



ПИТЕР БРУК, ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ. ВОЗВРАЩЕНИЕ К ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ

PETER BROOK, EJI GROTOVSKI RETURNING
TO THE SPIRITUAL TRADITION

Ирина КАТЕРЕВА
doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

In the article "Peter Brook, Eji Grotovski returning to the spiritual tradition" the author considers the meaning of the spiritual essence of the theatre. The traditional forms of the world theatrical art are indissolubly connected to spiritual traditions. The author emphasizes the role of the theatre, as conductor of spiritual truth.

Движение к театральной всемирности, по точному определению А.Бартошевича, с новой силой проявилось в европейском театре второй половины XX века(1). Однако в этот период качественно изменилось понимание сути общечеловеческого театра. На первый план выходят не столько его формы как таковые, сколько его качественные составляющие: возможность отражать нечто сверхличное, расширяющее восприятие мира, то есть – отражать общечеловеческие духовные истины.

Это обусловлено огромным влиянием все расширяющегося сознания людей, с новой силой поднявшегося интереса в европейском обществе к духовному опыту, к эзотерическим знаниям, к метафизике. В результате стремительного развития средств информации и коммуникации, вплоть до интернета и спутниковой связи, а также простоты передвижения и путешествий, большую популярность приобретают идеи восточных учений – индуизма, буддизма, каббалы и др., а также мистического христианства, как духовных

знаний о реальности в противоположность видимости. Понятие «духовное» перестало восприниматься как нечто абстрактное, поскольку стало очевидно, что есть некий таинственный и невидимый мир, составляющий неотъемлемую часть существования человека. Его природа необыкновенно тонка и в какой-то его части всегда остается непознанной.

В связи с этим актуальным становится вопрос о возможности и роли театра в процессе познания человеком самого себя как части Абсолюта и поисков этого Абсолюта в себе, познания мировых процессов и их связи с личностными.

Таким образом, стремление человека познать универсальные законы мироздания и их связь с личностью, интерес к духовным практикам и духовному опыту стало, на взгляд автора, важным фактором, определяющим качественно другой уровень понимания общечеловеческого театра, который акцентируется в первую очередь на духовной сущности театрального искусства.

Безусловно, самыми яркими представителями на этом пути являются Питер Брук и Ежи Гротовский.

Очевидно, что личные духовные поиски (увлечение Гротовского индуизмом, Брука - мистическим учением Гурджиева) сыграли важную роль в их театральных экспериментах, в которых они старались «отбросить привычные для человека границы и бесконечно раздвинуть пределы того, что принято называть реальностью»(2). Очевиден и тот факт, что по мере личной эволюции их творческие эксперименты в области общечеловеческого театра становились более существенными, а внутренние факторы, затронутые исследованием, «становились все более неуловимыми, все более ускользающими от любых попыток тривиальных определений» (3).

В поисках общечеловеческого театра они обращались в первую очередь к духовным традициям, которые нашли отражение в разных театральных культурах. Любые традиционные формы мирового музыкально-драматургического театра неразрывно связаны с духовными традициями и в этом виде театрального искусства воплощают вечные духовные истины. Постигая духовные традиции, отраженные в театральном искусстве, Брук и Гротовский постигали глубинные, истинные истоки театра.

Таким образом, на пути к общечеловеческому театру для Брука и Гротовского первостепенное значение имеет поиск духовной сущности театра, соединяющий в себе национальное и уни-

версальное в театре. В связи с этим, для них новый смысл театра неразрывно связан с метафизикой, как духовным поиском скрытой истины, как возможностью расширить границы восприятия мира.

Питер Брук, наблюдая яркое многообразие всевозможных типов театра во время своих путешествий, приходит к пониманию, что за его внешней формой кроется необъятный мир истинного театра. Этот мир проявляется в общей, объединяющей все театры закономерности: стремлении отразить реальность в противовес видимости. Эта реальность неразрывно связана с миром разных духовных традиций: христианства, буддизма, иудаизма, суфизма, ислама и т.п., абсолютные истины, которых воплощаясь в театральные формы, дают возможность постигать бесконечное многообразие реальности. Театральное искусство, став проводником духовных традиций, превращает их из абстрактных идей в непосредственный опыт и дает возможность практически наблюдать за законами и их связями, которые были открыты традиционными учениями.

В связи с этим для Брука важна не столько форма театра, сколько его качество, поскольку «когда исчезает качество, делающее явление живым, формы теряют всякий смысл» (4). Театр, отражая духовные традиции, обретает качество духовного источника, и именно это качество, присутствующее во всех театральных традициях, по мнению Брука, имеет первостепенное значение.

Его спектакль «Махабхарата» (1985) вслед за древней индийской поэмой, раскрывает индий-

скую мудрость о смысле жизни и предназначении каждого человека, о судьбе и нравственном законе, о мировой гармонии. Божественный Кришна, один из главных героев спектакля, активно действующий и в то же время позволяющий проявиться всему многообразию жизни, раскрывает через поступки людей индийскую духовную мудрость. Так театр становится местом, где всеобъемлющий человеческий опыт превращается в личный и где человек может изучать жизнь в ее истинной сути, затрагивая зоны, которые относятся к области духовного, области метафизики.

В своих театральные поисках Брук стремится найти гармоничную связь между «грубым театром» и «священным», между простым земным и возвышенным духовным началом.

Спектакль «Беседа птиц» (1973), раскрывающий суфийскую мудрость, начинался с грубого африканского фарса «Кость», народный юмор которого создавал определенный настрой зрителя. Этот прием традиционного африканского театра позволил Бруку ввести зрителя в мир утонченной суфийской поэзии так, чтобы «эзотерика не стала для них отпугивающей и недоступной»(5).

Ежи Гротовский рассматривает театр как полигон для духовных исканий. Для него сущность театра заключается в акте трансгрессии, дающем возможность человеку «преодолеть в себе барьеры, чтобы выйти за пределы своих собственных ограничений, чтобы восполнить то, что в нас является нашей же собственной пустотой, калечащим нас недостатком,

для того чтобы самоосуществиться»(6). Этим естественнонаучным термином Гротовский символически обозначает суть тех духовных процессов, которые происходят в человеке под воздействием театрального искусства. Театр осуществляет эти сдвиги путем провокаций, брошенного вызова самому себе, а значит и зрителю, путем нарушения общепринятых стереотипов воззрений. Таким образом, для Гротовского сущность театра неразрывно связана с внутренними изменениями в человеке, причем не в психологическом, а именно в духовном аспекте.

Театральные поиски Гротовского распространяются во времени и пространстве: от Театра-Лаборатории в Ополе (1962 год) – до Искусства-проводника (с 1983 года), когда драматическое искусство во всех его формах является одним из «тех средств проводников, что позволяют человеку достичь иного уровня и служить своему предназначению во вселенной более справедливо» (7).

Очевидно, что «нет ни единой первобытной культуры, которая не обладала бы прямо-таки изумительно развитой системой тайных учений и формул мудрости, то есть, с одной стороны, учений о тотемных вещах, лежащих по ту сторону человеческого дня и воспоминаний о нем, а с другой, мудрости, долженствующей руководить человеческим поведением» (8).

В поисках общечеловеческого театра, Питер Брук и Ежи Гротовский обращаются к архаическим истокам человеческой цивилизации, когда Великие духовные идеи облекались в форму

древних Мистерий и ритуалов, направленных на пробуждение духовных сил человека, спящих в его душе, когда метафизика и мистицизм, составляющие сущность древних Мистерий и ритуалов, являлись основой истинного познания, а миф поддерживал связь человека с миром архетипов.

Спектакль Питера Брука «Оргаст» (1971) явился органическим соединением мифа о прикованном Прометее и сцен из «Неистовства Геркулеса» Сенеки, фрагментов «Персов» и древних заклинаний зороастрийцев.

В спектакле «Оргаст», который начинался в предрассветной мгле и завершался гимном восходящему Солнцу, Брук стремился передать метафизическую силу театра как ритуала, воссоздавая мифологическую структуру не через подражание архаике, а пробуждая архаичное мироощущение силой воображения.

Спектакль Брука «Беседа птиц» (1973) основан на древней персидской поэме, написанной крупнейшим представителем суфизма, поэтом Фаридо-ад-дин Мохаммед-бен Ибрахим Аттаром и содержащей в себе мудрость суфийской традиции. Противоречия и неопределенность поджидают путешественника в каждой из семи долин в «Беседе птиц». Здесь миф, как вместилище духовных истин, помогает человеку осмыслить собственную жизнь, современные проблемы и взаимоотношения. Как, например, история о человеке, который плакал искренними слезами сожаления. Но слезы, касаясь земли, превращались в камни, а человек, собирая эти камни, был

уверен, что они и есть настоящее чувство.

Таким образом, спектакль, отражая суфийскую мудрость, «подобно танцам или музыке определенных суфийских орденов», стал «способом само-исследования и само-осознания» (9).

Спектакль «Махабхарата» (1985) – девятичасовая сценическая трилогия, грандиозная театральная мистерия, в основе которой лежит индуистский миф о Кришне, раскрывающий соотношение индивидуальной судьбы с императивом, который распространяется далеко за пределы простых нравственных законов. Однако в спектакле Брука нет той ложной многозначительности и благоговения перед мифологией, которые отдалают современного зрителя от древних корней.

Вместе с тем, в «Махабхарате», в соответствии с оригиналом, много ритуальных сцен, глубоких и зрелищных. Символизм ритуала позволяет Бруку выразить значимость того или иного события, выделить его качественную сторону. Он использует ритуал как действие, обладающее глубоким символическим или магическим значением, которое с древних времен является неотъемлемой частью любой инициации – мистического посвящения.

Гротовский, обращается к мифу как к некой модели, которая живет независимо в коллективной психике и направляет коллективное поведение и реакции, даже если человек этого не осознает. Вместе с тем, по мнению Гротовского, в современном рациональном европейском обществе невозможно соборное отождествление

себя с мифом, то есть отождествление личной реальности с Универсальными законами бытия. В связи с этим, вместо идентификации с мифом, как это было в древности, современный человек вступает в конфронтацию с мифом, что дает почву для искреннего и резкого столкновения между верой и опытом жизни предыдущих поколений и нашим собственным опытом и предрассудками.

В спектакле «Акрополь» Выспянского (1962) Гротовский, сохраняя мистический дух древних Мистерий, оживляет персонажей ветхозаветных и античных мифов. Только воскресают эти персонажи не из чистого божественного начала, дающего жизнь всему живому, а из ужасающей реальности XX века, забирающей жизнь, – фашистского лагеря смерти. Ожившие персонажи проигрывают сцены, ставшие узловыми событиями для всей европейской цивилизации.

В «Акрополе» Гротовский подвергает проверке ценности европейской культуры в свете современного опыта, вступая в конфронтацию со светоносной идеей надежды мифов о Христе-Апполоне, подвергая сомнению вопрос о самой природе человечества, как человеческого рода и вида. Он сталкивает миф и современность – «библейская, ветхозаветная борьба Иакова с Ангелом – и каторжный лагерный труд; любовь Париса и Елены – и страшный аппельплатц узников; Воскресение Господне – и печи крематориев», а человеческие качества сводит к «примитивным рефлексам, к рефлексам почти животным» (10).

Гротовский подвергает сомнению не только ценности, про-

возглашаемые мифом, но и саму сущность мифа как повествования о жизни богов чтобы люди могли подражать этим могущественным существам и познавать Божественное в себе.

Ритуал в спектакле Гротовского, став неразрывной частью театрального действия, своей внешней видимой структурой выполняет функцию посвящения, например, в сцене свадьбы Иакова, когда он вместе с невестой движется во главе венчальной процессии, а остальные узники с полной серьезностью принимают участие в этой сымпровизированной свадебной церемонии. Дело только в том, что невеста Иакова – изогнутая труба с наброшенным на нее обрывком прозрачной ткани. Сохранив изначальный символизм ритуала, Гротовский вступает в конфронтацию с мифом о бракосочетании Неба и Земли.

В спектакле нет одного героя в традиционном понимании, но есть сообщество, представляющее образ всего человечества. Так Гротовский подчеркивает значение мифа как архетипа, включающего в себя вневременные и внепространственные понятия и идеи, присущие «целым народам или эпохам», раскрывающие метафизические законы бытия(11).

В спектакле «Апокалипсис» (1968) Гротовский развенчивает миф о возвращении Христа, происходящем в наши дни. Он подвергает миф о Христе, казалось бы, кошунственному испытанию цинизмом, стараясь снять с него привлекательную обертку, в которую его облекли люди, религия или просто привычка, сделавшие его холодным штампом.

Даже само понятие Бог в спектакле неоднозначно. Персонаж, которого называют Христом, почти оборванец, сельский простачок. Гротовский не связывает образ Бога в спектакле с исторической личностью Христа, наоборот, он скорее относит его к миру архетипов, одним из значений которого может быть некая подсознательная потребность в отеческой заботе, человеческой любви, в справедливости и искуплении вины. Это

то, что является общим для всех культур и эпох.

Так через миф, его архетипическую сущность Гротовский в «Апокалипсисе» выходит на уровень универсального в человеке, раскрывая метафизический закон всеобщей аналогии, согласно которому все явления в мире отражаются друг в друге. А театральная

мистерия с ее ритуальной структурой – это возможность для ее участников вернуться к собственным истокам, собственным корням, к началу, которое есть наша «подлинная природа со всеми ее гранями, божественными или животными, инстинктивными или возвышенно страстными» (12).

Таким образом, обращение Питера Брука и Ежи Гротовского к духовному опыту в театральной традиции позволило им выявить универсальное, общечеловеческое в театральном искусстве и, следовательно, обратиться к универсальному в человеке, соединить архаичное и сознательное, в результате чего каждый человек, «независимо от философских или теологических мотиваций, может отыскать в себе собственное постижение себя» (13).

ЛИТЕРАТУРА

1. Brook P. *The Empty Spase* // Penguin Book, 1977. S.66.
2. Арто А. *Театр и его двойник* // Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. Москва, 2000. С.103.
3. Бартошевич А. *Движение к театральной всемирности* // Независимая газета. Москва. 15 июня 2001.
4. Брук П. *Гротовский: искусство как проводник* // Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику. Москва, 2003. С.51.
5. Брук П. *Нити времени* // Москва, 2005. С.189.
6. Гротовский Е. *К бедному театру* // От бедного театра к Искусству-проводнику. Москва, 2003. С.62.
7. Гротовский Е. *К бедному театру* // От бедного театра к искусству-проводнику. Москва, 2003. С.277.
8. Гротовский Е. *От бедного театра к искусству-проводнику* // Москва, 2003. С.51.
9. Гротовский Е. *От бедного театра к искусству-проводнику* // Москва, 2003. с.316.
10. Гротовский Е. *Ты – чей-то сын* // От бедного театра к искусству-проводнику. Москва, 2003. С.228.
11. Там же. С.325.
12. Юнг К.Г. *Психологические типы* // Москва, 1996. С.541.
13. Юнг К.Г. *Психология и поэтическое творчество* // Феномен духа в искусстве и науке. Москва, 1992. С.138.

Iulie, 2007