

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-160-174

EDN UIVKAL

УДК: 792.075:792.01

С. А. Васильев

Московская государственная академия хореографии,  
Москва, Россия

ORCID: 0009-0004-3956-5014

## Творческое наследие Всеволода Мейерхольда и становление театральной эстетики Ежи Гротовского

### АННОТАЦИЯ

В статье исследуется влияние наследия Всеволода Мейерхольда на творчество Ежи Гротовского. Сравнительный анализ театральных методологий позволяет прийти к выводу, что Гротовский, основываясь на методе Станиславского и отталкиваясь от теорий Мейерхольда, от эстетики Вахтангова и Арто, опытным путем создал свои «правила игры» в театре и собственную театральную концепцию. Гротовский в творческих поисках использовал все возможные инструменты и технологии, поэтому можно говорить о неоднозначности оценки влияния творчества Всеволода Мейерхольда на становление его системы. «Мейерхольдизация» Гротовского во многом оказалась мифологизирована в истории театра. Преодолев увлечение «мейерхольдизмами» и разными театральными «системами», Гротовский всю последующую жизнь занимается раскрытием генетической «памяти» из «телесности», пробуждением общечеловеческих забытых знаний или их припоминанием. Телесность и преодоление телесности для Гротовского становятся инструментами актера и важнейшими элементами сценического высказывания. Но в основе его режиссерского подхода лежит отстранение от реализма и создание особого театрального языка через освоение языка телесного — закодированного и зашифрованного. Диалог и спор с Мейерхольдом для польского режиссера важны при выборе своего пути. Для Гротовского тело — не биомеханическая сверхмарионетка, а тело-память. Сценический акт раскрывает зашифрованную в теле. По мысли режиссера, как актер, так и зритель в театре должны самостоятельно расшифровать язык телесного сценического существования как генетическую память рода.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Всеволод Мейерхольд, Ежи Гротовский, конструктивизм, формализм, пластический театр, бедный театр, мифологизация.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-160-174  
EDN UIVKAL  
УДК: 792.075:792.01

Stanislav A. Vasilyev  
Moscow State Academy of Choreography,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0009-0004-3956-5014

# The Creative Legacy of Vsevolod Meyerhold and the Formation of Aesthetics of Jerzy Grotowski

## ABSTRACT

In the article, the author examines the theory of Vsevolod Meyerhold's legacy influence on the work of Jerzy Grotowski. A comparative analysis of theatre methodologies of both masters allows the researcher to conclude that Grotowski, based on Stanislavskiy's method, starting from Meyerhold's theories, the aesthetics of Vakhtangov and Artaud, empirically created his own "rules of the game" in the theatre and tried to create his own method. Grotowski used all the possible tools and technologies in his search, so it is impossible to state the special influence of Vsevolod Meyerhold's work on the formation of Grotowski's system. According to the author of the article, Grotowski's "Meyerholdization" is mythologized. Overcoming his passion for "Meyerholdisms" and various theatre "systems", Grotowski spent his life extracting genetic "memory" from "corporeality", awakening forgotten knowledge of the mankind or recalling it. The corporality and overcoming the corporality for Grotowski was one of the theatre instruments of the actor and the elements of utterance and body language. The main technique in his system was the principle of distancing from realism and the creation of a special theatre language, a coded and encrypted one. For Grotowski, encryption in the body is like a body-memory. And according to his idea, it does not matter whether it is an actor or a spectator, in the theatre each person must decipher this coded language as inner genetic memory of the mankind.

## KEYWORDS

Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, constructivism, formalism, plastic theatre, poor theatre, mythologization.

До конца 1956 года информация о Всеволоде Мейерхольде была под запретом<sup>1</sup>. Увлекающиеся его творчеством могли ознакомиться только с некоторыми статьями и рецензиями 1930-х годов. В основном это были статьи о «Ревизоре» Гоголя — Мейерхольда, которые дают некоторое представление об особенностях режиссерского театра и методики Мейерхольда. Конечно, это не могло не заинтересовать молодежь 1960-х годов. Особый интерес к театру Мейерхольда возникает у молодого выпускника Краковской государственной высшей актерской школы Ежи Гротовского после поступления на режиссерский факультет в Государственный институт театрального искусства (ГИТИС) в 1955 году. Гротовский как яркий фанат Станиславского, хочет учиться режиссуре в СССР и непосредственно у самих учеников Станиславского. В августе 1955 года он начинает обучение в Москве, в ГИТИСе под руководством Юрия Завадского, ученика Евгения Вахтангова. Во время учебы он работает над фрагментом пьесы Ежи Шанявского «Мать». Но через год, в июне 1956-го, из-за болезни он прерывает учебу и возвращается в Польшу. По воспоминаниям современников, Гротовский ничего нового не мог узнать ни из системы Станиславского (его интересовало увлечение последнего периода жизни Станиславского Востоком, в частности йогой), ни тем более о Мейерхольде, который был вообще под запретом. Он понимал, что общественно-политический строй создал стандартную единую театральную систему для всех. Год обучения не прошел зря. В интервью перед премьерой спектакля «Неудачники» (1958) он признается, что обучение в Москве дало возможность более глубоко познать «художественные техники Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда и Таирова»<sup>2</sup>.

О том, чему Гротовский научился в Москве, позже говорил Людвик Фляшен — театровед, режиссер, писатель, соратник Гротовского и один из основателей «Театра 13 рядов», впоследствии помощник Гротовского — в дискуссии на международном симпозиуме «Рецепция творчества Ежи Гротовского в России»: «Гротовский поехал в Москву не для того, чтобы изучать Станиславского, но прежде всего за тем, чтобы найти следы Мейерхольда. Это была его главная забота, поскольку в Польше — впрочем, не только в Польше — тогда не было доступа к этим материалам, потому что в то время эта тема была табуирована» [1]. Но позже, на встрече с труппой московского театра «Школы драматического искусства» 2 мая 1990 года в Валличелле, польский режиссер

Ежи Яроцкий, который был свидетелем обучения Гротовского и сам учился режиссуре в ГИТИСе в 1952–1956 годах у Н. Горчакова, высказал свое мнение об «увлечении» Гротовского методом Мейерхольда и поиском его «следов»: «В своих рассказах о гитисовских источниках и “архивах” Юрек немного сочиняет, потому что там была только библиотека с читальным залом, уже давно очищенная от запретной литературы, и о тайном чтении по ночам не могло быть и речи. <...> Я вспоминаю об этом в связи с часто цитируемыми рассказами Юрека,

1 Мейерхольда реабилитировали в ноябре 1955 года и только в конце 1956 года об этом объявили официально.

2 *Konieczna R. Przed premieroi “Pechowców”. Rozmowa z reżyserem. // Trybuna Opolska. 7.11.1958. № 265. S. 5.*

что за какое-то упоминание о Мейерхольде на лекции ему грозили преследования, и по совету Завадского он был вынужден два месяца скрываться в моей комнате в общежитии на Трифоновке. <...> Юрек, конечно, время от времени ночевал у меня на Трифоновке, но всегда не больше двух дней и по совершенно другим причинам» [2, с. 40].

Знакомство Гротовского с творчеством Мейерхольда началось с мифологизации и сочинения легенд. Начинает мифологизацию он сам, и эту установку поддерживает его сотоварищ по театру, заведующий литературной частью «Театра 13 рядов» Людвик Фляшен. Есть разные версии знакомства Ежи Гротовского с методикой Мейерхольда. Скорее всего, в те годы о творчестве Мейерхольда он, как и все, узнал по статьям о спектакле «Ревизор», которые еще были доступны, и по вышедшим в 1956 году книгам воспоминаний «Биография моего поколения» Михаила Нарокова, а также «О Мейерхольде и его спектаклях» Владимира Давыдова. Так как только в ноябре 1955 года было принято решение о прекращении дела против Мейерхольда и его посмертной реабилитации [3, с. 11]. Но общественность узнала об этом намного позже, только через девять месяцев после посмертной реабилитации, в журнале «Театр», в статье «О некоторых вопросах истории советского театра» [4, с. 49–57]. Гротовский к этому времени был уже на родине. Образ Мейерхольда для Гротовского стал образом мученика, которого физически уничтожили. Образ мученика, который принял эту систему и которого система уничтожила, принесла в жертву. Такими же мучениками системы он считал Станиславского, Арто, которые прошли свой путь в театральном искусстве [5, р. 144–145].

Опыт мучеников-предшественников дал мощный импульс Гротовскому в поиске своего пути и места в искусстве. По возвращении домой он начинает изучать и использовать эстетику и принципы Мейерхольда: Гротовского очень мотивирует, во-первых, мейерхольдовский принцип, что режиссер — автор спектакля, который методом монтажа в тексте и визуальном ряду сочиняет уже не драматический текст, а текст театральный; во-вторых, музыкальное построение структуры спектакля, внутренняя темпоритмическая пульсация спектакля. Благодаря Мейерхольду Гротовский пришел к мысли, что встреча с автором, текстом — это не ширма, а огромный вызов и импульс к действию.

Одним из таких импульсов к действию для Гротовского стал октябрь 1956 года, когда начался так называемый «Польский октябрь». Гротовский становится одним из основателей и лидеров политического центра молодой и радикально левой интеллигенции Польши, выступает с разными речами на съездах, его первые «послания» и политические воззрения публикуются в периодической печати, но в конце 1957 года из-за идеологических конфликтов цензура запрещает выступления и публикации Гротовского.

Проанализировав биографические данные этого периода, проштудировав интервью и статьи Гротовского, можно прийти к выводу, что с конца 1956 года у него начинается новый этап жизни — как гражданина своей страны и как будущего режиссера. Гротовский после девяти месяцев бурной политической деятельности перестает в открытую бороться со сложившейся системой,

происходит перерождение, взросление Гротовского. Но сопротивление остается, оно уходит в театральное «подполье». Молодой режиссер понимает, что в его собственной системе эстетических координат реалистический стиль в искусстве ему не поможет. С этого момента начинается рождение собственного режиссерского языка, способного выразить его самодостаточное сценическое высказывание. Языка зашифрованного, закодированного.

Одной из первых попыток стала его совместная работа с режиссером Александрой Мянговской в краковском Старом театре на малой сцене, где 29 июня 1957 года состоялась премьера спектакля по пьесе «Стулья» Эжена Ионеско. Критика по большей части анализировала абсурдистский текст Ионеско, а о молодых режиссерах упоминала лишь в конце публикаций, отмечая, что они «не мешали актерам на сцене» [6].

Реализацию своей концепции театра на практике Гротовский начинает не на голом месте, на его поиски оказали большое влияние российские мастера сцены. Многие исследователи творчества Гротовского говорят о «мейерхольдизации» в начале творчества, но при этом мало анализируют первые спектакли молодого режиссера, в которых можно увидеть большое влияние творчества Вахтангова. Особенно это заметно в начале режиссерской деятельности: в спектакле «Стулья» по пьесе Эжена Ионеско в Старом театре (1957) и в двух спектаклях 1958 года, уже по мотивам пьесы Ежи Кшиштопя «Семья неудачников», сначала под названием «Боги дождя» в том же театре, а потом под названием «Неудачники» в «Театре 13 рядов» в Ополе.

В программке спектакля «Боги дождя» режиссер процитировал Мейерхольда: «Выбрать пьесу автора — не значит разделять его взгляды». Тем самым он обозначил правила игры для зрителей. Но в то же время сам выбор метода Мейерхольда для Гротовского не означает, что он разделяет взгляды Мейерхольда. Гротовский начинает свою двойную игру, начинает играть с театральными методами. Разрушая миф о Мейерхольде, он продолжает создавать свой миф [7, с. 86–89]. От признания учений и театральные методик он переходит к периоду отрицаний, к ироническому подражанию, к карикатурности. Разрушая мифы о театральные методах, он создает свою театральную эстетику и свой миф.

Премьера первой самостоятельной режиссерской работы Гротовского состоялась 4 июля 1958 года в Камерном театре в Кракове (сегодня Камерная сцена Старого театра им. Елены Моджеевской) под названием «Боги дождя». Это был первый спектакль Гротовского, названный рецензентами театральным экспериментом, в котором режиссер сильно вмешивался в драматургический текст. В сценарии он использовал стихи Анджея Бурсы, Богдана Дроздовского, Тадеуша Ружевича, Ежи Ловелла и публицистические тексты Станислава Мантуржевского. Гротовский вмонтировал в спектакль один из монологов Гамлета как элемент саркастической насмешки, как пародию и карикатуру на инфантильный образ Гамлета, деформировав сценического персонажа, создавая дистанцию между актером и ролью. Спектакль начинался с *кинопролога*, который режиссер построил из сцен экспериментального

фильма «Жизнь прекрасна» Тадеуша Макарчинского (1958). Молодой режиссер также использовал кадры кинохроники и фильмов Богдана Порембы, Казимежа Карабаша и Мацея Селесицкого<sup>3</sup>.

В постановке режиссер подверг текст пьесы серьезной переработке. В результате оригинальная студийная психологическая пьеса «Семья неудачников» Ежи Кшиштопя с довольно простой темой: любовь молодых незрелых людей, конфликт среды и личности, поэта и окружения — была преобразована в публицистическое моралите с актуальной проблематикой трудного поколения и его художественного мировоззрения, в почти журналистскую пьесу о современных режиссеру эстетических тенденциях. Гротовский использовал методы конструктивистского монтажа в театре не только в тексте, но и в пространстве сценографии, разделив пространство спектакля на значимые зоны: на сцене висели трое качелей — в центре одни большие, на них разыгрывались дуэтные сцены самого автора, а по бокам двое качелей поменьше, там же висели таблички с надписями, обозначающими особые зоны — «Анализ проблемы» и «Башня тоски», там и выступали актеры в масках. Через прием клоунады режиссер комментировал свои вставные мысли-высказывания.

Первый спектакль был встречен признанием немногих критиков, некоторые обвиняли Гротовского в конструктивизме и формализме. Однако этой постановкой не был доволен и сам режиссер. Поэтому несколько месяцев спустя Гротовский представил вторую версию этой же драмы, под названием «Неудачники», в «Театре 13 рядов» в Ополе (премьера 8 ноября 1958 года). В этом спектакле режиссером уже сопоставлялась экзистенциалистская история молодых художников, представленная драматургом Ежи Кшиштопом, не столько с поэтическими тревогами и поисками смысла жизни, сколько с самой текущей политической ситуацией в стране. Если в спектакле «Стулья» Гротовский уважительно относился к экзистенциализму и инфантилизму стариков, то в этом спектакле он отвергает принципы экзистенциализма. Во втором варианте спектакля Ежи Гротовский дополнил и перемонтировал текст пьесы: каждое действие начиналось с документального описания пыток, взятого из воспоминаний алжирского журналиста; диктор периодически бесстрастным голосом сообщал новости о шокирующих контрастах современного мира. На фоне диалогов о «любви» и о «смыслах жизни» режиссер на контрасте показывал поверхностность драматических переживаний и страданий героев пьесы. Используя приемы разных театральных традиций и условности — ссылки на документы и средства массовой информации (документальный театр) и плакатность, а также вводя в спектакль аллегорическую фигуру Времени (моралите) — маску времени, — Гротовский ярко представлял разоблачение инфантильности, трусости молодых людей и модный тогда экзистенциализм, радикальным противником которого он был.

И краковская, и опольская постановки по пьесе «Семья неудачников» — «Боги дождя» и «Неудачники» — были

<sup>3</sup> *Bogowie deszczu*. Internet resource: URL: <https://grotowski.net/encyklopedia/bogowie-deszczu> (дата обращения: 15.06 2024).

личностными высказываниями молодого режиссера о ситуации в стране и в театре и стали отправной точкой для становления его театральной эстетической системы [7, с. 109–113].

В этой работе можно проследить, как Гротовский сталкивает две стилистики и два метода существования артистов на сцене: эстетику Вахтангова и методику Мейерхольда. Как эстетика Вахтангова скрывает реалистическую правду за маской романтизма и экзистенциализма, так и мейерхольдовские конструктивизм и монтаж прикрывают основной импульс правды современности. Гротовский уходит от социального реализма, создает свою реальность, но уже в театральном пространстве, с особой пластикой тела и звука, где тело проявляет подлинно живое, а звуковой ряд — ирреальный мир, искусственный мир голосов. Разыгрывается театр в театре.

Гротовский, активно создавая свой новый мир, защищается от среды, атакуя зрителя своими театральными высказываниями-спектаклями: «Ежи Гротовский — режиссер нетерпеливый и агрессивный в отношении зрителя, которого он атакует, не слишком считаясь с его привязанностями к старому, доброму репертуару XIX века» [8, с. 11]. Каждая последующая его постановка для воспитанного в традиционном театре зрителя — новый сюрприз. Первые спектакли Гротовского принимали настороженно: «Почти обычное представление “Неудачников”, в котором единственным собственным нововведением было использование видеопроектора и записанных на магнитофонную ленту текстовых вставок о замученных французской полицией алжирских политзаключенных, вызвало гораздо более сильные споры, сильнее шокировало публику, чем ничем уже не похожая на “нормальную” театральная постановка “Дзядов”»<sup>4</sup>.

Нет сомнений, что зрители постепенно стремились осваивать создаваемый Гротовским театральный язык. Гротовский со своей стороны делал все возможное, чтобы помочь желающим в этом. С 1959 года, начав работать в «Театре 13 рядов», перед каждой премьерой он обсуждает свою постановочную концепцию со зрителями, устраивает дискуссии после спектаклей, встречи, проводит семинары, в ходе которых читает лекции об идейно-художественных принципах своего театра, — одним словом, ищет сближения со зрителем. Спектакли Гротовского все еще удивляли, но уже не вызывали таких резких возражений или возмущения, с которыми были восприняты его первые сценические работы.

Одни критики отмечали, что интеллектуальный, философский слой спектаклей и их идейный смысл терялись в богатстве формальных идей, реализуемых без ограничений, и что форма была подчинена содержанию, а не наоборот. «В результате форма подавляет содержание, размывает его, не помогает, а мешает его восприятию»<sup>5</sup>. А другие приветствовали «...богатство творческого воображения этого сегодня самого молодого режиссера, его способности в использовании всех средств современной театральной выразительности» [8, с. 11]

4 *Konieczna R. Dziady u Grotowskiego // Trybuna Opolska. № 164, 13 lipca 1961. Internet resource: URL: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/74288/dziady-u-grotowskiego> (дата обращения: 15.06.2024).*

5 *Там же.*

и возлагали на самого молодого режиссера Польши большие надежды. Как видим, Ежи Гротовский с первых спектаклей поставил перед собой амбициозную цель — создать новую форму театра, которая была бы синтезом всех возможных жанров и видов театрального искусства. Гротовский стремится к абсолюту в театре, не к подражанию жизни и к иллюстрированию литературы, а к доведенной до крайности игре в условность и к искусственности.

Начиная с этой постановки и вплоть до последней версии спектакля «Стойкий принц» 1968 года, у Гротовского в афишах появится определение «по пьесе». Каждый раз он создавал свою сценическую версию пьесы, дополнял пьесу разными текстами из других произведений, делал собственную инсценировку. «Это были определено “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...» [9, с. 45–46]. Отход от реалистического театра и обращение к театральным «символам-знакам», формальным «приемам» многие и называли «мейерхольдизацией». Принцип монтажа увлекал молодого режиссера с самого начала театральной деятельности. Он любил использовать приемы клоунады и театральной маски, пантомимы и пародирования классических сюжетов.

С первых же работ молодого режиссера прокладывается тропинка к теории «бедного театра», где знак должен рождаться в процессе лабораторных поисков и из естественных человеческих импульсов, очищенных от всего случайного и бытового. Внутри партитуры роли, по мысли Гротовского, возникает сопряжение между внутренним процессом и внешним содержанием: «...форма становится подобна узде, а духовный процесс — зверю, попавшему в узду формы, бьющемуся в этих путах, из которых он вырывается, чтобы броситься в спонтанные реакции» [10, с. 58].

Для Гротовского «спонтанность и дисциплина» составляют две стороны одного и того же творческого процесса. Он полагал, «что у актера не может быть истинного творческого процесса как без дисциплины, так в равной мере и без спонтанности. Мейерхольд сделал осью своей работы дисциплину, разработку и тренировку внешних форм» [8, с. 95]. Для Мейерхольда актер является одной из частей сценического механизма, одним из средств выразительности в сценическом пространстве, марионеткой, которой играют. Для Гротовского актер прежде всего личность. Находясь в жесткой партитуре роли, он наполняет ее своим энергетическим импульсом. Импульс, рожденный в теле и резонирующий в пространстве, формирует образ тела-памяти как основного проводника сквозного действия.

Всеволод Мейерхольд для Гротовского был прежде всего ищущим свой метод и свою эстетику в театральном искусстве художником. Это подтверждает и Людвиг Фляшен: «...нашим театральным гуру был Мейерхольд. В своих первых постановках Гротовский сильно “мейерхольдизировал”, по сути, желая выйти за рамки театра Станиславского» [11, с. 79]. Для него именно Мейерхольд был ориентиром в области режиссерского ремесла. Он отлично



знал, что основа методики Станиславского — это прежде всего основы актерского мастерства, а в методике Мейерхольда он больше видел основы режиссуры. Мейерхольд говорил, что они с Константином Сергеевичем искали в искусстве одно и то же, только Станиславский шел от внутреннего к внешнему, а Мейерхольд — от внешнего к внутреннему. Если они шли от внешнего к внутреннему и наоборот, то Гротовский внешнее отделял от внутреннего и, отделяя, создавал поле для трансцендентального действия. Почти с первых же работ Гротовский раздвигает внешнее и внутреннее как два полюса, между ними рождается особое игровое поле. Возникает дуализм, двойственность. При таком двойственном, биполярном разведении формы и содержания в действии проявляется вся природа актера, где сознание и подсознание, тело и душа, прошлое и будущее становятся единым, происходит «тотальный акт» единения здесь и сейчас, в пространстве и времени. Спектакль для актера — вызов, «акт трансгрессии», выход за пределы, преодоление барьеров, ограничений, через шок, срыв маски, с интеграцией всех духовных и физических сил, поднимающихся в актере из области инстинктивно-интимной.

Гротовский не стеснялся на практике подражать мастерам прошлого, заимствовать у них не только методы, но и визуальные элементы оформления спектаклей, цитируя предшественников. О «мейерхольдизации» Гротовского стали говорить, когда он начал создавать свой авторский театр в противовес другим авторским театрам. В первые годы поисков в его работе доминировали романтическая экспрессия вахтанговской школы и мейерхольдовский метод монтажа пластических и звуковых знаков, доведенных до уровня эффекта искусственности [12]. Пользуясь вагнеровской системой синтеза искусств, Гротовский думал и о роли зрителя в его театре, о способах воздействия на него [7, с. 209–239]. Он не перестает играть с текстами и провоцировать зрителей, жонглирует театральными методиками и стилями.

И в «Мистерии-буфф» (1960) В. Маяковского, и в «Орфее» (1959) Ж. Кокто, и в «Каине» (1960) Байрона, и в других спектаклях этого периода Гротовский использовал приемы, которые потом называл «мейерхольдизмами», он колок, задирист, зубаст по отношению к авторам и методикам [13, с. 134]. Главный прием мейерхольдовского театра — это провокация. И этот прием Гротовский берет на вооружение.

Такой провокацией становится спектакль «Мистерия-буфф» по пьесе Владимира Маяковского, где режиссер берет за основу постановки не саму пьесу «Мистерия-буфф», а текст «Бани». В пролог и эпилог спектакля он смонтировал фрагменты из польских средневековых мистерий. «Мистерия-буфф» Гротовского представляла собой особый синтез экспериментов режиссера: он снова применил в инсценировке монтаж серии коротких сцен и пантомимических зарисовок в стиле кабаре, отсылки к традициям карнавального народного театра. Актеры использовали относительно немного реквизита, который при этом часто менял свои функции. Каждый из них также сыграл несколько персонажей и использовал специальные доски с изображениями в стиле Босха, чтобы сообщить зрителям, кого он играет в данный момент. Основным

текстом для постановки Гротовский выбрал фрагменты старинной польской мистерии «Разговор мастера Поликарпа со смертью». Спектакль начинался с монолога сочиненного Гротовским персонажа — Промоутера, который объявлял правила игры. Промоутер представлял главную цель спектакля, а именно: показать правду, окруженную шуткой, высмеивая напыщенных чиновников и «тщеславных мудрецов, которые все же пусты внутри», вернув их на землю, чтобы все они обратили внимание на быстротечность жизни, помнили о смерти и не тратили свою жизнь напрасно. Вся пьеса завершается эпилогом, описанным как «живое изображение в стиле Босха», который состоял из коллективного концерта-мистерии «Разговор мастера Поликарпа со смертью». Автором декораций был, как гласила афиша, «Иероним Босх при сотрудничестве Винченца Машковского»<sup>6</sup>. Прочитанная как политическая аллегория, «Мистерия-буфф» Гротовского представляет собой особый отход от идеи спасения посредством политических действий. В отличие от Маяковского и Мейерхольда, Гротовский отверг революционно-патриотический утопический оптимизм, противопоставив сомнительному видению социального «земного рая» вопросы об индивидуальном «переживании смерти». Таким образом Гротовский разоблачал «барда советской революции»<sup>7</sup>. Я думаю, это был тотальный ответ не только Маяковскому, но и Мейерхольду, заигрывавшим с властью художникам. Финал спектакля предвосхищает открытый вопрос, обращенный в зал: «*Вы пытаетесь сказать, что я и такие, как я, не нужны коммунизму?*»

Кульминацией «мейерхольдизации» стал спектакль «Фауст» в Польском театре в Познани, премьера которого состоялась 13 апреля 1960 года. Из двухчастной драматической поэмы И. В. Гете Гротовский составляет собственную трехчастную адаптацию, используя в основном первую часть «Фауста» и заключительную сцену из второй части. Художник Петр Потворовский и Гротовский построили историю Фауста в стальную конструкцию, напоминающую чем-то мейерхольдовскую «актерскую машину»<sup>8</sup>. Места действия были кратко обозначены с помощью досок с соответствующими надписями. История Фауста у Гротовского насыщена отсылками к современности, особенно к экзистенциализму и фрейдизму. Постановщик в этом спектакле исследовал тему одиночества Фауста. В программке спектакля есть реплика режиссера: «Фауст в этой системе является примером человека, отчужденного, измученного чувством бесплодия собственных жизненных усилий»<sup>9</sup>. Кроме того, в программке спектакля представлено либретто, краткая концепция, где были изложены идейные лейтмотивы к каждому акту: «акт I — осознание Фаустом собственного состояния; акт II — попытка “освободиться”

<sup>6</sup> *Misterium-buffo*. URL: <https://grotowski.net/encyklopedia/misterium-buffo> (дата обращения: 15.06 2024).

<sup>7</sup> Kosiński D. *Farsa-misterium, czyli nie ma innego socjalizmu*. [Даруши Косинский. Фарс-мистерия, то есть другого социализма нет]. URL: <https://grotowski.net/performer/performer-11-12/farsa-misterium-czyli-nie-ma-innego-socjalizmu> (дата обращения: 25 июня 2024).

<sup>8</sup> *Faust*. URL: <https://grotowski.net/encyklopedia/faust> (дата обращения: 15.06 2024).

<sup>9</sup> Korczak J. *Faust*, [w:] *Program teatralny do Fausta według Goethego w reż. J. Grotowskiego*. URL: <https://grotowski.net/encyklopedia/faust> (дата обращения: 15.06 2024).

путем “биологического эксперимента”; акт III — попытка “освободиться” путем “социологического эксперимента”»<sup>10</sup>. Конечно же, использование монтажа в процессе создания Гротовским инсценировки критики связали с Мейерхольдом.

Спектакли 1959–1961 годов — «Орфей» Ж. Кокто (1959), «Каин» Дж. Г. Байрона (1960), «Фауст» И. В. Гете (1960, Польский театр в Познани), «Мистерия-буфф» В. Маяковского (1960), «Сакунтала» Калидасы (1960), «Дядя» А. Мицкевича (1961) — это путь поиска режиссера и педагога, где главные вопросы решались лабораторными многочасовыми практическими тренингами и упражнениями, где режиссеру важно было выстроить в спектаклях диалог актеров и зрителей.

Идея игры со зрителями, желание тотально овладеть зрительским вниманием приводят Гротовского к мысли о необходимости художественного решения всего пространства действия, чтобы выйти за простые взаимоотношения зрительного зала и сценической площадки. После 1960 года он пытается объединить их и создать единое пространство действия. Новые принципы организации сценического пространства привели к созданию особой эстетики с особым местом актера и зрителя в ней. Они становятся со-участниками действия, со-творцами — по крайней мере, Гротовскому так бы хотелось. Для этого он обращается к индийским мотивам Калидасы и первый раз тему истоков и корней исследует в спектакле «Сакунтала».

Как в других работах, Гротовский и в этом спектакле вводит дополнительный текст, на этот раз из «Камасутры». Провокация продолжается и в оформлении спектакля художником Ежи Гуравским, который в центре зала выстроил сценическую конструкцию в форме фаллоса. Зрители были рассажены по краям игрового пространства, друг против друга, и смотрели на игру артистов — в грубо нарисованных грим-масках и костюмах, сделанных по детским рисункам, — играющих вокруг «символа начала жизни и плодородия». Режиссер хотел вырвать публику из обыденности и вызвать у зрителей шок, но это не всегда срабатывало. Отношение к ранней театральной культуре и ритуальной традиции Индии «воспринимается режиссером как игровая, пародийная комическая природа» [14, с. 124–137]. Специально для зрителей Ежи Гротовский и Людвиг Фляшен создают «Правила просмотра для зрителей и особенно для рецензентов», где с большой иронией указано: «Мы играем в восточный театр. Точнее: псевдовосточный. Через условные жесты, способ произнесения текста, через создание целого алфавита условных знаков возникает что-то вроде синтеза театра восточного (а более пародия на обычное понимание театра Востока)» [15, с. 49]. «Игра» в театр продолжается, теперь — *игра в восточной театр*. Здесь Гротовский пытается гиперболизировать и утрировать все средства выразительности театральной и восточной культур. Невозможность точного воссоздания ритуальной культуры Индии в этом спектакле побуждает режиссера пародировать ее.

10 Famulski J. Dla czego Mefistofeles płacze? Czytanie Fausta. URL: <https://grotowski.net/performer/performer-18/dlaczego-mefistofeles-placze-czytanie-fausta> (дата обращения: 15.06 2024).

Процесс разрушения и создания нового бытия становится для Гротовского единым и целостным процессом. Как в индуизме творение бога Шивы, который, разрушая, созидает новый мир. По мнению ученика Ежи Гротовского Эудженио Барбы, постановщику не нужно было знать точно и подробно основы традиционного актерского искусства Индии [16, s. 53–77]. Он не ставил ритуал, принадлежащий определенной культуре, а при помощи ритуальной основы создавал новое действие «здесь и сейчас» на своем личностном опыте. Попытка зафиксировать традиционные аутентичные индийские движения — мудры — ни к чему не привела, то есть привела к фиксации, к знаковой системе, к мертвому языку, от которого Ежи Гротовский отказался. Таким же образом до этого Гротовский отошел от «мейерхольдизмов» и других подражаний какому-либо методу. Каждый раз заново, путем проб и ошибок, он создавал свой язык действий и новый ключ для открытия откровений. Именно во время постановки «Сакунталы» Гротовский усложняет тренировки, начатые с 1959 года, и вводит дополнительные голосовые упражнения как ежедневную работу артиста над своим инструментом — над телом и голосом.

«Монтаж текста, монтаж слов с действенным поведением играющих людей, лепка в движении физических импульсов и реакций, лепка из материала слов живой речи вместе с ее акустикой» — именно это является для Гротовского сферой творчества в театре после 1960 года [8, с. 61].

Артист Сигизмунд Молик (с самого начала в команде Гротовского — и в театре, и в лаборатории) на встрече в Grenland Friteater в Порсгрунне (Норвегия) 30 мая 1995 года на вопрос журналиста о том, являются ли биомеханические упражнения Мейерхольда основой для артистов их театра, отвечал: «Нет, эти упражнения вообще не являются частью нашей системы. Но они были частью нашей системы в начале, потому что это была традиция в то время. Нам просто нужно было с чего начать. Мы начали с того, что уже было известно. Но потом мы отказались от этого, потому что не могли использовать его дольше. Мы нашли свой путь»<sup>11</sup>. Это были те самые «мейерхольдизмы», о которых Гротовский говорил в узком кругу, с его доверенным лицом, исследователем его творчества и переводчиком в России Натэллой Башинджагян [13, с. 134].

После первых постановок в театрах Кракова, Познани и Ополе Гротовский сам себе признался, «что воплощение самого себя, самореализация менее плодотворны, чем изучение возможностей воплощения других». Гротовский, наигравшись «изобретением сочинений и комбинированием очередной постановки», приходит к мысли, что собственные режиссерские «приключения» кажутся ему легко осуществимыми, «встречи же с человеческими существами являются труднейшей задачей, намного более плодотворной и вдохновляющей». Ему важно было завоевать актера, сотрудничая с ним, сделать актера автором, исполнителем акта творчества (как, например, Ришард Чесляк в «Стойком принце»). Этот процесс становится для него намного плодотворнее, чем собственные режиссерские

<sup>11</sup> Molik Z. *Jak przekazywana jest tradycja. O mojej pracy z Jerzym Grotowskim.* Internet resource: URL: <https://grotowski.net/performer/performer-2/jak-przekazywana-jest-tradycja-o-mojej-pracy-z-jerzym-grotowskim> (дата обращения: 15.06 2024).

«приключения». Так постепенно Гротовский пришел к «паранаучным исследованиям в области актерского мастерства» [8, с. 76]. Для него «ни театр слова, ни “физический” театр — вообще не театр, а живое бытие в своем выявлении» [8, с. 174].

Без сомнения, Гротовский был в значительной степени вдохновлен наследием Мейерхольда. Это коснулось основных принципов его режиссуры, прежде всего того, как воспринимаются режиссером основные элементы театрального искусства: отношение к тексту, рассматриваемому как материал для творчества, как импульс к созидательному акту; драматургия спектакля, основанная на принципе монтажа и контраста; отношение к театральному пространству; отношения актера к роли и к зрителю и т. д. Но Гротовский не фиксировал своих методик, все менялось каждый раз, при каждой постановке — и в последующем все рассматривалось заново.

Отход Гротовского от синтеза разных театральных традиций и утверждение своих принципов и своей театральной эстетики начинаются с постановки спектакля «Дзяды» по пьесе А. Мицкевича в 1961 году. Именно с нее начался сознательный путь исследования — от внешнего к внутреннему, от зрелища к ритуалу, от индивидуальной работы с актером до соборности, от зрителя-созерцателя к зрителю-сотворцу. Спектакль для Гротовского становится «опытной моделью, воссоздающей микросообщество и сложные связи внутри него» [17, с. 123].

Пройдя путь через лабораторные исследования, Гротовский приходит к выводу, что создание любой системы иллюзорно, что нет идеальной схемы, которая могла бы служить ключом к творческой деятельности. Для него жизнь — это «вызов, на который каждый должен дать собственный ответ» [8, с. 173]. Для Гротовского «опыт жизни» является вопросом, а творение «не полжи» — попытка ответить на этот вопрос. Не врать — значит не прятаться за маски, за ширму разных техник и методологий, за профессионализм, не скрывать себя, брать только то, что раскрывает в человеческой жизни процесс, происходящий «в мгновении вечности».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Осиньский З. Традиция Мейерхольда в Польше после 1945 года: Ежи Гротовский, Ежи Яроцкий, Тадеуш Кантор // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2012. № 3–4. С. 264–292.
2. *Jarocki J. Przystanek Moskwa* // *Notatnik Teatralny*. 2000. № 20/21. S. 40–41.
3. Рязский Б. Как шла реабилитация // *Театральная жизнь*. 1985. № 5. С. 11–13.
4. О некоторых вопросах истории советского театра // *Театр*. 1956. № 7. С. 49–57.
5. *Osiński Z. Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. — 412 s.
6. *Gruda J. Po obejrzeniu “Krzeseł” w Teatrze Poezji* // *Teatr i Film*. 1957. 1 października. № 9. S. 13–17.
7. *Grotowski J. Teksty zebrane*. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012. — 1136 s.
8. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / пер. с польского, сост., вступ. статья и примеч. Н. Башинджаган. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — 351 с.
9. Гродзицкий А. Режиссеры польского театра. Варшава: Интерпресс, 1979. — 186 с.
10. Гротовский Е. К Бедному театру / сост. Э. Барба, предисл. П. Брука. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. — 298 с.

11. Flaszen L. *Metafizyka wyszła na ulicę* // Odra. 2000. №7/8. S. 79–81.
12. Osiński Z. *Jerzy Grotowski. źródła, inspiracje, konteksty. Prace z lat 1999–2009*. Gdansk Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2009. — 488 s.
13. Башинджаган Н. Глиняные Голуби // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2010. № 1–2. С. 134–137.
14. Степанова П. Реактуализация ритуальной структуры в спектакле Ежи Гротовского «Сакунтала» Калидасы (1960) // Дом Бурганова. *Пространство культуры*. 2021. № 2. С. 124–137.
15. Flaszen L. “Siakuntala”. *Regulamin patrzenia dla widzów, a szczególnie recenzentów, “Materiały — Dyskusje”* [“Siakuntala”. Rules of Viewing for Viewers, Especially Reviewers. “Materials — Discussions”] In: *Flaszen L. Grotowski & Company. Źródła i wariacje* [Grotowski & Company. Sources and Variations]. Wrocław: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014. S. 49–50.
16. Barba E. *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby, przełożyła Monika Gurgul*. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2001. — 241 s.
17. Степанова П. М. Антропологический театр в теории и практике Ежи Гротовского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 4 (75). С. 121–130.

## REFERENCES

1. Osiński Z. *Tradycja Meyerholda w Polsce po 1945 roku: Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki, Tadeusz Kantor* [The Meyerhold Tradition in Poland after 1945: Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki, Tadeusz Kantor]. *Voprosy teatra. Proscaenium* [The Problems of the Theatre. Proscaenium]. 2012, no. 3–4, pp. 264–292.
2. Jarocki J. *Przystanek Moskwa* [Moscow Stop]. *Notatnik Teatralny*. 2000, no. 20/21, pp. 40–41.
3. Ryazhsky B. *Kak shla reabilitatsia* [How the Rehabilitation Went]. *Teatralnaya zhizn*. 1985, no. 5, pp. 11–13.
4. *O nekotorykh voprosakh istorii sovetskogo teatra*. [On Some Issues of the History of the Soviet Theatre]. *Teatr*. 1956, no. 7, pp. 49–57.
5. Osiński Z. *Grotowski i jego laboratorium* [Grotowski and His Laboratory]. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. 412 s.
6. Gruda J. *Po obejrzeniu “Krzeseł” w Teatrze Poezji* [After Seeing Chairs at the Poetry Theatre]. *Teatr i film*. 1957. 1 października, no. 9, pp. 13–17.
7. Grotowski J. *Teksty zebrane*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012. 1136 s.
8. Grotovski E. *Ot Bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku*. [From the Poor Theatre to the Conducting Art]. Transl., compl., comment. by N. Bashindzhagan. Moscow: Artist. Rezhisser. *Teatr*, 2003. 351 p.
9. Grodziński A. *Rezhissery polskiego teatra*. [Directors of the Polish Theatre]. Warsaw: Interpress, 1979. 186 p.
10. Grotovski E. *K Bednomu teatru* [To the Poor Theatre]. Compl. by E. Barba, preface by P. Brook. Moscow: Artist. Rezhisser. *Teatr*, 2009. 298 p.
11. Flaszen L. *Metafizyka wyszła na ulicę* [Metaphysics is out on the Street]. *Odra*. 2000, no. 7–8, pp. 79–81.
12. Osiński Z. *Jerzy Grotowski. źródła, inspiracje, konteksty. Prace z lat 1999–2009* [Jerzy Grotowski. Sources, Inspirations, Contexts. Works from 1999–2009]. Gdansk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2009. 488 p.
13. Bashinjagan N. *Gliniane Golubi* [Clay Pigeons]. *Voprosy teatra. Proscaenium* [The Problems of the Theatre. Proscaenium]. 2010, no. 1–2, pp. 134–137.
14. Stepanova P. *Reaktualizacja ritualnej struktury w spektakle Jerzego Grotowskiego “Sakuntala” Kalidasy (1960)* [Reactualization of Ritual Structure in the Performance of Jerzy Grotowski’s *Shakuntala* by Kalidasa (1960)]. *Dom Burganova. Prostranstwo kultury* [Burganov House. The Space of Culture]. 2021, no. 2, pp. 124–137.
15. Flaszen L. “Siakuntala”. *Regulamin patrzenia dla widzów, a szczególnie recenzentów, “Materiały — Dyskusje”* [“Siakuntala”. Rules of Viewing for Viewers, Especially Reviewers. “Materials — Discussions”] In: *Flaszen L. Grotowski & Company. Źródła i wariacje* [Grotowski & Company. Sources and Variations]. Wrocław: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014, pp. 49–50.
16. Barba E. *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby, przełożyła Monika Gurgul* [The Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland and 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenia Barba. Transl. by Monika Gurgul]. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2001, 241 p.

17. Stepanova P. M. *Antropologicheskij teatr v teorii i praktike Ezhi Grotovskogo* [Anthropological Theatre in the Theory and Practice of Jerzy Grotowski]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy*. 2021, no. 4 (75), pp. 121–130.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Васильев Станислав Анатольевич — аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии.

E-mail: urastas@rambler.ru

ORCID: 0009-0004-3956-5014

Научный руководитель: Дмитрий Владимирович Трубочкин — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором классического искусства Запада Государственного института искусствознания.

#### ABOUT THE AUTHOR:

Stanislav A. Vasilyev — post-graduate student of the Moscow State Academy of Choreography.

E-mail: urastas@rambler.ru

ORCID: 0009-0004-3956-5014

Scientific supervisor: Dmitry V. Trubochkin — D. Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Department of European classical art of the State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию: 01.07.2024

Отредактирована: 27.07.2024

Принята к публикации: 31.07.2024

Received: 01.07.2024

Revised: 27.07.2024

Accepted: 31.07.2024

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Васильев С. А. Творческое наследие Всеволода Мейерхольда и становление театральной эстетики Ежи Гротовского // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 3. С. 160–174.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-160-174

EDN UIVKAL

#### FOR CITATION

Vasilyev S. A. The Creative Legacy of Vsevolod Meyerhold and the Formation of Aesthetics of Jerzy Grotowski. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 3, pp. 160–174.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-160-174

EDN UIVKAL