

Питер Брук

Гротовский. Искусство как проводник

Забавная это штука, парадокс, и еще забавней говорить о Гротовском и его работе, поскольку разговор этот парадоксален. Гротовский, каким я его знаю вот уже два десятка лет, это абсолютно простой человек, занимающийся абсолютно чистыми исследованиями. Как получились, что на протяжении многих лет эта простота породила столько сложностей и кривотолков? Что касается меня, то я сумел по-настоящему оценить работу Гротовского только благодаря личным контактам с ним; а так работа, начатая в Польше этим уникальным человеком и его небольшой группой, благодаря современной системе коммуникаций, довольно быстро попала в книги, журналы, интервью и в практику маленьких групп по всему миру. Естественно, такое сверхбыстрое распространение метода не всегда осуществлялось квалифицированными людьми, поэтому, думаю, вокруг имени Гротовского, как снежный ком, росли разного рода недоразумения и непонятности.

Помнится, несколько лет назад был в парижском аэропорту диспетчер. Так вот, после работы, очень сложной и напряженной, возвратившись домой на окраину, он давал уроки по методу Гротовского. Я не знаю, может быть, это был очень квалифицированный человек, сообщавший что-то исключительное двум или трем своим ученикам. Но думаю, что все было проще: он видел, как приземляется самолет польской авиакомпании Лот и чувствовал себя специалистом по польским вопросам вообще и по методу Гротовского в частности.

Итак, что же получилось в результате всех этих лет путаницы? Остается неясным, какова конкретная связь работы Гротовского с театром. Это главная проблема, которая должна быть разрешена.

Когда-то все это решалось просто: актеры из Вроцлава давали спектакли, которые, благодаря новому качеству драматизма на всех уровнях, новому качеству актерской игры, шокировали театральный мир. Эти спектакли были путеводным светом, маяком, показывавшим театру путь к совершенно другому уровню работы, к новым глубинам, которые откроются при условии, что актеры выйдут на новый уровень самоотвержения, искренности, серьезности, на новый уровень понимания собственных возможностей, на уровень неведомый, недоступный для привычного театра. Здесь-то и возникает первое недоразумение. В разных странах определенные театральные группы, восприняв идеалы Гротовского и желая вырваться из рамок опустыленного привычного театра, устремляются по пути, предложенному Гротовским. Они не задаются, однако, вопросом:

достиг ли сам мастер и его ученики желанного уровня, обладают ли их учителя достаточным опытом существования на этом уровне. И если нет, то их работа, несмотря на добросовестность, несколько не приближает их к идеалу, а, наоборот, снижает идеал до реального уровня артистов, до того самого уровня, против которого артисты восстали.

Следующая фаза работы Гротовского со стороны показалась еще более сложной и еще более загадочной. Когда Гротовский перестал давать публичные представления,

это было воспринято как неожиданная смена направления. А на самом деле логика Гротовского была простой и понятной. Однако здесь-то и возник со всей остротой вопрос: что же связывает эту работу с театром, если нет больше спектаклей?

С точки зрения человека к этой работе близкого, рассматривающего эту работу в развитии, метод продолжает развиваться, становится все более богатым, существенным, необходимым, однако со стороны метод с каждым днем кажется все более загадочным. Чем глубже и вдумчивей работа, тем больше она должна быть защищена. Нельзя одновременно исследовать глубины и каждый день демонстрировать свои достижения всем, кто приходит из элементарного любопытства. Для серьезной и напряженной работы это было бы губительно. Но думаю, что сегодня как раз такой момент, когда необходимо приоткрыть тайну. Итак, давайте рассмотрим поближе то, что нас интересует сегодня.

Во-первых, с точки зрения театра. Самым сильным проводником для всех театральных форм, когда-либо существовавших в мире, всегда являлся человек, персона, индивид. Этот индивид, эта персона всегда остается непознанной. И тот факт, что где-то созданы условия для того, чтобы один-единственный человек во всем мире столь глубоко изучал этого странного незнакомца — актера, — имеет непреходящее значение.

Войдя сюда, я встретил старого друга, сына Гордона Крэга, одного из самых великих наших учителей. Я говорю одного из самых великих, потому что мало кто оказал столь сильное и продолжительное влияние абсолютно на всех театральных людей нашего века. Влияние это сводится к двум или трем вещам, которые прочло или увидело всего несколько человек, но это были экстраординарные вещи. Влияние Крэга, которому поддался весь мир, возникло благодаря качеству поисков этого человека. Потому что театральная работа во многом основана на интуиции и обладает способностью схватывать то, что витает в воздухе. Сильные идеи, если они сильные, впитываются мгновенно и распространяются на огромные расстояния. Поэтому, на мой взгляд, работа Понтедери имеет непосредственное отношение к театральному миру. И особенно благодаря ее лабораторности, ибо есть опыты, которые вне лаборатории провести невозможно. Наш Международный Центр театральных исследований в Париже поддерживает связь с центром Гротовского только потому, что их экспериментальная работа необходима нам как пища для работы публичной.

Я думаю так же, что существует еще один интересный момент, который стоит сегодня затронуть. Как только мы начинаем исследовать возможности человека, вне зависимости от того пугают ли нас результаты этих исследований, мы должны понять, что речь идет о духовном поиске. «Духовный» — это громкое слово, очень, в сущности, простое, но вызывающее массу кривотолков. «Духовные поиски» — в смысле исследования внутреннего мира человека, где известное сочетается с неизвестным. В этой области постепенно, благодаря эволюции личности, занятия Гротовского с группами становятся все более уникальными, он затрагивает все более скрытые пружины внутреннего мира, и то, что он делает, уже нельзя описать при помощи простых дефиниций. Я бы сказал, что в какую-нибудь другую эпоху эта работа могла бы стать нормальным развитием некоей великой духовной традиции. Почему во все времена великие духовные школы стремились облечь себя в некую форму. Нет ничего хуже, чем желать потустороннего вообще. Например, монахи, которые, пытаясь найти конкретную основу для своих внутренних поисков, занимались гончарным ремеслом или использовали в качестве проводника музыку. Мне кажется, сегодня мы стоим перед чем-то, что существовало уже в веках, но было забыто; и уж точно, что среди средств, которыми располагает человек, чтобы подняться на какой-то другой уровень и играть в мире какую-то более правильную роль, существует и это — драматическое искусство во всех его проявлениях. Есть ли какие-то условия? Есть, одно: человек должен быть одарен в этой области.

Представьте себе человека, который в поисках Бога приходит в монастырь, где вся духовная работа основана на музыке, но он не любит музыку искренне, у него нет слуха, это значит лишь то, что он выбрал неправильное направление. Напротив, в мире есть множество людей, увлеченных этим естественным для человека занятием — игрой. Когда мы проводим прослушивания, мы прекрасно отдаем себе отчет в том, что человечество делится на две части: на тех, кто хочет стать актером и не имеет таланта, и на тех, кто действительно талантлив. Те, у кого этот талант есть, с трудом могут объяснить, что это значит, даже самим себе, они просто чувствуют какое-то влечение. Человек, ощущающий всю силу этого влечения, мешающий стать актером, играть роль, иногда просто приходит к работе в спектакле. Но может быть и иначе: он может чувствовать, что его дар открывает ему дорогу к какому-то новому пониманию, и чувствует, что обрести это понимание он может только под личным руководством мастера, что вполне совпадает с опытом всех существующих эзотерических традиций.

И поэтому я хочу просить моего, нашего друга Гротовского рассказать нам сегодня о том, каким образом смыкается его работа в области драматического искусства с необходимостью индивидуального развития тех, кто работает вместе с ним. Я хочу, чтобы он пролил свет на эту проблему. Что же касается меня, то я убежден, что его деятельность в области «искусства как проводника» имеет огромное значение для сегодняшнего мира, и вряд ли кто-то способен подражать ему или делать эту работу за него. Из всего вышесказанного я бы сделал простейший вывод: никто не может говорить за него.

Запись лекции Питера Брука, прочитанной во Флоренции в марте 1987 года на французском языке.