*. Чувственный атлетизм // *Арто А*. Театр и его Двойник. С. 227. [↑](#endnote-ref-258)
258. *Рождественская Н. В*. Проблемы сценического перевоплощения. С. 84. [↑](#endnote-ref-259)
259. *Барбой Ю. М*. Структура действия и современный спектакль. С. 24. [↑](#endnote-ref-260)
260. Наиболее полную запись спектакля на русском языке см.: *Пузына К*. Возвращение Христа; Дополнение к «Апокалипсису» // *Гротовский Е*. От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб. ст. С. 297 – 315. [↑](#endnote-ref-261)
261. См.: *Пузына К*. Возвращение Христа; Дополнение к «Апокалипсису» // *Гротовский Е.* От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб. ст. С. 303. [↑](#endnote-ref-262)
262. См.: Temkin R. *Grotowski*. New York, 1972. P. 58. [↑](#endnote-ref-263)
263. Richards T. *The Edge* — *Point of Performance*. Pontedera, Italy. Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997. [↑](#endnote-ref-264)
264. Ibid. [↑](#endnote-ref-265)
265. Ibid. P. 22. [↑](#endnote-ref-266)
266. Richards T. *The Edge* — *Point of Performance*. Pontedera, Italy. Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997. P. 36. [↑](#endnote-ref-267)
267. Ibid. P. 15. [↑](#endnote-ref-268)
268. Ibid. P. 18. [↑](#endnote-ref-269)
269. {158} Richards T. *The Edge* — *Point of Performance*. Pontedera, Italy. Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997. P. 10. [↑](#endnote-ref-270)
270. Цит. по: Burzyński Т., Osiński Z. *Laboratorium Grotowskiego*. S. 35. [↑](#endnote-ref-271)
271. *Гротовский Е*. Оголенный актер // Актер в современном театре. С. 133. [↑](#endnote-ref-272)
272. Там же. [↑](#endnote-ref-273)
273. Там же. С. 134. [↑](#endnote-ref-274)
274. Grotowski J. *Statement of Principles* // Grotowski J. *Forward a Poor Theatre*. P. 255. [↑](#endnote-ref-275)
275. Ibid. P. 256. [↑](#endnote-ref-276)
276. Ibid. [↑](#endnote-ref-277)
277. *Гротовский Е*. «Перформер» // Театральная жизнь. 1991. № 11. С. 25. [↑](#endnote-ref-278)
278. *Максимов В. И*. Актерское искусство в теории Антонена Арто. СПб., 1999. С. 18. [↑](#endnote-ref-279)
279. *Арто А*. Театр Жестокости (Второй Манифест) // *Арто А*. Театр и его Двойник. С. 214. [↑](#endnote-ref-280)
280. *Максимов В. И*. Актерское искусство в теории Антонена Арто. С. 17. [↑](#endnote-ref-281)
281. *Гротовский Е*. «Перформер» // Театральная жизнь. 1991. № 11. С. 25. [↑](#endnote-ref-282)
282. Grotowski J. *Statement of Principles* // Grotowski J. *Forward a Poor Theater*. P. 260. [↑](#endnote-ref-283)
283. См.: *Гротовский Е*. «Перформер» // Театральная жизнь. 1991. № 11. С. 25. [↑](#endnote-ref-284)
284. Grotowski J. *Statement of Principles* // Grotowski J. *Forward a Poor Theater*. P. 260. [↑](#endnote-ref-285)
285. Библиография состоит из двух разделов. Раздел первый — книги по теме (в алфавитном порядке). Раздел второй — статьи в периодических изданиях (в хронологическом порядке). [↑](#footnote-ref-2)