

Станислав Васильев

Плач в театральной системе Ежи Гротовского на примере спектакля «Акрополь»

Ежи Гротовский поставил «Акрополь» в октябре 1962 г. в маленьком польском городке Ополе в «Театре 13 рядов». Соавторами выступили художник Юзеф Шайна и архитектор Ежи Гуравский. Основой звуковой стихии спектакля стал плач, с помощью которого режиссер исследует жизнь человеческого духа, ищет точку соединения времен и ведет зрителя к трансцендентному началу бытия.

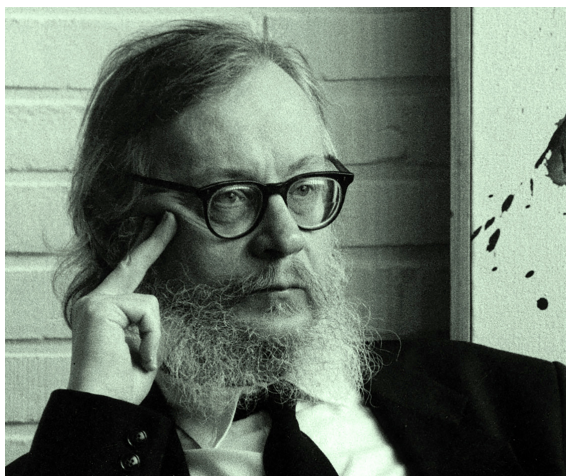
«Действие драмы Станислава Выспянского происходит в старинном кафедральном соборе и в королевском замке на Вавеле. В ночь Воскресения Господня оживают персонажи ветхозаветной и античной истории, запечатленные в скульптурах и на гобеленах, и начинают проигрывать между собой те сцены, которые можно назвать узловыми событиями для всей европейской цивилизации»¹, – пишет Людвик Фляшен о пьесе, легшей в основу спектакля. И далее справедливо отмечает: в «Акрополе» Гротовский отклоняется от литературного источника более, чем в других работах².

Гротовский создает свой текст на основе пьесы. Из девяти сцен первого акта оставляет только четыре. Он перемонтирует первоисточник и помещает историю в такие сценические обстоятельства, которые меняют восприятие, возбуждают особого рода ассоциации, радикально отличные от тех, что вызывает чтение пьесы. Фляшен пишет, что режиссер делает «прививку словесной ткани неоромантической драмы»³. Гротовский добавляет нецензурную лексику; некоторые обычные, на первый взгляд, фразы обращает в ритуальные заклатья-восклицания: «Акрополь наш!», «Кладбище племен!». Навязчивые слова-сорняки, табуированные слова, повторяющиеся рефреном, образуют важный для спектакля лейтмотив вечного проклятия, к которому приговорено человечество.

Выспянский начинает свою мистерию словами «Они пошли и оставили над церковью облако дыма». Спектакль – ими завершается. Пролог поэта становится здесь трагическим финалом, а стихотворение о человеческом бессмертии и воскресении – образом «кладбища племен» и окончательного уничтожения человека. Парадоксально: поэтический гимн цивилизации режиссер интерпретирует как панихиду по ней. Акрополь превращается в некрополь.

Режиссер переносит действие в лагерь смерти Освенцим. Вместо мраморных скульптур, прозрачных витражей и золотом вытканых соборных гобеленов, к которым прибегали предыдущие постановщики пьесы, – проржавевшие трубы крематория и грубая обувь узников концлагерей.

В центре камерного пространства «Театра 13 рядов» располагался небольшой деревянный подиум-ящик, на котором лежали трубы, а сверху была водружена большая ванна⁴. Конструкция напоминала место для сжигания умерших. Зрители сидели вокруг на разных уровнях – на одной плоскости со сценой или возвышаясь над ней. Впрочем, не только



Ежи Гротовский

пространство, но и общий строй спектакля требует обстоятельного описания для полноценного представления о том, что являл собой «Акрополь» и какое место занимал в его художественной реальности плач.

«Акрополь» начинается со звука шагов⁵. В ботинках на деревянной подошве выходит Зигмунт Молик, вынося с собой подобие тряпичной куклы в человеческий рост, без головы, – плоской, похожей на тень тела. Он поднимается на подиум, встает в ванну и начинает оглашать «правила игры»: с особой серьезностью цитируя письмо Выспанского, где тот называл свою пьесу символом цветущей цивилизации, предлагает подвергнуть проверке результаты «цветения». Маршируя в таких же ботинках, появляются остальные исполнители с рабочими инструментами в руках. Останавливаются с застывшим выражением лица, словно это живые маски.

Актер объявляет главных действующих лиц и исполнителей: Зигмунт Молик – глашатай, он же – Иаков, скрипач и «предводитель вымирающего племени»⁶; Рена Мирецкая – Ребекка и Кассандра; Антони Яхольковский – Исаак; Ангела и Париса по очереди играют Збигнев Цинкутис и Мечислав Яновский; в роли Исава – Ришард Чесляк.

Одетые в лохмотья из мешковины актеры по мере объявления их партий принимают разные пластические позы. Сигналом к началу действия служит музыкальная реплика скрипача. Все спешно берут свои



Афиша спектакля «Акрополь». Автор плаката В. Кригье. 1962

тачки, трубы, молотки, двое переворачивают ванну и несут ее как крышку гроба. Начинается песня – она звучит как жалобное заклинание и трижды прерывается репликой: «Акрополь наш». Вдруг все останавливаются, прислушиваются и начинают медленно разбирать рабочие инструменты. Двое поднимают и опускают трубы, будто наказывая самих себя и издавая звуки низкой вибрации – хрип терпящих самоистязание. Эпизод самобичевания переходит в эпизод с терновым венком: признав в тряпичной кукле Спасителя, герои хотят увенчать его, но, обнаружив головы, вешают куклу на колючую проволоку. Остальные замирают, их лица – маски смерти.

Снова звучит скрипка, как лагерная сирена, задавая темп действию. Все бегут к рабочим местам, ставят по углам трубы. Скрипка умолкает, и персонажи принимаются прибивать трубы к полу, стуча молотками – создавая «шум апокалипсиса». Между узниками завязывается разговор, во время которого один из актеров взбирается на подиум. Он ложится на трубы, подняв согнутые в коленях ноги, и, держа перед лицом полиэтилен, застывает, как мертвое тело на ритуальном костре. Фляшен называет эту сцену в исполнении Рены Мирецкой и Збигнева Цинкутиса «диалогом памятников»⁷.

Вновь вступает скрипка. Актриса, причитая, дергано танцует вокруг лежащего в центре человека. В конце каждого вокально-пластического

эпизода следует смех Кассандры, направленный вверх. Остальные в это время не двигаются. После третьего повтора ее смеха музыка останавливается. Тишину нарушает только полусшепот героев. Тогда скрипка-сирена опять зовет к работе: слышится «музыка» труб, молотка и шагов. Скрип, скрежет, стук.

Охранники выносят мученика, толкая его между собой, а затем подвешивают на колючую проволоку рядом с тряпичной куклой. Их интонация напоминает церковную, молитвенную, они его будто отпевают, из-за чего простые слова получают особый смысл и эмоциональный градус. В спектакле практически всегда звуковая оболочка и смысл слова «перессорены» между собой. То же происходит в монологе мученика Исава. Он выстроен режиссером на противопоставлении внутреннего действия внешнему, на контрапункте речи и пластики: герой рассказывает о радостной охоте – и при этом как бы совершает самоубийство, бросаясь на колючую проволоку. Висящее тело мученика на проволоке вызывает ассоциации с телом Спасителя.

Смена ритма. Снова – скрипка и шаги. Ванна, поставленная вертикально, превращается в исповедальную кабинку. Узник становится священником, принимающим исповедь у прихожанки. После этого исповедальня трансформируется в кровать – и вот они уже супружеская пара. Жена нависает над мужем, лежащим в «закрученном» положении – на животе с согнутыми ногами и поднятой головой на уровне нижней части ее живота. Она ложится на него спиной, и так они ведут свой интимный разговор, который прерывается скрипкой-сиреной.

Под эти звуки продолжается работа: разбирают трубы, стучат молотками. Когда скрипка умолкает, начинается новый эпизод: Зигмунт Молик из музыканта превращается в Иакова. И он, и его жена говорят несколькими голосами и напоминают одержимых. В то же время Иаков похож на юродивого, который преклоняется перед Спасителем. Его слова здесь являются лишь формой, наполненной особым энергетическим звуком, мольбой, криком, переходящими в шепот гибнущего. Такой же контраст высокой поэзии и жестокости сценического действия выстраивается режиссером в эпизоде, где Исава символически убивает своего отца.

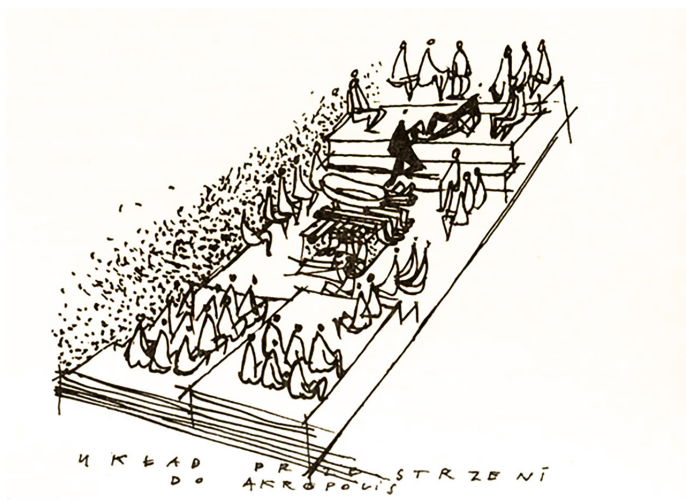
Свист скрипки в очередной раз прерывает ход действия. С четырех сторон звучит в молитвенной мелодике плач-стон ангелов-узников – ритуальный плач. Четверо из них прикованы к трубам в разных точках пространства в позах, выражающих смирение. «Это некое единое



З. Цинкутис, З. Молик, А. Бельский, Р. Мирецкая. «Акрополь». Театр 13 рядов. Сцена из третьей редакции спектакля. 1964

существо, говорящее и поющее в меняющихся ритмах, с шумом и лязгом орудующее железными предметами. Существо плазматическое, бесформенное и одновременно многообразное, распадающееся в какую-то минуту на свои составные части, но все только для того, чтобы снова тут же соединиться в раздерганную массу, в непрерывно движущуюся слитность. Что-то вроде капли воды под микроскопом», – пишет Фляшен⁸. Эта толпа кажется хором неприкаянных душ. В униформе все выглядят однотипными существами, лишенными пола, возраста, индивидуальности и социальной принадлежности⁹. Они приговорены к сизифову труду толкать камень за грехи человечества. Тяжелая, бесполезная в конечном счете, работа ритмизирована звуками шагов, молотков и экспрессивными выкриками ругательных слов-заклинаний. Одна только скрипка прерывает монотонное сердцебиение вечности.

Идет, повторяется жестокая игра судьбы – как родовое проклятье человеческого племени, как бесконечный дурной сон. Фляшен отмечает, что в этом «библейском сне Иаков, сватаясь к Рахили и заведя разговор с ее отцом, Лаваном, душит и давит своего будущего тестя, повалив его на землю: тут правит не патриархальный закон семейных отношений, но жестокий закон борьбы за существование»¹⁰.



Эскиз Ежи Гуравского к спектаклю «Акрополь»

Борьба Иакова с Ангелом бесконечна, они не могут избавиться друг от друга. Это ветхозаветная история двух жертв, терзающих друг друга – и терзаемых друг другом: «Она воплотилась в поединке двух узников, невидимо прикованных к тачке. Один из них, Иаков, упав на колени и скрючившись в три погибели, удерживает на спине ее гнет, другой, ангел, заваливается в нее всей своей тяжестью»¹¹. Битва происходит под звуки простонародной милонги, упрощенной и лишенной ясной мелодии, пульсирующей, как сердце. Вплетенные в скульптурной пластике в тюремные тачки, словно в орудие пыток, герои выступают символом вечного противостояния.

В следующем эпизоде узники разыгрывают историю о Парисе и Елене из гомеровского эпоса. Возникает тема любви. Режиссер делает всех персонажей безрукими – актеры убирают руки под робу. Елену в первоначальном варианте играла Майя Коморовская, а после ее ухода из труппы роль стали исполнять мужчины: Мацей Прус, Гастон Кулиг, затем Станислав Шиерский. Своим воркованием, выяснением отношений влюбленная пара вызывает только смех окружающих. Елена и Парис тянутся друг к другу, но, лишенные рук, не могут прикоснуться, обняться. Плач их звучит тихо. В акрополе господствуют хохот и табу на проявление чувств.

Очередная смена ритма – свадебная процессия. Свадьба – это акт инициации, а роль невесты – переходная роль. Женщина уходит не просто из одной семьи в другую, но из одного мира в другой¹². Из ржавой водосточной трубы и водруженной на нее прозрачной клеенки создают куклу-невесту¹³ – происходит ритуальное облачение Рахиль. Все принимают участие в этой церемонии, поют и причитают. Только один из несущих «невесту» периодически возносит плач о ней. Ведут ее по «прощальному кругу». Действо сопровождается стуком деревянных башмаков пританцовывающих людей и пением – звучит старинная польская народная песня, напоминающая плач невесты из древнего ритуала «свадьбы мертвых»¹⁴, принятого у некоторых тюркских народов, где так же, как в спектакле Грозовского, в роли «брачного партнера»¹⁵ мог выступать неодушевленный предмет. Здесь нет *игры* – все сосредоточены на исполнении ритуала. Обходят центральный подиум, провожают невесту к алтарю, встают на колени, а затем укладывают ее то ли в постель, то ли в могилу. Плач Рахили, а за ним и вся процессия прерываются звуком колокольчика.

В этой церемонии не принципиально, кто жених и кто невеста. Важен именно процесс. Этот реальный ритуальный акт, который Ежи Грозовский включил в действо, имеет сакральное значение. Для режиссера важно проявить через него древнейшие корни человеческого бытия, обнажить силу обрядовой стихии во внерелигиозной, внеконфессиональной плоскости.

Всю звуковую партитуру спектакля «Акрополь» можно рассматривать как плач, как вопль отчаяния. Плач вещей Кассандры, истеричный, с хриплым криком, звучит как заклинание, призыв к смирению, переходящий в проклятье. От плача с его особой мелодикой она переходит к дикому напеву низким голосом, с поднятием рук и битьем себя по груди, а затем к стенанию. В другом эпизоде плач-проклятье Кассандры, уставшей пророчествовать обществу скорую гибель, плавно трансформируется в плач-колыбельную, а потом в плач-отпевание, поминальный плач. В ответ на все свои мольбы она слышит нецензурные вскрики узников и смех – ими режиссер заменил карканье ворон в оригинальной пьесе. Они не воспринимаются как нечто бытовое: это тоже своего рода ритуальное действие – защита, возвращение проклятия проклинающему.

Плач-воплъ Иакова к Всевышнему происходит в скульптурной мизансцене. Когда все выстраиваются на центральном подиуме,

он забирается на плечи двоих из толпы, оказываясь наверху «вавилонской башни», и вытягивает руки вверх. В его голосе – крик потерявшего надежду человека, переходящий в вибрирующий рев дикого зверя, обращенный к вселенной, и завершающийся длинным восходящим звуком. Испугавшийся силы своих претензий, герой сползает с плеч. Его вопль уходит в тихое стенание-просьбу. В этот момент скульптурная композиция начинает распадаться, все присаживаются, склоняют головы, сдержанное роптание разрастается до крика и ругательств – «вавилонская башня» разрушена. Вслед за безумной какофонией наступает тишина, которая постепенно наполняется шепотом-эхом: «Будьте здоровы!» После всего увиденного и услышанного это кажется проклятием: «Будьте здоровы и мучайтесь дальше». Почти финалом череды стенаний и воплей становится еще одна, на этот раз лирическая сцена, где пронзительный плач Кассандры звучит как раскаяние, как элегия о потерянном человечестве.

Эту драматическую сцену прерывает крик народа, из которого выделяется один голос – глас вопиющего в толпе, обращенный к Творцу. Его перехватывает «предводитель исчезающего племени»¹⁶ – Зигмунт Молик. Толпа приходит в движение. Предводитель идет впереди и поет гимн протеста, ведя за собой – вокруг центрального ящика – остальных. Они плетутся за ним, шатаются, падают, пробуют выстроиться друг за другом. Мизансцена напоминает картину «Притча о слепых» Питера Брейгеля Старшего. Бредущие натываются на тряпичную куклу и признают ее Спасителем – Сальватором. Начинается ритуал поклонения, возносится молитва, переходящая в гоморитмичную песню, которая местами напоминает то «Интернационал», то хорал, то традиционную колядку, то пасхальные песни, то голоса у Стены плача. Народ в экстазе, пританцовывая, ходит вокруг центрального подиума и несет над собой тело Спасителя: то ли Аполлона, то ли Христа, названного ими Сальватором. Вдруг песня прерывается. Предводитель, подняв руки, молитвенно просит милости. Церемония хода вокруг подиума возобновляется, сквозь песню слышен плач, кто-то смеется, кто-то кричит. Раздаются стенания о мертвой кукле – о Спасителе. Фляшену это видится похожим на «средневековые религиозные шествия: процессии самобичевателей, церковных нищих, самозабвенно пляшущих “верных”»¹⁷. Хождение напоминает еще и прощальный круг – древний обычай тюркских народов, когда во время прощания с покойником люди три раза обходили против солнца гроб и могилу¹⁸.



З. Молик, Р. Чесляк, М. Яновский, А. Бельский, Г. Кулиг, Р. Мирецкая.
«Акрополь». Театр 13 рядов. Сцена из третьей редакции
спектакля. 1964

Близится финал спектакля. Потеряв всякую веру, герои решают принести последнюю жертву: Предводитель поднимает над собой куклу, назначенную ими на роль Спасителя, и показывает ее Всевышнему, а затем вместе с ней спускается (хочется написать «в ад») в люк в подиуме. В сущности, жертвы тут – все, и они же – жертвоприношители, равно как пленники и палачи одновременно. Вслед за Предводителем все, в таком же экстазе и трансе, уходят в маленький ящик в центре зала, вокруг которого они до того совершали обходы. Крышка закрывается. «Герои гибнут от смирения. Все они – древние иудеи и троянцы, рыцари и узники – ждали Мессию. Ждали героя. Мессия не пришел. Герой их не спас»¹⁹. Тишина. Из глубины доносится голос: «И пошли, и рассеялись с дымом...» Не осталось ни следа. Все исчезло: ни дров, ни труб, ни пепла.

Ритм главенствует в спектакле, складываясь из стука башмаков, молотков, монологов и диалогов, песен и молитв, марша, исполняемого на скрипке, восклицаний и смеха. Темп меняется от эпизода к эпизоду, то убыстряясь, то затихая. Экспрессивные, «скоростные» сцены переходят в медленные, почти бездейственные, и наоборот. Ритм режиссером используется как в шаманской практике – для гипнотического



С. Молик, Р. Чесляк, А. Бельский, А. Яхолковский, М. Яновский, Г. Кулиг, Р. Мирецкая. «Акрополь». Театр 13 рядов. Сцена из третьей редакции спектакля. 1964

воздействия не только на зрителей, но и на исполнителей, для вхождения в состояние транса. Ритм оказывается способом преодолевать непреодолимое.

Разнообразные плачи – основа этих ритмических переключений и ключевой фактор воздействия. Именно через них, главным образом, формируется внебытовая, священная атмосфера спектакля. Это причитания, завывания, вскрикивания, всхлипывания, вопли. Монотонные речитативы-заклинания с восходящей интонацией сменяются плачами-проклятиями, завершающимися звериным рычанием; возносятся причеты-стенания, плачи отпевания и поминовения и т.д.

Здесь все имеет голос. Даже движение формируется как музыка, а звукоряд, в свою очередь, выстраивается режиссером в своеобразную «скульптурную партитуру», визуализируется. Все это создает особые вибрации энергии. Взаимосвязь видимого и слышимого в спектакле вырабатывалась в ходе долгих тренировок и репетиций. Как вспоминает актер Ришард Чесляк, при работе над «Акрополем» они проводили много изысканий, исследуя возможности голоса, пробуя нащупать то, что сами называли «голосовой маской» или «голосовым жестом»²⁰.

Взаимосвязь всех элементов спектакля устроена сложно – они действуют не в унисон. Интонация не подчиняется смыслу слова. Лицо, укрытое маской, как бы отделено от тела и голоса. Метод рассинхронизации нужен режиссеру, чтобы защитить актеров от штампов, от всего привычного. Он ведет их к принципиально *иному* самочувствию на сцене, радикально внебытовому.

В книге «От Бедного театра к Искусству-проводнику» Гротовский напишет: «Этот человеческий феномен, актер, вы видите его перед собой, он переступил границу собственной разорванности. Это уже не игра, вот почему это уже Акт (вы же в повседневной жизни без устали “ведете игру”). Это *феномен целостного действия* (вот почему его хочется называть “тотальным Актом”). Актер уже не разделен, в эту минуту в нем уже не существует половинчатости, и он сам существует уже не половинчато»²¹.

Актеры, исполняющие роли узников концлагеря, одновременно разыгрывают архаические мифы человечества. Это не столько люди, на мой взгляд, сколько тени людей – тени предков, замурованные в ветхозаветные сюжеты. Они – неприкаянные души, которые в наказание приговорены к рабскому труду и бесконечному повторению библейских преданий, – чтобы помнили. Они не успокоятся, пока не докатят сизифов камень до вершины горы – или же пока их не отмолят живые.

В пространстве театра в данном случае нет жесткого деления на сцену и зал, они как бы едины, однако актеры никак не реагируют на зрителей, словно не видят и не слышат их²². Мир мертвых глух и слеп к миру живых – но не наоборот. Темпоритмическая и музыкально-звуковая партитуры выстроены так, чтобы настроить публику на определенный лад восприятия, пробудить воспоминания, хранящиеся в глубоких слоях подсознания. Режиссеру нужна чувственная трансформация зрителя как ответная реакция на совершаемый при нем акт священнодействия. Гротовскому недостаточно жертвования временем на просмотр представления – необходимо тотальное энергетическое присутствие. Именно для этого он преднамеренно создает своего рода «препятствия» (барьер, отсекающий инерционные потоки восприятия, требующий духовного усилия): «В случае с “Акрополем” – где зрители перемешаны с актерами – мы получили интересный результат: между теми и другими разверзлась пропасть»²³. Каждый должен проложить свой индивидуальный мост через эту бездну – и так пройти от личного к всеобщему,

от настоящего к прошлому, от конечного к вечному, к корням. Об этом и шепчет Иаков ближе к финалу спектакля.

Гротовскому важно, чтобы публика поняла мифологичность и космогоничность «модели бытия»²⁴, заключенной в спектакле, воспринимая его не только логически, рационально, но и ассоциативно. Идея режиссера «тела как памяти» в этой постановке проявляет себя и в актерах, и в работе со зрительской реакцией. «Искусность вырабатывается через идеограммы (жесты, интонацию), обращается к ассоциациям в психике зрителя»²⁵, – напишет он позднее. Для одних «Акрополь» – сон наяву, для других – «припоминание», для третьих этот «спектакль-плач» становится источником звуковибрационного и энергетического импульса, пробуждающего бессознательное, духовную и телесную память вечного прошлого.

Режиссер подводит в «Акрополе» итог цивилизации. Если автор пьесы оживляет в тексте персонажей, запечатленных на стенах старинного собора в мозаиках, витражах и скульптурах, то Гротовский пробует оживить всю историю человечества, освобождает духов из лагереи смерти. За ширмой повествования об узниках Освенцима он прячет миф о «вымирающем племени». В спектакле нет ответа на вопрос о том, что это за племя – Богом избранный народ, или Богом проклятый, или носитель некоей миссии. Эта неопределенность – провокативна, на мой взгляд, и может казаться кошунственной. К слову, после премьеры Папа Римский Блаженный Иоанн XXIII отлучил Гротовского от церкви²⁶.

Еще до появления «Акрополя» Тадеуш Кудлинский в статье «“Дзяды” в 13 рядах, или Краковяк в Ополе»²⁷ назвал игровой принцип спектакля «диалектикой насмешки». Его занимала двойственность сценического явления, когда гротеск становится серьезным и, более того, опасным. Признав точность определения Кудлинского, «диалектику насмешки» Гротовский использовал в своих дальнейших исследованиях и постановках.

Во время работы над «Акрополем» Ежи Гротовский формирует основные принципы Бедного театра: единое место действия для актеров и зрителей; универсальные актеры, играющие несколько ролей; многофункциональный реквизит; принцип строгой сценической самодостаточности – никаких лишних предметов, все должно пребывать в динамике и ей служить, трансформироваться и проявляться во множественности значений. У Гротовского всякая деталь спектакля –



З. Молик, Р. Мирецкая.
«Акрополь». Театр 13 рядов.
Сцена из третьей редакции
спектакля. 1964

своего рода музыкальный инструмент, на котором «актер проигрывает однообразную какофонию нелепого страдания и нелепой смерти»²⁸.

В период работы над финальной редакцией «Акрополя» режиссер приходит к следующей мысли: «Не существует в наше время религиозной общности веры <...> Разьедаемые внутренними противоречиями, в какую-то минуту вы сталкиваетесь лицом к лицу с феноменом, идущим из недр земли, вырастающим из чувствований, из инстинктов, из древних истоков, даже из реакций минувших поколений, но в то же время просветленным и индивидуальным, сознательным и управляющим собой»²⁹. Гротовский рассматривает действие как акт, проходящий на границе имманентного и трансцендентного. По его мнению, достичь этого можно кантовским методом – «изнутри бытия, признавая трансцендентное небытие фундаментом, остоном бытия, которое разворачивается человеком как конечным существом»³⁰. Основываясь на этой идее, Гротовский в своих спектаклях-исследованиях предлагает рассматривать жертвоприношение как трансгрессивный акт. К слову, тема жертвы и жертвенности появляется в его постановках довольно рано – начиная со спектакля «Орфей» по Ж. Кокто в «Театре 13 рядов» в 1959 г. В «Акрополе» она доведена до предельности.

Трансгрессивный акт ученые определяют как «преодоление непреодолимого предела»³¹. Через выход за контуры сугубо человеческого



«Акрополь». Театр 13 рядов. Сцена из третьей редакции спектакля. 1964

и пробуждение звериного, животного начала, которое не исчезло, но прикрито моралью и нормами общества, Гротовский приводит участников действия – актеров и зрителей – к конечному (или изначальному, извечному) «Я», отделяя от него все социальное, внешнее, ему не принадлежащее. Он высвобождает природу человека, снимает с него социальные маски, призывая к переходу за границу известного.

Трансгрессия – это акт творения и творчества, с одной стороны, и акт разрушения и снятия табу с того, что томится под запретом, – с другой. Это переход за пределы бытия и предвкушение смерти³². Высшей ее – трансгрессии – точкой можно считать самопожертвование. По мнению французского философа Жоржа Батая, здесь важен процесс и обретаемый в нем опыт, а не конечный результат³³. Человек переживает самопожертвование как вхождение в экстатическое состояние предчувствия вечности.

Именно это осуществляет в своих спектаклях, в «Акрополе» в том числе, Гротовский. Для него театр – это лифт, поднимающий человека к высшим сферам (или опускающий вниз, к низшим слоям), это путь познания истины. Он провоцирует актера на откровение, на внутреннее «свечение»³⁴. А действие становится своеобразным ритуалом служения

избранных и посвященных. Ему нужны только «святые»³⁵ действующие лица, готовые к самопожертвованию, к отказу от земного и ограниченно-телесного, способные к единению с целым и вечным. Все актерские силы направляются на достижение связи с подсознанием на уровне инстинктов.

Для исполнителя плача понятие индивидуальности уходит на последнее место. Он должен «вернуться к целостному человеку, к себе «неразделенному» (вот основа слова «individuum» – in-divido)», как говорит Гротовский в беседе с Питером Бруком; и продолжает: «Нужно быть сориентированным на другой центр, где нет социального “Я”. Значит, чтобы стать самим собой, нужно совершить поиск в мире “асоциальном”»³⁶. Требуется тотальное отречение – от себя, от бывшей жизни, от родителей, от социального уклада и т.д.

В «Акрополе» плач – главный инструмент, позволяющий предпринять это духовное странствие, проделать путь к сокровенному началу сущего и вечного. Плач – первый крик и последнее дыхание жизни. Это то, что сопровождает человека с рождения до смерти. Он обладает особыми звуковыми, вибрационными, энергическими свойствами, благодаря которым мощно воздействует на окружающий мир – как созидательно, так и разрушительно. В спектакле плач обретает черты ритуала, соборного всеобщинного действия, где есть участники и соглядатаи, жертвы и жертвователи. Это паром, переправляющий души из одного мира в другой, из одного пространства в другое.

Надо сказать, «Акрополь» был труден для восприятия иногда даже для поляков, не говоря о публике за пределами Польши, не понимающей слов. Но звук, рождающийся в «плачущем» теле, дает импульс в виде вибрации и рождает смысловые знаки. Плач, на каком бы языке он ни звучал, нет необходимости переводить – его энергия самодостаточна, общепонятна и содержательна.

Благодаря вибрационной энергии плача, публика становится частью духовного события, бессознательно настраивается на особое восприятие и инстинктивно открывается в коммуникации с иной реальностью. Плач для Гротовского является инструментом соединения прошлого с настоящим и будущим, он позволяет проходить через непроходимое, постигать мир и иномирие, их многомерность и примитивность одновременно. Путь познания трансцендентного, принципиально непознаваемого окончательно, позволяет выйти за пределы привычного и пробраться к скрытым основам истинного бытия.

Он дает ощутить себя частью вселенной, обрести космогоническое миропонимание, оказаться в ином смысловом измерении.

«Для того чтобы возбудить смысл, необходимо иметь энергию, наполняющую слова. Нужно наложить одно на другое: энергию-речь, энергию-голос, энергию-тело-голос, энергию-тело-голос-речь», – говорит Ежи Гротовский в упомянутом разговоре с Бруком в 1998 г.³⁷ Первые исследования на тему импульсивной энергии в теле и голосе Гротовский начал в «Акрополе» в 1962 г. В следующей работе, в «Трагической истории доктора Фауста» по К. Марло, Гротовский впервые предпринял попытку создания «тотального акта». Там же впервые на практике было проявлено то, что он называл внутренним актерским «светоизлучением». Этот опыт был важным, хотя его не удалось в точности повторить при следующих исполнениях. Тем не менее, именно работа над этими спектаклями указала путь, который станет главным при постановке «Стойкого принца», где Гротовский еще шире раскроет возможности плача.

К концу жизни Гротовский будет использовать в работе старинные песни стран Азии, пытаясь «открыть песню как некую персону»³⁸. Сотворенная народом и для народа, она, по его словам, «становится песней благодаря тому, кто ее поет». Он напишет: «Песня – не столько личность, не столько человек, который ее поет, и даже не тот, кто ее пел первым, не тот, кто ее сочинил, песня – персона, когда я пою, я должен открыть ее»³⁹. Исполнитель становится проводником знаний и энергий всех когда-либо живших поколений. Начало этих поисков и открытий Гротовского – в «Акрополе».

Для Гротовского этот спектакль-плач – реквием по своему народу, коллективная исповедь-покаяние, утоление жажды социально-психологического и, главное, духовного единения и соборности. Это воплощенная воля к исцелению, которая влечет зрителя в той же степени, что и актера. Это подобие ритуально-религиозной службы, где важно не количество прихожан, но присутствие человека, осуществляющего акт веры.

Начиная с «Акрополя», Гротовский поведет свои театральные поиски в направлении к истокам и корням. Спектакль будет высоко оценен мировой критикой и станет самым значительным достижением польского театра XX в.

¹ Фляшен Л. Акрополь / Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 276.

- ² Там же. С. 276.
- ³ Там же. С. 276.
- ⁴ Гротовский Е. К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 173.
- ⁵ Grotowski J. Acropolis // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0vuoPyTCSv4> (дата обращения 25.11.2024).
- ⁶ Фляшен Л. Акрополь: парафраз текста / Гротовский Е. К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 62.
- ⁷ Афанасьева Л. А. Краткий этнолингвистический словарь похоронно-поминальной обрядности чувашей. Стерлитамак: Стерлитамак. фил. БашГУ, 2015. С. 67.
- ⁸ Фляшен Л. Акрополь / Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 279.
- ⁹ Osinski Z. Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1980. S. 108.
- ¹⁰ Фляшен Л. Акрополь / Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 280.
- ¹¹ Там же. С. 280–281.
- ¹² Виноградова Л.Н. Похороны-свадьба // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. М.: Междунар. отношения, 2009. Т. 4. С. 225–228.
- ¹³ Примечание – роль невесты в начальной версии спектакля играла актриса, но потом от этой идеи Гротовский решил отказаться и тем усилил ритуальную основу эпизода.
- ¹⁴ Афанасьева Л. А. Указ. соч. С. 28–29.
- ¹⁵ Петров И.Г. Посмертная свадьба в традиционных представлениях и ритуальной практике чувашей Южного Приуралья // *Вестник Чувашского университета*. 2023. №1. С. 50–63.
- ¹⁶ Flaszen L. Akropolis. Komentarz do przedstawienia, "Materiały – Dyskusje" 1962 (październik), Teatr Laboratorium 13 Rzędów, Opole. Przedruki: [w:] Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Teatru Laboratorium i Jerzego Grotowskiego, pod redakcją Janusza Deglera i Grzegorza Ziółkowskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006. S. 51–52.
- ¹⁷ Flaszen L. "Dziady", "Kordian", "Akropolis" w Teatrze 13 Rzędów // "Pamiętnik Teatralny". 1964. Z. 3. S. 220–234; Przedruki [w:] Flaszen L. / Teatr skazany na magię, przedmowa, wybór, opracowanie H. Chłystowski. – Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983. S. 310–335; [w:]

- Grotowski J. Ku teatrowi ubogiemu, opracował E. Barba, przedmowa P. Brook, przełożył z języka angielskiego G. Ziółkowski, redakcja wydania polskiego L. Kolankiewicz, Instytut im. J. Grotowskiego. – Wrocław, 2007. S. 57–73; [w:] Flaszen L: Grotowski & Company. Źródła i wariacje, wstęp E. Barba, Instytut im. J. Grotowskiego. – Wrocław, 2014. S. 66–76.
- ¹⁸ Орлов А. Похоронные обряды у северных и южных чувашей. [Электрон. ресурс]. // URL: <https://pandia.ru/text/77/470/18573.php> (дата обращения 10.11.2024).
- ¹⁹ Bratkowski S. Podróż na peryferie. Wydawnictwo "Książka i Wiedza". Warszawa, 1965. S. 152.
- ²⁰ Чесляк Р. Сколько людей – столько и методов // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2009. №№3–4. С. 96.
- ²¹ Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 118.
- ²² Гротовский Е. К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 173.
- ²³ Гротовский Е. Театр и ритуал // *Театр*. 1988. №10. С. 64.
- ²⁴ Степанова П.М. Телесность актера школы Ежи Гротовского в театре и кино // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2020. №4. С. 90.
- ²⁵ Гротовский Е. Оголенный актер // Актер в современном театре. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 134.
- ²⁶ Башинджагян Н.З. Время и место Ежи Гротовского: Бедный театр и за пределами театра // Театр XX века. Закономерности развития. М.: Индрик, 2003. С. 59.
- ²⁷ Kudliński T. "Dziady" w 13 Rzędach, czyli krakowiacy w Opolu, "Dziennik Polski" 1961 nr 159 z 1 lipca. S. 3; przedruk: "Dziady" w 13 Rzędach [w:] Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium, pod redakcją Janusza Deglera i Grzegorza Ziółkowskiego, Wrocław 2006. S. 139–140.
- ²⁸ Flaszen L. "Dziady", "Kordian", "Akropolis" w Teatrze 13 Rzędów // Pamiętnik Teatralny. 1964. Z. 3. S. 220–234; Przedruki [w:] Flaszen L. Teatr skazany na magię, przedmowa, wybór, opracowanie H. Chłystowski. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983. S. 310–335; [w:] Grotowski J.: Ku teatrowi ubogiemu, opracował E. Barba, przedmowa P. Brook, przełożył z języka angielskiego G. Ziółkowski, redakcja wydania polskiego L. Kolankiewicz, Instytut im. J. Grotowskiego. – Wrocław, 2007. S. 57–73; [w:] Flaszen L: Grotowski & Company. Źródła i wariacje, wstęp E. Barba, Instytut im. J. Grotowskiego. – Wrocław, 2014. S. 233.

- ²⁹ *Гротовский Е.* От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 118–119.
- ³⁰ *Дорофеев Д.Ю.* Конечность и проблема Другого в критической философии Канта. [Электрон. ресурс] // URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/kant/kant_i1.htm (дата обращения 10.11.2024).
- ³¹ *Бланио М.* Литература и право на смерть // *Новое литературное обозрение*. 1994. №7. С. 74–101.
- ³² *Сперанская Н.* Трансгрессивный опыт Жоржа Батая. Лекция №1. М.: Евразийское Движение, 2012. С. 290.
- ³³ *Батай Ж.* Эротика // *Проклятая часть: сакральная социология*. М.: Ладомир, 2006. 705 с.
- ³⁴ *Гротовский Е.* К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 16.
- ³⁵ Там же. С. 33–36; *Гротовский Е.* От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 118–121.
- ³⁶ *Brook P.* Avec Grotowski. Preface de G. Banu. Paris: Actes Sud-Papiers, 2009; *Александровская М. Б.* Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века. СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2011. С. 347.
- ³⁷ Там же. С. 343.
- ³⁸ Там же. С. 349.
- ³⁹ Там же.