

Действие буквально

**Выступление на конференции в обществе Костюшко.
Нью-Йорк, 19 апреля 1978 г. «Dialog». 1979, #9, Варшава.**

Когда в начале 70-х годов я заговорил о прекращении нашей деятельности в области театра, я потому так усиленно подчеркивал тезис о закрытии данного раздела, что существует автоматизм мышления. Можно тысячу раз повторять, что *работа* строится как *процесс*, а не как результат, достигнутый при помощи процесса, что в работе нет разделения, например, на период репетиций и период спектакля, и все равно слышать вопросы о результате, о продукте, о спектакле - но не о процессе. Слышать вопросы в таком роде: «Что вы поставили?» В контексте нынешней цивилизации трудно понять, что главным может оказаться *опыт процесса*, а не его продукта, результата, что главным может оказаться работа-процесс, а не работа-результат. Не хватит никаких слов, чтобы подчеркнуть это.

То же самое происходит с разделением на актера, то есть человека действующего, и зрителя, то есть человека наблюдающего. Когда мы имеем дело с продуктом – например, со спектаклем, – мы можем описать его со стороны. Можно написать, что происходит то-то и то-то, организовано таким-то образом. Но когда нет разделения на актера и зрителя, когда каждый *участник* процесса является *человеком действующим*, описание будто бы «со стороны», то есть попытка ухватить, что и как происходит, - такое описание чревато недоразумениями. Почему? Потому что оно делается с позиции наблюдателя, тогда как процесс становится познаваем лишь для человека действующего. Поэтому здесь возможно только описание «изнутри».

Впрочем, многие из описаний, которые я читал после 75-го года, после Университета Поисков, тоже могли привести к недоразумениям. Например, к мысли о харцерском характере эксперимента. По той простой причине, что определенные элементы поведения вне города, вне урбанизированной среды большинству людей знакомы только по опыту харцерских походов или краеведческих экскурсий. Когда человек непрерывно живет в условиях, скажем так, цивилизованных, тогда все *другое* становится для него символически харцерским. Возьмем два примера из этих описаний. Холодно - разжигается огонь. Читатель автоматически представляет себе харцерский костер. Кто-то идет лесом. Читатель вспоминает о том, как он когда-то шел лесом, будучи харцером. Это только два примера, по существу, довольно простые.

Не имеет решающего значения, происходит ли что-то в урбанизированной среде или вне ее. Важно - что происходит с участником. А это не вытекает из описания деталей либо обстоятельств. Обстоятельства - это всего лишь обстоятельства. Их можно с равным успехом описать другим языком, не только языком харцерского опыта. Например, можно описать их языком театральным. В сущности, неважно каким языком что-либо описывается. Театральный язык мне знаком, так что я и с его помощью могу что-нибудь описать. Парадокс? Но сам разговор о чем-то невербальном - уже парадокс. Так что можно с равным успехом говорить театральным языком и о чем-либо «нетеатральном».

Обычно в театре мы имеем дело с местом, конкретность которого определяется при помощи декораций и реквизита. Они могут иметь характер буквальный или ассоциативный, но последнее отличие не имеет большого значения. Мы уславливаемся, что происходящее на сцене происходит, например, в доме, на лугу, под луной, в космосе, в чьей-то голове. Но одновременно мы знаем, что этот Дом, луг, луна, космос, наконец, содержимое этой головы *на самом деле* находится на сцене либо - в случае уличного театра - на улице, и т. д. Так что одновременно все мы знаем, что действие происходит *на сцене*.

Теперь представьте себе, что все происходящее совершается в том месте, в котором совершается. Пространство не означает другого пространства. Если нечто совершается в комнате, то это совершается в комнате. Если нечто совершается на полу, то это совершается

на полу. Если происходит в городе - то происходит в городе. А если вокруг луг - это происходит на лугу. И если солнце - то солнце там настоящее, реальное. И если дерево - то настоящее дерево. Одним словом, каждая вещь есть то, чем она является. Это - пространство. В этом пространстве находятся люди. Если есть там дерево, под которым все происходит, то это просто дерево. Человек, находящийся под деревом,- просто человек, он сам. Речи нет о том, чтобы он изображал кого-то другого,- лишь бы был самим собой. Он находится там вместе с какими-то другими людьми, которых знает или не знает. Если он их знает, он не должен притворяться, что не знает их. Но если он с ними не знаком, то не должен притворяться, будто питает к ним дружеские чувства. Это кажется просто, но на самом деле не очень просто. На сцене, в театре мы обычно играем какую-нибудь роль. Если я играю Короля Лира, разница между мною и Лиром достаточно велика, чтобы я отдавал себе отчет в том, что играю кого-то другого. Но если я должен быть самим собой, под этим деревом, возникает пронзительный вопрос: каким именно собой? Таким, каким меня знают друзья? Таким, каким меня знают мои враги? Таким, каким мне хотелось бы предстать для других? Таким, каким я себя воображаю? Таким, каким я себя не люблю? Дерево - учитель. Оно не задает себе таких вопросов. Оно является самим собой. Дает плоды, когда приходит время. Оно не рассчитывает, не прикидывает, не взвешивает. У нас в этом отношении сложней.

Может, и невозможно ответить словами на вопрос: как быть самим собой? - но, несомненно, ответ можно найти в действии, если забыть о себе. Если забыть все эти мысли. Как дерево. Но для того, чтобы человек забыл о себе, он должен быть *Целиком в чем-то*. В том, что делает, чего жаждет. Или *целиком быть с кем-то*, кто рядом. Иначе говоря, он должен перестать непрерывно думать о себе.

Что тогда происходит? Представим себе, что мы на прогулке. Мы должны преодолеть определенное пространство, выходим из города в горы, может быть, у нас собственная палатка, мы направляемся к какой-нибудь местной достопримечательности. Итак, мы находимся в дороге. Но все время, непрерывно и неустанно, мы чем-то заняты. Чем-то, что позади нас, или чем-то, что еще впереди нас. То, что позади нас- это то, что мы покинули, то, что уже произошло: не забыли ли чего-нибудь? достаточно ли взяли еды? нет ли дырки в рюкзаке? не потеряли ли деньги? хватит ли времени на эту прогулку? То, что впереди, - это так называемая цель. Цель - это нечто, о чем мы непрерывно думаем, чтобы в результате ничего не испытать. Все тогда меняется, становится похожим на езду в трамвае от остановки до остановки. Позади - город, впереди - место для обеда, впереди - место для ночлега. «Когда мы достигнем цели?» Если при этом какая-то другая группа вышла одновременно с нами, то мы задаем себе вопрос: скорый наш трамвай или пассажирский? «Кто будет первым у цели?» Мы постоянно находимся мыслями где-то, куда еще не добрались. Можем миновать десять ручьев, пройти через десять лесов и ничего не увидеть, ничего не услышать, кроме собственного шума.

Если кто-то чувствует, что нечто происходит на самом деле, по-настоящему, то -чтобы избавиться от такого чувства - ищет слова, как это сформулировать. Например: «Ох! Посмотри, какой красивый заход солнца!» В тот момент, когда он это говорит, он уже освобожден от возможности «испытать заход солнца», поскольку «заход солнца» становится инструментом для выражения его эстетического чувства и поводом что-то сказать. Ничего не говорить кажется ужасным. Если кто-то находится в лесу, то светит фонариком. Если он слышит птиц, то вопит, чтобы не слышать их (или говорит, что они красиво поют). Одним словом: мы непрерывно заботимся о том, чтобы продолжать свою повседневную болтовню и чтобы наконец достигнуть цели. В таком случае, мне кажется, лучше пользоваться механическим транспортом. (Разве что речь идет о том, чтобы поддерживать хорошую форму.) Так или иначе, мы приучены к тому, что почти каждая дорога - это преодоление дистанции. Мы находимся либо позади себя, либо впереди, но не там, где находимся. Что же тогда происходит между людьми? Вернемся к театральному языку. Если я кого-то знаю, я определяю условия *игры* с ним. Например: серьезные или шуточные, возвышенные

или ироничные. Как только мы оказываемся в группе, мы сразу же стараемся защитить себя от остальных такой условностью. Мы вдвоем заключаем договор, словно составляем заговор, чтобы нашим договором защититься от остальных. Если есть незнакомый, мы ведем себя по отношению к нему так же, как к дороге, когда, совершая путь, думаем, как бы поскорее дойти. Или мы хотим, чтобы это поскорее осталось позади, или стремимся, чтобы отношения были дружественными, или предпочитаем остаться равнодушными. Если при этом в наличии разница полов, мы испытываем искушение подчеркнуть это, например, кокетством или обороной. Во всяком случае, мы заранее «видим», что в конечном счете должно происходить. Одним словом: мы не воспринимаем чьего-либо присутствия, как не воспринимаем дороги. Мы воображаем себе цель. И таким образом - ничего не испытываем.

Поэтому *первым действием является не-действие*. Первое, что нужно сделать, - это то, что необходимо. Необязательно для этого выходить из города, можно испытать это в закрытом помещении. Представим себе закрытый зал, в котором находится несколько человек. Эти люди не стремятся к цели. Они начинают с того, что очевидно. Кто-то испытывает жажду и пьет воду. В этом нет никакой цели. Он пьет воду, потому что испытывает жажду. Это имеет причины и очевидность. Часто ли нам случается пить воду, потому что мы испытываем жажду? Не часто. Чаще мы пьем воду потому, что не знаем, что сказать, не знаем, что сделать: мы озабочены поисками повода для беседы. Поскольку мы не можем ничего «не-делать» - мы пьем воду. Но не только воду. И не только пьем. Например, мы начинаем есть не потому, что голодны, а только потому, что не знаем - что сделать. Тот, кто пьет - или ест - потому, что испытывает жажду или голоден, обладает великолепной «выразительностью» - он обладает очевидностью. Именно потому, что не стремится к выразительности.

Скажем, весь день продолжалась работа, пришел вечер, и группа начинает готовиться ко сну. Кому хочется спать, а кому - не хочется. Кому-то не хочется спать, но он все же готовится ко сну. Почему? Потому что наступило время сна. Такая у него цель... «Нужно лечь спать в одиннадцать, работал весь день». Не может заснуть - принимает таблетку. Представим себе, однако, человека, который засыпает, потому что хочет спать. Может быть, даже по ходу дела и необязательно вечером. Если мы достигли того, что в каком-то одном месте человек пьет воду, потому что испытывает жажду, другой поет, потому что ему в самом деле хочется петь, третий спит, потому что ему действительно хочется спать, четвертый бежит, потому что его несет, пятый прохладается, потому что наблюдает за другими, - мы имеем дело с феноменом сиюминутности. Они не находятся ни впереди себя, ни позади себя. Они находятся там, где находятся. Это всего лишь первый шаг, но это *первый шаг*, чтобы стать тем, кем являешься. Если бы кто-нибудь описал это со стороны - да, в этом нет ничего необычного: кто-то пьет воду, кто-то поет, кто-то спит, кто-то бежит, кто-то развлекается. Что в этом необычного?

Мы проделываем разные опыты, в них участвуют разные люди, из них образуются разные группы. Это зависит от того, кто проводит эксперимент. И от тех, кто в нем участвует. Иначе говоря, зависит от потребностей. Но если бы я попытался найти единую общую формулу для некоторых из этих очень разных опытов - *когда они цельные, полные* - то сказал бы, что их существо - это *находиться в сейчас*, быть там, где находишься, делать то, что «делается», встречаться с тем, кто встречается.

Театральным языком это можно выразить, сказав, что *действие является* буквальным, а не символическим, в нем *нет разделения* на актера и зрителя, *пространство является* буквальным, а не символическим.

Если кто-то думает, что общение с ветром невозможно, он просто ошибается. Но если он воображает, что, обращаясь с ветром, как со своей собакой, навязет ему общение, - он также ошибается. Если кто-то относится к ветру как к кому-то, с кем можно разговаривать, он тоже ошибается. Ибо - что это значит: общаться с ветром? Это начинается с чего-то очень простого. Начинается вот с чего: надо предоставить телу свободу реагировать на ветер. Если кто-то думает, что надо «отвечать» ветру, то получается, будто был задан некий «вопрос». Реакция не требует вопроса. Она всего лишь - восприятие очевидности: ветер есть.

Когда кто-то начинает ласкать дерево, то он, скорее всего, дурачится. Когда кто-то начинает разговаривать с деревом, он тоже дурачится (если он в этот момент не один). Но если кто-нибудь закроет глаза и пройдет рядом с деревом, он почувствует, когда минует его. Дерево - очень сильное бытие. У него мощное поле воздействия, исключительно выразительное присутствие. Не нужно искать в этом особой выразительности, нужно просто делать то, что «делается», и не шуметь о своем присутствии. В этом - подлинный ключ. Ключ к дереву, к ветру, к звезде. Почему мы не чувствуем, что все это - бытие? По отношению к дереву, к ветру, к звезде у нас существует идея контакта с ними - и тут действует тот же механизм, что и в случае цели в дороге. Это просто «освобождает нас» от опыта. Лучше бы не заглушать нашу перцепцию болтливостью. В нашей болтливости - причина того, что мы не воспринимаем присутствия дерева. Так что достаточно *затихнуть, успокоиться*.

Идет ли речь о медитации? Медитация - подлинное действие, но (часто) лишь для человека, который не знает, что занимается медитацией. Люди, которые занимаются медитацией сознательно, слишком озабочены поисками определенного психического состояния. То есть, снова - целью, а не очевидностью. Поэтому я предпочитаю не говорить о медитации. Достаточно успокоиться. А успокоиться - это не значит быть неподвижным. Очень часто, чтобы успокоить себя, нужно побежать.

В тот период, когда я ставил спектакли, самой важной частью работы были репетиции. Поэтому, когда спектакль уже игрался - даже сотни раз, - мы возвращались к репетициям. Во время репетиций между нами иногда в самом деле что-то происходило.

Когда я говорю: в том, что мы сейчас делаем, произведением является процесс, а не результат, это можно соотнести - *на другом уровне* - с теми прежними репетициями. В каком-то смысле сейчас произошло открытие для участников со стороны - чего-то, что некогда происходило на репетициях. Конечно, *материя того опыта другая*, но такое сравнение может что-то объяснить.

Опыт может продолжаться много часов, может длиться много дней и ночей, наиболее критическим моментом является достижение той точки, в которой участники уже теряют надежду, что что-нибудь произойдет. Пока надежда есть, до тех пор работает воображение: что же должно произойти? Идут к цели, а не существуют. Вначале каждый из участников считает, что должен что-то сделать. Нечто, что считает обязательным. Кто-то, например, думает, что должен петь или танцевать. Кто-то другой - что должен испытать сильные внутренние переживания, и он, скажем, пускается в медитацию. Кто-то, в свою очередь, полагает, что должен быть свободным, раскованным - то есть диким, - и очень громко кричит. Кто-то еще считает, что это должна быть дружеская встреча, и старается проявлять к другим, которых не знает, сердечность. Трудно понять, почему нужно проявлять к кому-то сердечность, если для этого нет причин. Кто-то кого-то чуть ли не ласкает. Кто-то ищет контактов: или прикасается к кому-то, или вперяет в него взор. Но нужно иметь терпение. Нужно позволить каждому спеть свою арию. И в результате оказаться в наивысшей точке. Все уже сыграл - и ничего... Уже даже вспотел, устал, ему уже даже не хочется. И вот только тогда - все возможно. Потому что вдруг кто-то кого-то увидит. Вдруг кто-то сделает что-то очевидное.

Какова в таком эксперименте роль лидера? Она может быть разной. Но самое главное - он должен не позволить другим испортить то, что кто-то делает по-настоящему. Потому что среди людей распространено яркое явление вампиризма. Как только появляются два лица, между которыми начинает происходить нечто истинное, тонкое, только зарождающееся, как тут же находится третий, который стремится присосаться к ним и все испортить. Первая предпосылка - это уважение к тому, что происходит с другим. Не навязываться. Если нет очевидности - одобрить, принять это *ничто*. Тогда человек приходит к точке, которую мы называем «смирением», к моменту, в который он просто лишь существует и принимает очевидность, вместе с очевидностью - воспринимает сиюминутное время, вместе с сиюминутностью - кого-то, вместе с кем-то - себя, потому что о себе он забывает. Забывает думать о себе минуту назад и о себе на минуту вперед. Когда человек приходит в эту точку,

он словно выходит из замкнутого пространства, как если бы он вышел из подвала на вольный простор. Внешний и внутренний. И без всякого различия между внешним и внутренним, между телом и душой, например. Просто *открыто свободное пространство*. А где именно я в нем нахожусь? Не знаю. Может, меня нет? Может, я утратил свой проклятый образ? Когда достигается эта точка, мы прикасаемся в своем опыте к чему-то, чего люди искали в «драматических религиях» (например, в элевсинской мистерии), к чему-то, что предшествует йоге, к чему-то, что предшествует индийским формам шаманства, к чему-то, что предшествует дзену, к чему-то, что предшествует состоянию поэта, который пишет и не знает, как это с ним происходит. Но очень важная оговорка: не достигается ни йога, ни тантра, ни дзэн, ни шаманство, ни Элевсин, ни поэтическое вдохновение - достигается нечто, что предшествует. Ибо то, что предшествует, присутствует всегда. Можно сказать, что оно записано в нашем генетическом коде. *Начало - присутствует.*

Возник вопрос: *быть здесь и сейчас* - не является ли это также видом целенаправленного мышления? Не отвечаю на этот вопрос, потому что отбрасываю его как игру слов.

Требуется ли подобный опыт особых мест? Лично для меня - да. Но я стараюсь находиться как можно чаще в таких местах. Сейчас - во время этой конференции -наверное не нахожусь, но стараюсь, насколько могу, находиться в таких местах часто. Когда могу, стараюсь найти людей, у которых есть та же потребность, потому что такими являются не все - и в этом нет ничего плохого. Не все люди предназначены для меня (и наоборот), и не с каждым человеком мы можем понять друг друга (не головой - сердцем). Все это - моя жизнь. Если тебе это тоже необходимо - сделай это своей жизнью. Найди для этого обстоятельства. Не поддавайся всеобщему гипнозу: будто нужно делать что-то другое, потому что «это» - нечто странное. *Найди такую основу, чтобы «это» перестало быть странным.* «Это» должно быть очевидным и простым.

Почему для меня это невозможно в любых обстоятельствах? Очень трудно на это ответить. Я бы сказал - обстоятельства могут быть либо благоприятными, либо нет. Иногда, чтобы добиться таких благоприятных обстоятельств, приходится сделать что-то неприятное. Например, чтобы найти людей, которых ищешь, приходится делать доклады, проводить конференции, публичные дискуссии...

Должен еще сказать, что существует определенное понимание обыденной жизни, которая мешает. В обыденной жизни действует отлаженный механизм, определенный автоматизм поведения. И эти автоматизмы мешают, они - как внутренний шум. Поэтому часто, в поисках такого опыта в обыденных обстоятельствах, мы делаем что-нибудь мелкое - что может состояться, а может не состояться - как посещение кафе. Наверное, то, что я сейчас сказал, не совсем понятно. Приведу пример из книги А. Франса «Остров пингвинов»: один святой, у которого испортилось зрение от сияния полярных льдов, три дня и три ночи занимался крещением серьезного, молчаливого и спокойного стада пингвинов, полагая, что это низкорослые люди. В результате возникли теологические сложности. Проблему решила Катерина из Александрии - в ответ на аргумент, что у пингвинов нет души, она заявила: «Дайте им душу, но совсем крохотную!» То же самое и с опытом в обыденной жизни: какой-то он происходит, только «совсем крохотный».

Кто-то спросил, не касаются ли наши эксперименты, о которых я рассказывал, «людей средних классов» из «общества типа евроамериканского». Чтобы дать на этот вопрос точный ответ, нужно обратиться к кибернетике. Это сделать приятно, так как есть возможность с минуту поговорить ученым языком. В кибернетике существует понятие «обратная связь». До того, как люди изобрели ученых, это называлось «равновесием». Если мы слишком наклоняемся в одну сторону, должно быть - в гомеостатической системе - нечто, что выпрямит крен, то есть, что направлено в противоположную сторону. В психологии некоторые называют это «функцией компенсации». В нашей цивилизации, или (как сформулировано в вопросе) в «обществе типа евроамериканского», эта проблема стоит сегодня очень остро. Естественно. Поскольку эта цивилизация построена на таких понятиях,

как целесообразность. Но если внимательно присмотреться к другим цивилизациям, то мы увидим, что и там возникала и возникает проблема равновесия.

Возьмем, например, Индию. В классической йоге мы имеем дело с организованной волей, с чем-то вроде аутотренинга. Эта точная техника - правильно применяемая - очень эффективна. Но и она построена на стремлении к цели. Аутотренинг проходит в йоге через ряд строго очерченных стадий и в результате выходит из тренинга, доведя его до крайнего предела. Не случайно классическая йога родилась в обстоятельствах, так сказать, очень стихийных, когда жизнь была слабо организована, структуры были непрочные: и общественные, и интеллектуальные. Классическая йога в этой обстановке стала чем-то вроде самоорганизации, неким контртезисом. Я допускаю, что это была проблема упомянутой «обратной связи».

В свою очередь, тантра появилась в период сильного доктринерства, когда уже существовали различные кодифицированные системы, к тому же в замкнутых структурах. Эти структуры были очень разросшимися. Тантра пришла, видимо, как контртезис: положиться на силы естественные, возникающие стихийно.

Очевидно, трудно найти какие-нибудь глобальные правила для всех людей и для всех эпох. У каждого равновесие нарушено по-своему. И поэтому для различных людей «обратная связь» может быть различной. Я далек от мысли, будто то, что необходимо мне, необходимо также и всем. Или, например - как это было сформулировано в вопросе,- необходимо неким «средним классам». Может быть, может быть... Но необходимо заметить, что в каждую эпоху существуют свои закономерности и что, например, невооруженным глазом видно, когда появляется крен в одну сторону. В этом смысле вопрос, может, и оправдан, при условии, если мы будем учитывать тот факт, что европейская цивилизация охватила массы людей различных рас и континентов, а не просто какого-то «среднего класса». Можно встретить индуса или японца, которые стоят перед той же самой проблемой. Потому что эта цивилизация существует сегодня, собственно, повсюду, приобретает пышные или убогие формы и входит в самые разные системы, приспособляясь к конкретным условиям в каждом данном месте.

Раз уж речь зашла о равновесии, я чувствую, что нужно вернуться к теме обыденной жизни. Так вот, для *собственного равновесия* необходима обыденная жизнь. В ней присутствуют оба полюса: вдох и выдох. Один без другого - это нечто болезненное. Может случиться и так, что испытываешь потребность только в одном, но чтобы эта потребность не иссякла, нужно знать и другой полюс. Если нет другого полюса, контуры начинают расплываться. Все существует - и не существует.

Но есть еще один важный момент, и именно здесь - в Штатах - он важен. Вопрос *жизненного пути* — с одной стороны, поисков опыта - с другой. Можно ли их как-то чередовать, поставить рядом и на этом построить жизненный путь? Есть люди, которые год занимаются йогой, шесть месяцев - «human potential»(человеческие возможности), шесть месяцев осваивают дзэн, на третий год увлекаются техникой первого крика, на следующий год - мистикой, христианской или суфистской, в последующие годы читают произведения Юнга, а потом пишут весьма толстую книгу о медитации, и эта книга является чистым синкретизмом. Из нее следует, ни больше ни меньше, что возможно вывести вид какой-то синтетической техники. Но эти люди, которые шарахаются от одного к другому, постоянно находятся, по существу, в тоске. Сначала у них много энтузиазма, но потом наступает великое разочарование. И всегда, бросаясь во что-нибудь новое, они проявляют нетерпимость. Они утверждают: «Только это, ничего другого, для всех». А потом что-нибудь иное опять является единственной правдой, и постоянно во всем этом - неудовлетворенность. Первой причиной этого, пожалуй, является отсутствие личного пути. Но кроме того -все так тесно соседствует, и всего понемногу. В результате - нет никакого жизненного пути. Есть только отрезки. Нет никаких поисков. Есть только экстренные меры. И поэтому все испаряется так же быстро, как действие таблетки.

Я имел дело с людьми самых разных континентов. Временами мне кажется, что кое-где легче понять друг друга, чем в нашей цивилизации. Не потому, что у людей с несколько иными традициями нет таких же, как у нас, проблем, а лишь потому, что там еще существуют, еще живы традиционные связи, относящиеся к началам. Однако, если там существуют, например, *легенды о людях*, которые «это» ищут, если вообще «это» уже *легенда*, пожалуй, это означает также, что нечто утрачено. Что нет уже насыщения чувством очевидности, какое было некогда. Мы сами строим предположения, что где-то там «это» всегда присутствует между людьми в повседневной жизни. Одни предполагают - в Тибете, другие - у американских индейцев. А нет ли, например, таких традиций поближе, в Европе?

Был вопрос, возникал ли такой опыт, о котором сегодня речь, в Предприятии Гора в 1977 году? Мне никогда не приходилось наблюдать, когда мы сообща над чем-то работали, чтобы такой опыт присутствовал все время. И чтобы охватывал всех. Думаю, что в ходе Предприятия Гора для некоторых людей и для меня были такие периоды - их было несколько, - когда то, о чем я говорил, мы испытывали. Но нельзя сказать, что это было постоянно и перманентно.

Должен еще сказать, что не может быть никаких гарантий. Гарантировать ничего нельзя. Что касается меня, то я могу только надеяться. Могу сказать, что настоящая наша работа очень мне близка.

Но то, что обеспечивает условия этой работы, то есть повседневные обязанности: административные дела, переписка, «обычные человеческие заботы», например, неизбежные конференции, встречи с непомерным количеством людей, существование под давлением - этот хочет одно; а тот - другое, нередко - человеческая навязчивость... Все это ужасно. Так что Театр Лаборатория - это одновременно и то, что дает мне шанс, что мне необходимо, и где иногда происходит нечто близкое сердцу, но - в то же время - *учреждение*. Театр Лаборатория - это бремя. И это бремя я принимаю как неизбежность.

Перевод с польского В. КЛИМОВСКОГО

ЧЕЛОВЕК 1/90

Рабочий центр Ежи Гротовского, с августа 86-го осуществляющий в Тоскане, Понтедере рассчитанную на три года программу, родился по инициативе Экспериментального Центра Театральных Исследований провинции Тоскана и при поддержке Калифорнийского Университета и Международного Центра Театрального Искусства, возглавляемого в Париже Питером Бруком. Кроме того, нельзя не вспомнить ту огромную помощь, которую оказал ему Рокфеллеровский Фонд.

Прологом к работе Центра Ежи Гротовского явился двухмесячный семинар, проходивший летом 85-го на вилле Маркиза Фрескобадьди. Цель Центра Ежи Гротовского — передать молодому поколению практические, технические, методологические и творческие навыки, связанные с изысканиями, проводившимися Гротовским в течение трех десятилетий.

Колее двухсот молодых профессионалов, собравшихся в Италию со всего мира, перенимают знания великого маэстро. Срок обучения может варьироваться от нескольких дней до многих месяцев. И это — одно из принципиальных условий работы Центра.

Работа Центра ведется по следующим направлениям:

- *взаимосвязь: точность/органичность*
- *взаимосвязь: традиция/индивидуальная работа*
- *взаимосвязь: ритуал/спектакль*
- *танец и ритм*
- *пение*
- *вибрация голоса*
- *пространственный и мышечный резонанс*
- *дыхание*
- *импровизация в структуре*

- *физические действия*
- *поиск четкой логической линии импульсов и физических действий: партитура.*

В своей статье о семинаре 87-го года Жорж Банню написал: «Гротовский не собирается запереться в полном *одиночестве над книгами, как это сделал Крэг, Гротовский готов работать с другими людьми*».

Центр Гротовского в Понтедере не ставит перед собой цели спасти искусство, скорее речь идет о помощи в индивидуальном развитии каждого человека.

Питер Брук

Питер Брук

Гротовский. Искусство как проводник

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

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

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

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

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

Следующая фаза работы Гротовского со стороны показалась еще более сложной и еще более загадочной. Когда Гротовский перестал давать публичные представления, это было воспринято как неожиданная смена направления. А на самом деле логика Гротовского была

простой и понятной. Однако здесь-то и возник со всей остротой вопрос: что же связывает эту работу с театром, если нет больше спектаклей?

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

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

Войдя сюда, я встретил старого друга, сына Гордона Крэга, одного из самых великих наших учителей. Я говорю одного из самых великих, потому что мало кто оказал столь сильное и продолжительное влияние абсолютно на всех театральных людей нашего века. Влияние это сводится к двум или трем вещам, которые прочло или увидело всего несколько человек, но это были экстраординарные вещи. Влияние Крэга, которому поддался весь мир, возникло благодаря качеству поисков этого человека. Потому что театральный мир во многом основан на интуиции и обладает способностью схватывать то, что витает в воздухе. Сильные идеи, если они сильные, впитываются мгновенно и распространяются на огромные расстояния.

Поэтому, на мой взгляд, работа Понтедери имеет непосредственное отношение к театральному миру. И особенно благодаря ее лабораторности, ибо есть опыты, которые вне лаборатории провести невозможно. Наш Международный Центр театральных исследований в Париже поддерживает связь с центром Гротовского только потому, что их экспериментальная работа необходима нам как пища для работы публичной.

Я думаю так же, что существует еще один интересный момент, который стоит сегодня затронуть. Как только мы начинаем исследовать возможности человека, вне зависимости от того пугают ли нас результаты этих исследований, мы должны понять, что речь идет о духовном поиске. «Духовный» — это громкое слово, очень, в сущности, простое, но вызывающее массу кривотолков. «Духовные поиски» — в смысле исследования внутреннего мира человека, где известное сочетается с неизвестным. В этой области постепенно, благодаря эволюции личности, занятия Гротовского с группами становятся все более уникальными, он затрагивает все более скрытые пружины внутреннего мира, и то, что он делает, уже нельзя описать при помощи простых дефиниций. Я бы сказал, что в какую-нибудь другую эпоху эта работа могла бы стать нормальным развитием некой великой духовной традиции. Почему во все времена великие духовные школы стремились облечь себя в некую форму. Нет ничего хуже, чем желать потустороннего вообще. Например, монахи, которые, пытаясь найти конкретную основу для своих внутренних поисков, занимались гончарным ремеслом или использовали в качестве проводника музыку. Мне кажется, сегодня мы стоим перед чем-то, что существовало уже в веках, но было забыто; и уж точно, что среди средств, которыми располагает человек, чтобы подняться на какой-то другой уровень и играть в мире какую-то более правильную роль, существует и это — драматическое искусство во всех его проявлениях. Есть ли какие-то условия? Есть, одно: человек должен быть одарен в этой области. Представьте себе человека, который в поисках Бога приходит в монастырь, где вся духовная работа основана на музыке, но он не любит музыку искренне, у него нет слуха, это значит лишь то, что он выбрал неправильное направление. Напротив, в мире есть множество людей, увлеченных этим естественным для человека занятием — игрой. Когда мы проводим прослушивания, мы прекрасно отдаем себе отчет в том, что человечество делится на две части: на тех, кто хочет стать актером и не имеет таланта, и на тех, кто действительно

талантлив. Те, у кого этот талант есть, с трудом могут объяснить, что это значит, даже самим себе, они просто чувствуют какое-то влечение. Человек, ощущающий всю силу этого влечения, мешающий стать актером, играть роль, иногда просто приходит к работе в спектакле. Но может быть и иначе: он может чувствовать, что его дар открывает ему дорогу к какому-то новому пониманию, и чувствует, что обрести это понимание он может только под личным руководством мастера, что вполне совпадает с опытом всех существующих эзотерических традиций.

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

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

Ежи Гротовский

ПеРфОрМеР

Перформер с большой буквы — это человек действия. Это не тот чело век, который играет роль другого. Это танцор, жрец, воин: это человек, стоящий выше категорий искусства. Ритуал — это **перформенс**, законченное действие, акт. Выродившийся ритуал — это спектакль. Я не собираюсь делать никаких открытий, я просто вспоминаю забытые вещи. Вещи такие древние, что все многообразие эстетических категорий к ним не применимо. Я — учитель Представления. Я **воспитаваю перформера**. Я говорю в единственном числе, потому что учитель — это некто, несущий в **себе** учение, учение должно быть воспринято, но ученик должен воспринять и отк рыть для себя учение сам, персонально. Не так ли и учитель научился? Это инициация или похищение знания. **Перформер** — это образ жизни. Можно назвать его человеком знания, если вам нравится романтическая лексика Кастанеды. Мне ближе образ Пьера де Комба. Или даже Дон-Жуана, описанного Ницше: бунтовщика, который должен покорить знание, и даже если он не проклят окружающими, он все равно ощущает свою непохожесть, он как **аутсайдер**. В индуистской традиции существует феномен «**вратий**» (банды мятежников). **Вратия** — это некто, идущий покорять знание. Человек знания располагает «**деланием**», а не идеями и теориями. Что может сказать истинный **учитель** своему ученику? **Учитель** говорит: «Сделай это». Ученик тщится понять, превратить неизвестное в известное: он пытается избегнуть делания. Самим желанием понять он уже сопротивляется знанию. Он может понять только тогда, когда сделает. Он делает или не делает. Знание — это вопрос делания.

ОПАСНОСТЬ И ШАНС.

Если я скажу слово «воин», вы снова подумаете о Кастанеде, но ведь о войне говорится в любой священной Книге. Вы найдете воина и в индуистской, и в африканской традициях. Это некто, осознающий свою смертность. Воин не остановится перед убийством, но не будет убивать без крайней необходимости. Индейцы Нового Света говорят, что между двумя битвами **сердце воина** становится **кротким, как у девушки**. Воин сражается ради знания, поскольку в минуты опасности пульсация жизни сильнее и отчетливей. В опасности — шанс воина. В момент принятия вызова различные пульсации человеческого тела сливаются в едином ритме. Ритуал — это момент напряжения. Спровоцированного напряжения. Жизнь становится ритмичной. **Перформер** способен облечь импульсы своего тела в звуки (жизнь, льющаяся сплошным потоком, должна быть артикулирована). Жизнь свидетелей ритуала становится более напряженной, они говорят, что чувствуют чье-то присутствие. **Так**

Перформер выстраивает мост между свидетелем и чем-то еще. В этом смысле **Перформер — это pontifex**, делатель мостов.

Сущность: этимология этого слова восходит к глаголу «существовать».

Сущность интересует меня потому, что понятие это не связано с социологией. Это то, чего нельзя получить от других, то, что не приходит извне, то, чему невозможно научиться.

Например, совесть — это нечто, относящееся к сущности и не совпадающее с моральным кодексом, который про диктован обществом. Если вы нарушаете моральный кодекс, вы чувствуете себя виновным, но это общество говорит в вас. Но если вы совершаете преступление против совести, то вы чувствуете угрызения, и это происходит внутри вас, а не между вами и обществом. Мы почти полностью детерминированны обществом. Сущность кажется чем-то незначительным, но она ваша, только ваша. В 50-е годы в Судане в деревнях Ко были молодью воины, которые, войдя в определенный период расцвета, отличались тем, что их сущность пропитывала их тело, тело и сущность были неразделимы.

Но такое состояние гармонии не было перманентным, это был лишь короткий период в их жизни: цветок юности, как выразился Дзеами, Однако с возрастом можно превратить свое тело-и-сущность в тело-сущности. Путем долгого индивидуального развития, которое в какой-то степени приводит каждого к его персональному совершенству. Ключевой вопрос заключается в словах: "Каков твой путь?" Ты верен своему пути или пытаешься его изменить? Путь — это как судьба, личная судьба, которая развивается (или просто разворачивается во времени). Итак:

насколько ты подчиняешься своей судьбе? Мы можем познать **путь**, только если то, что происходит, происходит с нами, если мы **не ненавидим того, что происходит**. Путь связан с сущностью, и он приводит к **телу сущности**. За тот короткий срок, когда тело молодого воина слито с его сущностью, воин должен нащупать свой путь. Тело идущего **своим** путем становится податливым, почти прозрачным. Все получается **легко, все** само собой разумеется. Для **перформера представление** — это и есть путь.

Я—Я

В старинных текстах читаем: Нас двое. Птица, которая клюет, и птица, которая смотрит. Первая умрет, вторая останется жить. Опьяненные бытием во времени, занятые клеванием; мы забываем о той части нашего существа, которая смотрит. Мы подвергаемся опасности существовать только во времени и никаким образом вне времени. Но можно чувствовать на себе взгляд второй части себя, той части, которая находится вне времени, в каком-то другом измерении. Это ситуация Я — Я. Второе я почти ощутимо, но оно не внутри нас, и оно не идентифицируется со взглядом окружающих, с судом. Второе я ощущается как неподвижный взгляд, молчаливое присутствие: так солнце освещает все вокруг. Путь каждого из нас может осуществиться только при наличии этого молчаливого присутствия. Пара Я — Я не должна распадаться, она должна быть представлена во всей своей полноте и единстве.

Перформер открывает свою сущность, когда та гармонично слита с его телом, затем он следует по своему пути, развивая Я—Я. Взгляд **учителя** может иногда служить моделью взаимоотношений Я — Я (пока связь Я — Я не найдена). Когда связь Я—Я найдена, **учитель** больше не нужен.

Перформер сам продолжает путь к обретению **тела-сущности**. К такому состоянию, печатью которого отмечен Гурджиев, запечатленный фото графом на скамейке в Париже. От облика юного воина Ко до облика Гурджиева — вот путь от **тела-и-сущности до тела-сущности**.

Я — Я не подразумевает расколотости, речь идет о двойственности. Речь идет о том, чтобы быть пассивным в действии и активным в созерцании (наперекор привычке). Быть пассивным — это значит быть воспринятым. Быть активным — это значит присутствовать. Для того чтобы питать Я — Я, **Перформер** должен развивать свой организм не только как плоть, мускулы, но и как канал, проводник, по которому идет сила.

Перформер должен работать в рамках четкой структуры. Он должен быть настойчив и внимателен к деталям, ибо именно они позволят ему достигнуть состояния Я — Я. То, что он делает, должно быть четко определено. **Не импровизируйте, пожалуйста!** Необходимо

найти простые действия, которые всегда должны контролироваться **Перформером** и которые должны длиться. В противном случае речь идет уже не о простом, но о банальном.
ТО, ЧТО Я ВСПОМИНАЮ.

Один из способов творчества заключается в открывании в себе самом древней телесности, с которой каждого из нас связывают прочные узы родства. Речь идет вовсе не о персонаже. Отталкиваясь от конкретных деталей, можно открыть в себе другого — деда, мать. Некая фотография, воспоминание о рисунке морщин, далекое эхо голоса позволяет восстановить телесность. Сначала мы восстанавливаем телесность кого-то близкого и знакомого, затем идем все дальше и дальше, к телесности незнакомца, пращуров. Достоверны ли эти открытия? Может быть, телесность другого открывается нам не такой, какой она была, но такой, какой могла быть. Наша память как будто просыпается, мы как бы возвращаемся далеко назад. Это феномен реминисценции, мы как бы припоминаем опыт первобытного **Перформера**. Всякий раз, когда я что-то открываю, мне кажется, что я это знал. Открытия находятся позади нас, в прошлом, и нужно вернуться назад, чтобы прийти к открытиям. Это похоже на возвращение из ссылки, когда можно прикоснуться не к истокам уже, а к **истоку**. Быть может, сущность глубже памяти? Не знаю. Когда в процессе работы я подхожу вплотную к сущности, я чувствую, как актуализируется моя память. Пробуждение сущности представляется мне использованием скрытых резервов нашего организма. Мне думается, что феномен реминисценции есть ничто иное, как один из этих скрытых резервов.

ЧЕЛОВЕК ВНУТРЕННИЙ.

Я цитирую: Между внутренним человеком и человеком внешним такая же разница, как между небом и землей.

Моя первопричина не есть Бог. Я сам был своей первопричиной. Никто не спрашивал меня о моих желаниях или моих делах: некому было спрашивать. Я был тем, чем хотел быть, и хотел быть тем, чем был. Я был свободен от Бога и от всех вещей.

Когда я вышел из дома, все сущее говорило о Боге. И я спрашиваю себя: Брат Экхарт, когда ты вышел из дома? — Я был там еще мгновение назад. Это был я, и я знал себя и хотел быть собой, дабы сотворить чело века, коим я являюсь здесь внизу.

И потому я не рожден и, поскольку не рожден, не могу и умереть. То мое, что родилось, — умрет и превратится в ничто, поскольку принадлежит времени и проходит со временем. Но родился я, и родилось со мною все сущее. И всякая тварь жаждет подняться от жизни своей к сущности своей.

Куда больше доблести будет в моем возвращении. Там, наверху, ни Богом не буду, ни тварью, но буду выше всего сущего, ибо буду тем, чем был, и тем, чем пребуду во веки. Когда я вернусь, никто не спросит меня, откуда я, никто не спросит меня, где я был. Там, наверху, я есмь то, чем был от века, и не становится меня ни больше, ни меньше, поскольку я семь, там, наверху, первопричина и перводвижитель.

Примечание. Вариант этого текста, основанного на выступлении Гротовского, был опубликован в мае 1987 года издательством «АРТ-ПРЕСС» в Париже со следующим примечанием Жоржа Баню: "Я предлагаю вам не записанный на магнитофон текст и не конспект, но детальные записи, как можно более близкие к формулировкам Гротовского. Их следует читать как заметки, но не как программные высказывания или законченный, написанный, завершённый документ. Отзвуки голоса отшельника могут дойти до нас, даже если его действия остаются тайной." Заголовки внутри текста (кроме последнего «Человек внутренний») принадлежат редакции «АРТ-ПРЕСС»

Приведенный выше текст переделан и дополнен Гротовским. Идентифицировать Перформера с программой обучения в Центре было бы заблуждением. Речь идет скорее о той вершине ученичества, которая за все время деятельности учителя перформера достигалась в редких случаях.

28 апреля 1990 года, после премьеры спектакля «Сегодня мы импровизируем» в Парме, фонтанеллато — театр Анатолия Васильева получил официальное приглашение от Рабочего Центра Ежа Гротовского, «Школа драматического искусства» стала

практически первым театральным коллективом, приглашенным Центром в Понтедере. Группа, которую готов был принять Центр, включала одиннадцать человек, а именно: А. Васильев, Г. Абрамов, Ю. Альшиц, О. Белкин, Г. Гладий, Ю. Евсюков, Ю. Иванов, В. Светлов, В. Скорик, Н. Чиндяйкин, Ю. Яценко. Обмен опытом, обязательная работа друг для друга — это было единственным условием встречи. 2 мая, по окончании трех дней совместной работы, состоялся, прощальный вечер и последний разговор с Ежи Гротовским.

Результатом встречи в Понтедере явился проект семинара — «Славянские пилигримы» — который будет проводиться Центром Ежи Гротовского для советских молодых актеров в течение двух первых недель июля 1991 года. Около двадцати актеров — но не разрозненных, а уже сложившихся в несколько маленьких групп — станут участниками семинара. Посредник в его организации — театр «Школа драматического искусства», инициатор проекта.

Согласно условиям проекта были проведены отбор среди актеров России, Украины и Белоруссии и работа по подготовке групп. Чтобы познакомиться с результатами этой работы, с 25 марта по 7 апреля Москву и Ленинград посетил лидер Центра — Томас Ричарде. После обсуждения собранной им информации с Ежи Гротовским — назван точный состав участников семинара.

Вопрос. Мой вопрос будет такого содержания. Наука, которую изучают ваши ученики, как-то сопрягается с профессиональным театром или она не имеет сопряжения и существует самостоятельно?

Ежи Гротовский. Да, это связано. Поскольку все технические элементы должны иметь уровень мастерства. Более того, мастерства профессионального, чтобы они могли функционировать. Как цепь, которая имеет два конца. С одной стороны цепи — спектакль в театре. Если идти обратно по этой цепи — то на разных ее звеньях — репетиции. (Временами репетиции длились три года, как перед «Апокалипсисом», и были очень важным событием, человеческим и артистическим. Можно вспомнить репетиции "Гартюфа" у Станиславского — он говорил, что не делает спектакль, он работает с режиссерами, не имея целью — спектакль.)

А потом, где-то на другом конце цепи, — то, что мы, собственно, делаем.

Например, грегорианское пение в старом монастыре. Один из моих знакомых входит в группу, которая учится грегорианскому пению. Группа работает систематически, ежедневно. И учится в монастыре, где поют настоящие монахи. Этот знакомый сказал мне, что технически они уже достигли уровня монахов, но монахи делают еще что-то сверх того. Это второй полюс.

Если нет такой закрытой, замкнутой, невидимой работы, то что-то в спектакле умирает. На этом втором конце. Два конца цепи нуждаются друг в друге. Если бы была только закрытая работа и не было бы спектаклей, то эта работа не имела бы смысла.

В китайской книге «И-ЦЗИН» есть глава, которая называется «Колодец». В ней речь о том, что колодец может быть построен очень хорошо, но если никто не берет из него воду, то там начинают жить рыбы. и вода портится. Обязательно должен кто-то брать воду. В этом смысле соотношение между закрытой работой и спектаклем очень важно.

Теперь иной пример. Как Зосима объяснял Алеше — зачем это все? Алеша говорит Зосиме, что приходят разные люди, которые никогда не будут идти вашей дорогой. Зосима на это отвечает: это так, но они видят, что наша дорога существует, и этого достаточно.

На все надо смотреть как на цепь, имеющую два конца. Это очень важный пункт — существование и того и другого. Две главные проблемы моей жизни. Одна — спектакль в театре, и вторая — моя работа. Для меня это единая протяженность: одна вещь сделана в одно время, другая — в другое, но между ними связь. Одна без другой не может по-настоящему жить.

Вопрос. Как вы вышли из кризиса...

Гротовский. В чем кризис?

Вопрос. ...между актером и режиссером? Какой существует контакт между актером и режиссером? Какая потребность в сотрудничестве? В чем кризис, какова его природа? Может быть, в отсутствии понимания?

Гротовский. Я думаю, что нет одной формулы, каким должен быть режиссер во взаимоотношениях с актером. Брехт. Брехт был великим режиссером. Я видел его спектакли — это были великие спектакли. Но свою режиссерскую работу он строил как литератор. Он описывал, давал названия, лозунги. Он вообще не работал с актерами. В каком-то смысле он критиковал их как литературный критик, а получались из этого пре красные спектакли. Мейерхольд. Он не много занимался формированием актеров. У него были некоторые системы тренинга, биомеханика. Но не в этом тайна Мейерхольда. Он извне компонировал спектакль, как цикл картин, с неожиданным эффектом. В то же время его работа с актерами была драматична: он кричал, обижал людей и одновременно был наивен, как ребенок. Мейерхольд был из тех великих режиссеров, которые работают над изображением, образом. Станиславский — это совсем другое дело. Станиславский — это попытка понять ремесло. Есть такие режиссеры, которые репетиции превращают в ад, и из этого ада что-то получается. Лично для меня, когда я работал как режиссер, самым важным было — войти с актером в тайну ремесла. Но так, чтобы удержать температуру...

О кризисе в театре говорится постоянно: и когда я начинал работать, в 50-е годы, и сейчас. Если где-то доминирует коммерческое искусство, то нет шанса возникновения театра-лаборатории, ибо театр-лаборатория требует многих лет, чтобы приобрести вес, а в коммерческих условиях на это нет средств. И с этой точки зрения — есть кризис, потому что в стране существует коммерциализация искусства. Если нет денег, то искусство становится меркантильным, и это искусство гибнет. Как искусство. Но как предприятие, представление оно может продолжаться.

Никогда не бывает так, что в искусстве в определенный период времени все бывает хорошо. Всегда запоминается что-то из великих эпох. Например, Гомер — великий поэт; но таких, как он, было много, а остался он один. Существуют периоды, когда что-то взрывается, как, например, драматическая литература в эпоху Шекспира. Но рядом с великими были и десятки слабых. Я думаю, что, когда мы смотрим на современную нам эпоху, делаем ошибку, смотря на ВСЕ явления, а тем временем будущее будет смотреть на одно или два.

Я не знаю, существует ли кризис между актером и режиссером. В большинстве театров есть этот кризис. Но его нет в моей группе. И когда-то именно это будет ценно.

Вопрос. Еще в Польше вы рассказывали о Мартине Бубере. Какое он имел влияние на ваше творчество?

Гротовский. Бубера я очень люблю. Особенно его большую книгу «Я и Ты».

Это не значит, что она влияла на то, что я делал. Просто это одна из моих любимых книг. Великий еврейский философ. Очень свободный дух. Не ортодоксальный. А теперь его последователи суперортодоксальны. Собственно, это то, что происходит с религиями. Начало христианства было бунтом, а потом стало ортодоксом. То же повторилось и с хасидами. Вначале хасиды — это что-то великолепное. А сегодня это чистые ортодоксы. К сожалению, они не дошли до структуральной техники, как Дзен. Впрочем, у них и теперь очень красивые песни...

Есть ли у вас вопросы по поводу вчерашнего действия?

Вопрос. Что все это значит? Для меня это абсолютно герметичное действие.

Вопрос. Если бы были другие участники, менялась бы в чем-то его структура или нет?

Гротовский. Участники — то есть те, кто работал? Если говорить об участниках как о тех, кто работал, — наверное, изменилась бы. Ведь особую роль выполняют некоторые элементы, которые укоренились в ассоциациях лиц, участвующих в действии. Но то, что есть структура: участники ударяют по «железной палке», — это могло бы остаться. И то, что есть гармонизация звука вокруг удара, — тоже могло бы остаться. И то, что делает лидер — Томас. Это пункты объективные. Но то, что делают актеры, например Виталия, — связано с

ее собственным видением, с ее с ними, с ее детством — это полностью ее. То есть это нельзя перенести на другую личность.

Тут мы дошли до того момента, когда очень трудно ответить: что что-либо означает? Скажем так: здесь, нашем действии, все имеет значение для участвующих в нем лиц. Но если бы это был фрагмент спектакля для зрителей — и тогда бы я не ставил вопрос: что это значит? Потому что, когда мы хотим, чтобы все что-либо означало, — это мертвое. Что значит дерево? Что значит цветок? Есть такой мистик Силезиус, и у него есть стихотворение «Роза ни для чего»...

Здесь, в Центре, мы работаем в такой области, где есть абсолютно объективные элементы и есть элементы, рождающиеся из тех людей, участников акции, которые входят в соотношение с этими объективными элементами.

Должно быть два аспекта.

То, что мы делаем, не религия и не религиозная секта. Это искусство. Кроме того, вы должны помнить, что в этой работе я не режиссер, — хотя, может быть, в какой-то степени и режиссер, — лидер здесь Томас. А моя функция объясняется на примере позднего Станиславского на репетициях «Мертвых душ»: он сам не режиссировал...

Несмотря на то, что я говорил: роза ни для чего, — однако, она есть для чего. Собственно, это образ лестницы. Если мы хотим дойти до чего-нибудь вертикального — существуют определенные вещи, которые нам в этом помогают. И это всегда очень чистые элементы, эстетические элементы, как в литургии. Но в искусстве они обязательно должны укорениться в человеке. Поскольку каждый должен, поднимаясь по этой лестнице, найти свое движение, свои шаги.

Вопрос. То, что мы видели, — это такие упражнения, которые надо все время повторять, работать над ними очень точно? Рабочий, каждодневный ритуал? Это — как растение, которое родилось и которое надо долгое время выращивать?..

Вопрос. Вопрос общего характера о том, что мы видели вчера и сегодня. Когда происходит акт в группе людей, мы видим, что они как бы составляют круг, даже когда размыкаются. Их внутренняя направленность, вектор энергетике идет внутрь круга или в «космос»?

Гротовский. Очень интересный вопрос. Я должен сначала сказать, что в нашей работе мы не употребляем слово «ритуал», мы употребляем слово «акция», «действие». Потому что слово «ритуал» опасно аффектацией; оно для внутреннего употребления. Нужно, чтобы вы видели разницу между препаратией (preparation — подготовка), между тем, что они делали сегодня, и между акцией. В препаратии (подготовке) выступает круг. То, что они делали сегодня, — скорее, как работа над песнями. В самой же акции никогда нет круга. Почему?

В препаратии (подготовке) или в цикле песен — решаются технические задачи. Это значит, что необходим контакт, даже звуковой. И тогда Томас просит кого-нибудь приблизиться — что, естественно, есть стремление к кругу.

Но круг — это очень опасно. Потому что круг для ритуала — определенный штамп. Если несколько человек в Германии, например, или в Калифорнии договариваются делать ритуал, то обязательно становятся в круг. Ничего не знают об этом, но всегда становятся в круг. И не для того, чтобы видеть и слышать друг друга, а потому что это уже штамп. И поэтому мы в акции разбиваем круг. Напротив, там, где это технически необходимо, выгодно, удобно, — как в препаратии (подготовке) или в цикле песен — мы его создаем.

Итак, на первом уровне всегда есть что-то, что вызывает ассоциацию с кругом и про что можно сказать — горизонтальное. То, что между и что в каком-то смысле связано с общением. Но настоящая вещь имеет иной характер — который я никогда не стал бы называть «космическим», потому что это слово мертвое.

Временами лучше пользоваться словами наивными, простыми — как «лестница», «корень», «человек внутренний». Как «бог». Или называть абсурдным словом: «toto». Потому что в жизни слово «бог» стерто или заменено на что-то ортодоксальное или на что-то чисто ментальное. Иногда достаточно сказать, как индусы говорят: «toto». Иногда какое-то слово правдиво — например, «абсолют» ведь правдивое слово, — но оно мертвое. Иногда

достаточно слово «сердце»; но всегда существует опасность, что это «сердце» — эмоциональное. Когда Христос в Евангелии говорит о сердце, он говорит о нем как об оси, о центре. Сегодня же о сердце говорится сентиментально. Поэтому сентиментальное «сердце» при надлежит к душе, но не к духу...

Вопрос. Когда в действии достигается определенное состояние — то звук отлетает, он находится наверху. Между объектом и звуком возникает дистанция. Объект остается, а звук материализуется над тем объектом...

Вопрос. Можно ли сказать, что в этот кульминационный момент возникает резонанс между участниками и окружающей средой, свидетелями, теми, кто обзирает, даже не принимая участия в действии?

Гротовский. Сейчас отвечу. Здесь два пункта. Один из них — то, что есть горизонтальное. Я говорю только об участниках. Пока я не говорю о свидетелях. Если то, что есть горизонтальное между участника ми, структурировано, абсолютно точно в области структуры, — открывается шанс общения. И это нечто между людьми — являющееся общением и мастерством одновременно — вызывает то, что вы отметили: резонанс отрывается от людей. Это, действительно, редко случается. И если случается, если отрыв происходит, пение — выше, над — это уже искусство. Здесь некоторая аналогия с музыкальными инструментами, например с ударными. Если мы слышим ритм, они еще «не играют»; но если мы слышим голос бубна, который поет, — это настоящее искусство. Только у бубна нет общения, разве что обмен между разными бубна ми. А у людей, даже если между ними есть общение, — оно идет вслед за мастерством деталей и так реализуется. Напротив, в том, что есть чистая вертикальность, нет ничего, в чем можно было бы заметить аналог технического. И если она появляется, то мы верим, что появляется: это чувство связи — но не с людьми. Но без горизонтального нет и э т о г о вертикального.

Теперь второе. У свидетеля, до определенной степени, это может быть в области восприятия — согласно физической индукции. Например, — провод, по которому идет электричество, имеющее определенную частоту фазы. Второй провод не подключен ни к какому источнику энергии. Если они находятся близко друг от друга, то с помощью индукции во втором возникает более слабое, но похожее колебание. В этом смысле индукция может наступить и у свидетеля.

Вопрос. Когда мы слышим звуки, какой-то ритм и, вдруг, совершенно другой звук, неожиданный, который вне ритма, — это приводит к удивительному состоянию.

Гротовский. Когда вы пели православные песни, было изменение ритма в том месте, где говорится об Отце, и Сыне, и Святом Духе. Нельзя сказать, что это вне ритма. То, о чем вы говорили, — это не вне ритма, это изменение ритма. Есть один ритм — он очевиден, и есть подритмы гораздо более сложные. А суть близка к той смене ритмов, которая слышится в православном пении. Это изменение — очень важный момент. Это изменение между ритмом и подритмом...

Вопрос. В театре — актеров спасает ожидание праздника, смены. Просто говоря, репетиция — это тяжесть, а спектакль — праздник. Если правильно понимаю, м. б., я ошибаюсь, акция не предполагает постоянства какой-то высоты — сегодня, завтра. Или я не прав? Этот праздник должен быть в каждой акции, иначе это не будет акцией? Есть ли подсознательное ожидание, — я называю это праздником? — а если нет, то как каждый день становится праздником?

Вопрос. Как только появляется точность — сразу же возникает то, что можно назвать высотой или праздником? Достигается другое состояние — состояние духа, так? Если нет точности, ничего этого не возникает?

Вопрос. Я вчера думал о здоровье исполнителей. Как здоровье влияет на то, что они делают? У одного — есть, у другого — нет? Или оно должно быть целым и регулярным?

Гротовский. Когда работа происходит в точности, прецизно (*precisio* — точность), тогда возникают две опасности. Точность переходит сухость и может граничить с

механистичностью. Это одна опасность. Другая — точность переходит в перфекционизм (perfection— совершенство форма становится самым важным.

Кто это делает, становится как...: «Ах, как хорошо я умею это делать! Это и есть две опасности, которые требуют постоянной борьбы. Как можно от этого избавиться? Снова отрабатывать детали, от самых основ еще раз.

Но скажем так: этих опасностей нет, а точность есть, и точность может быть очень высокой. Но могут быть элементы общения, которые неправдивы. Например: я хорошо слышу партнера, звук — но в действительности я его не вижу, не чувствую его. Это следующая проблема, которая опять таки требует постоянной борьбы.

Есть и такой момент: там, где идет постоянная борьба за все эти пункты и как-то удается над ними доминировать, — появится ли что-либо высшее?.. Можно сказать, что это вопрос нашей ответственности, но это и вопрос нашего смирения. Поскольку мы не совершенны, эгоистично на себе сосредоточены, — то благодать, если она и есть, на нас не простирается. То же самое — когда мы хотим благодати как лакомства. И ту снова постоянная борьба, борьба каждого с самим собой.

Вы затронули очень важный вопрос — вопрос здоровья. Не только физического, но и морального. Кто-то физически может быть и не в форме, но если иметь к этому правильное, соответствующее отношение, то это может помочь — так при огромной усталости делаются великие вещи. Другой пример: если мое отношение к кому-то нечистое, то я подозреваю что и его отношение ко мне нечистое, — (все это различные комбинации) — и это замыкает общение. А если общение закрыто, то та, другая реляция (делает жест по вертикали) не происходит. Эта реляция (тот же жест по вертикали) не является результатом общения (жест по горизонтали) Но горизонтальное общение должно быть чистым, чтобы был шанс другого общения, вертикального. Впрочем, это и есть знание, известное старым актерам. Я не помню, кажется Мочалов, у которого был очень плохой характер, всегда тем не менее перед спектаклем кому-нибудь помогал. Это вопрос не моральный. Блокирование в общении всегда вызывает техническое напряжение. Я обращаюсь к человеку — и у него все в порядке обращаюсь к другому — он ко мне не добр, и я становлюсь напряженным — качество звука меняется.

Ощущение премьеры как праздника. Мы боролись с этим всегда. У нас был ряд приемов, чтобы этого избежать. Никогда не было официально! премьеры — репетиции открытые, репетиции закрытые: никогда не приглашали разных критиков на одно и то же представление: один критик - в один день, другой — в другой. Но и этого было мало. Мы постоянно репетировали, возобновляли репетиции — например, спектакль игрался уже триста раз, а репетиции продолжались...

Вопрос. Можно еще вопрос, последний? Учитель отвечает за своего ученика? Он отвечает за него духовно?.. Ученик сам приходит и сам уходит...

Гротовский. Я мог бы ответить на примере, удаленном от нас по времени. Когда я работал в театре представлений, спектаклей, — у меня было около ста, условно говоря, учеников и около тысяч, и которые твердили, что они мои ученики, но никогда со мной не встречались или только видели, как стажеры. А из этих ста — настоящих было только четыре. А из них двое утверждают, что они не мои ученики.

Естественно, в нашей работе — это труднейшая проблема. Проблем того, что в христианстве называлось «духовный инструктор». Впрочем все, что есть духовного в человеке, переводится на язык техники мастерства. А если говорить прямо — всегда есть опасность духовной аффектации, метафор, возвышения...

Перевод с польского О. В. ГРЕЧКО

Ежи Гротовский

Искусство, как средство передвижения

<...> Что существовало до труппы? В Европе, особенно Центральной и Восточной, в XIX веке труппы составлялись из актёрских семей. В такой семье отец и мать могли быть актёрами, старый же дядя — режиссёром, даже если в действительности его роль ограничивалась тем, что он говорил: *"Входишь в эту дверь и садишься на этот стул"*. Внук тоже вырастал актёром, а если женился, то его жена становилась актрисой. Появлялся кто-то из друзей, и он присоединялся к актёрской семье.

Репетировали от силы дней пять. Тогдашние актёры развили в себе исключительную память, они очень быстро учили текст и через несколько дней знали его наизусть. Порой они, однако, терялись. Отсюда возникла потребность в суфлёре.

Я думаю, что работа этих людей была не так уж плоха. <...> Они знали, какая драматическая ситуация должна возникнуть, и понимали, что должны найти способ быть живыми на сцене. Я думаю, то, что они делали, гораздо лучше, чем репетировать в течение четырёх или пяти недель. Поскольку четыре или пять недель — это слишком мало, чтобы подготовить настоящую игровую партитуру, но слишком много, чтобы пытаться ухватить жизнь исключительно через импровизацию.

Сколько времени нужно для репетиций?

Станиславский часто вёл репетиции целый год и дошёл до того, что работал над одной вещью три года. Брехт тоже работал долгими периодами. Однако существует "среднее время". В Польше 60-х годов нормальный репетиционный период исчислялся тремя месяцами. Для молодых режиссёров, которые готовятся к своей первой или второй премьере, может оказаться очень полезным то, что они должны успеть к определённой дате, располагая относительно коротким временем, отведённым на репетиции, например, двумя с половиной месяцами. Иначе они могут впасть в расточительство. (В начале карьеры они наполнены материалом, собранным в процессе всей их предшествующей жизни, материалом, до сих пор не нашедшим своего выхода в работе.)

С другой стороны, некоторые вроде бы опытные режиссёры признаются, что под конец выделенных им четырёх недель они уже не знают, что делать. Вот в чём проблема: в незнании, **что такое работа с актёром и что такое работа над постановкой**. Если в течение одного месяца стремятся достичь тех же результатов, каких семья актёров достигала в течение пяти дней, то вполне логично, что вскоре репетиции становятся всё более поверхностными. В чём причина? В коммерциализации: труппы исчезают, уступая место индустрии спектакля. Особенно в Соединённых Штатах, но теперь и в Европе. Создаются антрепризы, которые нанимают режиссёра; он, и свою очередь, среди десятков или сотен кандидатов выбирает актёрский состав для запланированной пьесы и затем начинаются репетиции, которые продолжаются несколько недель. Что всё это значит?

Актёры лишаются возможности найти нечто такое, что могло бы стать художественным и личностным открытием. Используют то, что умеют, что уже приносило им успех, а это идёт вразрез с самим понятием творчества. Поскольку творчество — это, скорее, открытие того, чего не знаешь. Вот ключевая причина, по которой существует необходимость в труппах. <...> В работе труппы важна непрерывность; и искать её нужно в каждом новом спектакле на протяжении длительного времени, переходя от одного жанра к другому; у актёров должно быть время на поиск. <...> Станиславский это начал. По естественным законам творческая жизнь труппы длится недолго. Десять или четырнадцать лет, не больше. Позднее труппа "засыхает", если только не переорганизуется и не введёт новые силы; в противном случае она умирает. На театральные труппы мы не должны смотреть как на самоцель. Если труппа — не больше чем удобное, тихое место, то она погрузится в состояние инерции; и тогда уже не имеет значения, есть ли какие-нибудь творческие победы или их нет. Всё устанавливается, как в бюрократическом заведении: тянется, тянется и зависает во времени. Вот в чём опасность.

В университетах США существуют сотни театральных факультетов. И почти на каждом из них учат по Станиславскому. Абсурд: как можно изучать Станиславского два или три года и готовить премьеру за четыре недели (как это делается на этих факультетах)? Станиславский

никогда бы этого не позволил. <...> У этих факультетов, как правило, средства есть и — больше того — есть время. Можно работать четыре, девять месяцев, год. Но этого не делается.

В рамках учебной программы существует возможность создать нечто такое, что могло бы функционировать как труппа, и не во имя политических или философских принципов, а по профессиональным причинам. Не тратить время на каждую новую работу, имея претензии на великие открытия, но просто искать, какие существуют возможности и каким образом можно выйти за их пределы. Кончая одно, быть уже готовым к следующему. В 1964 году в Театре-лаборатории мы сделали спектакль "Гамлет", в котором критики усмотрели поражение. Но для меня это не было поражением. Для меня это было подготовкой к очень существенной работе, и в результате, несколько лет спустя, я сделал "Апокалипсис кум фигурис". Но чтобы до этого дойти, были нужны те же самые люди, та же самая труппа. Первый шаг ("Гамлет") оказался недостаточным. Он не был неправильным, но воплотился не до конца. Однако же он был близок к открытию существенных возможностей. Позже, работая над другим спектаклем, можно было уже делать следующий шаг. Существует много элементов, связанных с ремеслом, которые требую! работы на длительную перспективу. А это возможно только тогда, когда существует труппа.

Если работаешь от имени Станиславского, то нужно начинать с минимума, который он требовал:

время на репетиции, выработка игровой партитуры и работа в труппе. Или же вернуться к актёрским семьям и ставить пьесы за пять дней. Это, пожалуй, лучше, чем несчастные четыре недели.

В performing art существует цепь из множества различных звеньев. В театре у нас есть видимое звено — спектакль — и другие звенья, почти невидимые, — репетиции. Репетиции — это не только подготовка к премьере, это пространство, в котором мы открываем самих себя, в котором мы можем шагнуть за пределы наших возможностей. Репетиции — это большое приключение, если работа идёт всерьёз. Возьмём важную книгу Топоркова "Станиславский на репетиции". Самые интересные вещи происходили по время репетиции "Тартюфа", когда Станиславский не думал о том, чтобы сделать из этого публичный спектакль. Работа над текстом была для него только внутренней работой, предназначенной для актёров.

Флеминг не искал пенициллина; он сам и его коллеги искали что-то другое. Но его поиск был систематичен — и появился пенициллин. Можно сказать нечто подобное и о репетициях. Мы ищем нечто, насчёт чего у нас есть только изначальное представление, определённая концепция. Если мы ищем это интенсивно и добросовестно, может быть, мы не найдём именно то, что искали, но появится что-нибудь другое, что может придать новое направление всей работе. Я помню, как в Театре-лаборатории мы начали работу над "Самуэлем Зборовским" Словацкого и, не отдавая себе в том отчёта, в процессе репетиций изменили направление. Сначала появилось несколько новых элементов в самом "Самуэле". Это было живо и интересно. Однако не слишком касалось текста. Как режиссёр я встал на сторону того, что было по-настоящему живо. Я не искал способа, как включить это в структуру запланированного спектакля, скорее, наблюдал за тем, что случится, если мы станем это развивать. Через некоторое время мы определились, что привело нас к тексту "Великого Инквизитора" Достоевского. В конце концов из этого появился "Апокалипсис кум фигурис". Появился посреди репетиций другой пьесы; я мог бы сказать, в зерне этих репетиций. Так что репетиции — вещь очень специфическая. Присутствует на них единственный зритель — режиссёр, то есть тот, кого я называю, профессиональным зрителем. Таким образом, мы имеем: репетиции спектакля — и репетиции не совсем спектакля, в большей степени направленные на открытие возможностей актёров. Так образуются три звена длинной цепи: звено-спектакль, звено-репетиция спектакля, звено-репетиция не совсем спектакля... Это один конец цепи, на другом находится нечто очень древнее, неизвестное в сегодняшней нашей культуре: *искусство как средство передвижения* — выражение, которое употребил Питер

Брук, определяя то, чем я сейчас занимаюсь. Обычно в театре (то есть в театре спектаклей, в *искусстве как представлении*) работа идёт над образом спектакля, который возникает в восприятии зрителя. Если все элементы спектакля проработаны и безошибочно смонтированы, в восприятии зрителя появится образ, определённая история; в какой-то мере спектакль появляется не на сцене, а в восприятии зрителя. Это особенность *искусства как представления*. На другом конце длинной цепи performing arts находится *искусство как способ передвижения*, которое стремится создать монтаж не в восприятии зрителей, а собственно в артистах. Что существовало уже в прошлом, в античных мистериях. За свою жизнь я прошёл через разные этапы работы. В театре спектаклей (*искусство как представление*), который я считаю очень важным этапом, необычайным приключением с далеко идущими последствиями, я дошёл до определённого момента, после которого стал равнодушен к созданию новых спектаклей. И тогда перестал работать как конструктор спектаклей, а продолжал, сосредотачиваясь на открытии дальнейших — одно за другим — звеньев цепи: спектакль и репетиции; и из этого родился паратеатр или же театр участия (то есть с **активным** участием людей извне). Это был особенный праздник, человеческий, но почти священный, это было связано с абсолютным взаимным разоружением.

Каковы были результаты?

В первые годы, когда над этим работала маленькая группа, случались вещи на грани чуда. Однако, когда позднее мы проводили это с чуть большим количеством людей — или же, когда основная группа заранее не проходила через длительный период жесточайшей работы, — функционировали только некоторые элементы, но целое довольно легко превращалось в кашу межличностных эмоций, в неточность, и в конечном счёте, исключительно в "оживляж". Из паратеатра как следующее за ним звено родился *театр истоков*, суть которого была в поиске различных истоков традиционных техник, того, что "предшествует различию", но с теми же самыми проблемами, честно говоря, связанными с определённой разновидностью любительщины. <...>

Настоящий этап работы, который я считаю для себя этапом завершающим, конечным пунктом, — *это искусство как средство передвижения*. На своём пути я очертил длинную траекторию — по всей длине цепи performing arts, — как бы стартуя от *искусства как представления*, чтобы приземлиться в *искусстве как средстве передвижения* (что, впрочем, было связано с самыми давними моими интересами). Паратеатр и *театр истоков* нашли своё место на линии перелёта. Паратеатр позволил подвергнуть проверке саму постановку вопроса: что это значит, когда мы решаем ни перед чем не прятаться? Однако теперешняя моя работа — это не театр участия, в ней нет никакого активного участия людей извне. *Театр истоков* позволил только увидеть что-то такое, что могло оказаться возможным. Стало, однако, ясно, что мы не можем реализовать то, что возможно, если не перейдём от уровня экспромта, связанного с разновидностью любительщины, к уровню работы над деталями. Не порывая с определённой разновидностью голода, который лежал в основе *театра истоков*, *искусство как средство передвижения* устремляется к **совершенно другой** работе, сосредоточенной на дисциплине, на деталях, на точности, сопоставимой со спектаклями Театра-лаборатории. Однако внимание! Это не поворот в направлении *искусства как представления*: **это другой конец той же самой цепи.**

С этой точки зрения я поясню несколько вещей, касающихся работы в Понтедере, в Италии. Один полюс этой работы посвящён инструктажу (в значении перманентного обучения) в области песни, текста, физических действий (аналогичных тому, что было у Станиславского), пластических и физических упражнений для актёров.

Другой полюс работы охватывает то, что идёт в направлении *искусства как средства передвижения*. < >

Можно сказать: "Искусство как средство передвижения", но можно сказать и "объективность ритуала" или "ритуальные искусства". Когда я говорю о ритуале, я не имею в виду ни церемонии, ни праздника, ни тем более импровизации с участием людей извне. Я не говорю о неком синтезе различных ритуальных форм, происходящих из разных мест. Когда я ссылаюсь

на ритуал, то я говорю о его объективности; это значит, что элементы **действия** — это инструменты в работе **над телом, сердцем и головой действующих артистов**.

С точки зрения технических элементов, в *искусстве как средстве передвижения* всё обстоит почти так, как в театральных искусствах; мы работаем над песнями, импульсами, формами движения; могут даже появиться нарративные мотивы. Всё сведено к тому, что в строгом смысле слова необходимо, вплоть до создания структуры столь же точной и законченной, как спектакль: **действия**.

Можно поставить вопрос таким образом : в чём разница между этой объективностью ритуала и спектаклем? Не заключается ли, случаем, разница только в том, что тут никого не приглашают в зрительный зал? Это правомерный вопрос; я хочу поэтому привести несколько примеров, проясняющих разницу между спектаклем и *искусством как средством передвижения*.

В частности, разница заключается в том, где совершается монтаж.

В спектакле монтаж происходит в зрителе, в *искусстве как средстве передвижения* монтаж осуществляется в действующих лицах, в самих артистах.

Я хочу привести пример того, как монтаж происходит в **зрителе**. Возьмём Стойкого принца Ришарда Чесляка в Театре-лаборатории. Прежде чем встретиться в работе над ролью со своими партнёрами по спектаклю, Чесляк целыми месяцами работал только со мной. Ничто в его работе не было связано с мученичеством, которое в пьесе Кальдерона—Словацкого является темой роли. Весь поток жизни в актёре был связан со счастливым воспоминанием, с действиями, присущими этому конкретному воспоминанию из его жизни, с мельчайшими физическими и голосовыми импульсами этого припоминаемого им момента. Это был относительно короткий момент в его жизни, скажем, несколько минут любви из его юности, связанных с **ничейной землёй**, между чувственностью и молитвой. Момент, о котором я говорю, был таким образом свободен от любых мрачных ассоциаций, как если бы тот припоминаемый им парень освобождался своим телом от самого тела, как бы высвобождался — шаг за шагом — от тяжести тела, от какого бы то ни было болезненного его аспекта. Через множество деталей, через мельчайшие импульсы и действия, связанные с этим моментом его жизни, актёр нашёл для себя течение текста Кальдерона — Словацкого.

Но содержание литературного произведения, логика текста, структура спектакля, которые окружали его и были с ним связаны, другие персонажи, а также нарративные элементы — всё это подразумевало, что речь идёт об узнике и мученике, которого пытаются сломить, но который остаётся верным своей истине до самого конца и в агонии мученичества достигает вершины.

Такова была история для зрителя, но не для актёра. Окружающие его персонажи, одетые в мантии военных судей, ассоциировались с Польшей того времени (1965). Но, конечно, не в этом был ключ. Фундаментом монтажа было всё повествование (вокруг актёра, играющего Стойкого принца), которое создавало историю мученика: режиссура, структура написанного текста и, что, конечно, самое важное, действия других актёров, за которыми стояли свои мотивы. Никто не пытался играть, например, военного прокурора: каждый играл вещи, связанные с его собственной жизнью, вылившиеся в точный образ и вплавленные в форму этой истории по Кальдерону—Словацкому.

И где же тогда возникал спектакль?

В определённом смысле это **целое** (монтаж) возникало не на сцене, а в восприятии **зрителя**. То, что улавливал зритель, было искомым монтажом, а то, что делали актёры, — совсем другая история.

Осуществить монтаж в восприятии зрителя — задание не для актёра, а для режиссёра. Актёр, скорее, должен стремиться к **освобождению** от зависимости по отношению к зрителю, если не хочет утратить в себе зерно творчества. Осуществить монтаж в восприятии зрителя — это обязанность режиссёра и один из самых важных элементов его профессии. В "Стойком принце" я как режиссёр преднамеренно работал так, чтобы создать монтаж этого типа и чтобы большинство уловило **один и тот же монтаж**: историю мученика, узника, окружённого

преследователями, которые пытаются его сломить, в то же самое время восхищаются им и так далее. Всё это вызывалось почти что математически, так, чтобы монтаж реализовывался в восприятии зрителя.

Когда я говорю об *искусстве как о средстве передвижения*, я подразумеваю монтаж, который осуществляется **не в восприятии зрителя, а в том, кто производит действие**. Речь идёт не о том, чтобы производящие действие договорились между собой, каким будет общий монтаж, речь идёт не о том, чтобы они разделяли некую общую формулировку того, что будут делать. Нет никакого вербального уговора, никакого словесного определения; это то, что нужно открыть через сами действия, шаг за шагом приближаясь к содержанию, которое является общим. В этом случае монтаж происходит в самих производящих это действие людях. Мы можем воспользоваться и другим образом. Спектакль — это как бы большой лифт, в котором лифтёром выступает актёр. В лифте находятся зрители, спектакль везёт их от одной формы события к другой. Если лифт функционирует для зрителей, это значит, что монтаж был осуществлён хорошо.

Искусство как средство передвижения — как примитивный лифт, представляющий собой нечто вроде корзины, поднимаемой на канате, с помощью которой действующие лица поднимаются ко всё более утончённой энергии, чтобы **вместе с ней** спуститься к нашему телу, живущему инстинктами. Это — **объективность** ритуала.

Когда *искусство как средство передвижения* функционирует, существует эта объективность и корзина движется для тех, кто осуществляет действие.

Разные элементы работы аналогичны во всех performing arts, однако именно в этом различии между лифтами (один — это лифт для зрителей, а другой, первобытный, — для действующих лиц), — а следовательно, и в различии между монтажом в восприятии зрителей и монтажом в действующих артистах, — заключается разница между *искусством как представлением* и *искусством как средством передвижения*.

В *искусстве как средстве передвижения* результатом является **попадание** в того, кто производит действие. Но результат — это не содержание; содержание — в переходе от тяжеловесного к тончайшему. Всегда через простые, но очень точные детали.

Когда я говорю об образе лифта и об *искусстве как средстве передвижения*, я обращаюсь к вертикали; мы можем видеть эту вертикаль в энергетических категориях: энергии тяжёлые, но органические (связанные с силами жизни, с инстинктами, с чувственностью), и иные энергии, более тонкие. Речь идёт не о том, чтобы просто сменить уровень, но о том, чтобы поднять грубое к тонкому, чтобы свести тонкое к действительности более обыденной, связанной с "густотой" тела. Это — как если бы мы пробовали войти в higher connection.

Речь идёт не о том, чтобы отречься от части нашей натуры; всё должно сохранять своё естественное место: тело, сердце, голова, то, что находится под нашими ногами, и то, что находится над головой. Всё, как вертикальная линия, и эта вертикаль должна пролегать между органичностью и the awareness. (Awareness означает сознание, которое связано не с речью (мыслительной машиной), а с **присутствием**.)

Можно сравнить всё это с лестницей Иакова. Библия говорит об истории Иакова, который заснул, положив голову на камень, и имел видение:

видел стоящую на земле огромную лестницу и зрел силы — или же, если хотите, — ангелов, которые восходили и сходили по этой лестнице.

Да, это очень важно, если можно сделать в *искусстве как средстве передвижения* свою лестницу Иакова; но, чтобы эта лестница функционировала, каждая перекладина должна быть выполнена добросовестно. В противном случае, лестница сломается. Обычно же, если кто-то ищет в искусстве свою лестницу Иакова, то воображает, что это просто связано с доброй волей; ищет, таким образом, чего-то бесформенного, и расплывается в собственных иллюзиях. Повторяю: лестница Иакова должна быть построена с большой профессиональной надёжностью.

Ритуальные песни очень старой традиции дают опору при конструировании этой вертикальной лестницы. И дело не только в том, чтобы в точности схватить мелодию (хотя

без этого ничто не возможно). Речь идёт о том, чтобы найти также темпоритм со всеми его флуктуациями **внутри** мелодии, а в особенности что-то, что составляет собственно звучность: вибрационные качества настолько ощутимы, что становятся, определённым образом, смыслом песни. Иными словами, песня становится самым смыслом через вибрационные качества звука. <...> Сама эта звучность и импульсы, ею вызываемые в теле, **являются** значением. Непосредственно, напрямую. Чтобы открыть вибрационные качества старой песни, нужно открыть различие между мелодией и вибрационными качествами. Это очень важно в обществах, где исчезла изустная традиция. Тем самым очень важно для нас. В нашем мире, в нашей культуре известна, например, мелодия как последовательность нот, как нотная запись. Но мелодия — это не то же самое, что вибрационные качества, хотя нужно быть абсолютно точным в мелодии, чтобы открыть вибрационные качества старых песен. Нельзя открыть вибрационные качества в процессе, скажем, импровизации. Можно сказать, что современный человек поёт, не чувствуя разницы между звуками пианино и скрипки. Оба типа резонанса очень отличаются друг от друга. <...> Традиционная песнь — как человек. Когда люди принимаются за работу над так называемым ритуалом, они начинают — из-за профанации идей и ассоциаций — искать состояния одержимости или транса, что приводит к хаосу и импровизации, в которых уже всё делается как попало. Нужно забыть об этой экзотике, нужно только открыть, что старая песня со своими импульсами — это человек. Как же это открыть? Только в работе. <...>

Когда начинаешь схватывать вибрационные качества, то всё обнаруживает свою укоренённость в импульсах и в действиях. И тогда вдруг песня начинает нас петь. Старая песня поёт меня; я уже не знаю, открываю ли я эту песню или же сам являюсь этой песней. Но это мгновение, в котором нужно быть начеку, не стать собственностью песни.

Песня традиции сравнима с мантрой в индусской или буддистской культуре. Мантра — это звуковая форма, очень изощёренная, которая включает также позицию тела и дыхание, которая вызывает появление определённой вибрации в таком точном темпо-ритме, что он оказывает влияние на темпоритм сознания. Мантра — это короткое заклинание, эффективное как средство; она служит не зрителям, а тем, кто её создаёт. Песни традиции также служат тем, кто их создаёт. Отдельные песни, которые формировались на пространстве очень длительного времени, а использовались для сакральных или обрядовых целей (я бы сказал, что использовались как элемент средства передвижения), приносят разного рода результат. Результат, так сказать, энергетизирующий или результат, приносящий успокоение (такое разделение возможностей очень упрощено, поскольку существует их много).

Зачем я привожу пример мантры, а затем удаляюсь к традиционной песне? Потому что в работе, которая меня интересует, мантра имеет меньшее применение, поскольку далека от органического подхода. В свою очередь песни традиции укоренены органично. Это всегда песня-тело, а не песня, отделённая от импульсов жизни, которые протекают через тело; в песне традиции уже не важны позиция тела или манипулирование дыханием, а только импульсы и мельчайшие действия. Поскольку импульсы, протекающие в теле, — и именно они, — несут эту старую песнь.

У разных старых песен — разная степень **попадания**. С точки зрения вертикали, идущей к утончённому, и схождения этого утончённого на уровень обыденной действительности, существует потребность логической структуры: по отношению к другим песням определённая песня не может находиться ни перед, ни после... С Другой стороны, если после гимна высокого стиля (продолжая линию **действия**) нужно спуститься, например, на уровень другой, **инстинктивной** песни, то не следует просто бросать этот гимн, нужно сохранить **внутри себя** как бы след от него.

<...> Перекладыны вертикальной лестницы — это не только песни традиции, но также и текст (в значении живого слова), и модели движения, и логика мельчайших действий (тут существенно, чтобы всегда предварять форму тем, что должно её предварять, то есть, чтобы сохранить процесс, который приводит к форме). Каждый из этих аспектов нуждался бы в отдельном разделе.

Скажу о работе над телом. Добиться послушности тела можно двумя разными путями; я не хочу сказать, что невозможен комплексный или двойной подход, но для ясности изложения хочу ограничиться рассуждением о двух разных подходах.

Первый подход — ввести тело в состояние послушания, укрощая его. Это можно сравнить с методом, существующим в балете или с определённым родом атлетики. Опасность такого подхода в том, что тело развивается как мышечное качество, а, значит, оно недостаточно эластично, пусто для того, чтобы быть проводником энергии. Другая опасность — ещё большая — заключается в том, что усиливается разделение между головой, которая руководит, и телом, которое становится манипулируемой марионеткой. Тем не менее, следует подчеркнуть, что опасности и ограниченность этого метода преодолимы, если работаешь, полностью отдавая себе отчёт в этой ограниченности и в этих опасностях и под руководством просвещённого инструктора. <...>

Второй подход — бросить телу вызов, ставя перед собой цели, которые, казалось бы, должны выходить за пределы возможностей тела. С тем, чтобы "пригласить" тело в область невозможного и сделать так, чтобы оно открыло, что это невозможное можно разделить на маленькие элементы и сделать возможным. Оно становится проводником энергии и обретает связь между дисциплиной элементов и потоком жизни (спонтанностью). Таким образом тело не чувствует себя укрощённым или домашним животным, оно, скорее, выглядит как дикий и гордый зверь. <...> Оба подхода совершенно обоснованны. Однако гораздо больше меня всегда интересовал **второй** подход.

Если идёт поиск *искусства как средства передвижения*, то возникает ещё большая, чем при работе над предназначенным для публики спектаклем, необходимость выстроить структуру, которую можно было бы повторять. Нельзя работать над собой (используя формулу Станиславского), если не находишься в сфере чего-то, обладающего определённой структурой, того, что можно повторять, что имеет начало, развитие и окончание, где каждый элемент имеет своё логическое место, необходимое с технической точки зрения. **Всё это детерминировано с точки зрения вертикального движения к утончённому и его (того, что утончено) нисхождению к "густоте" тела.** Структура, выработанная в деталях, — **действие** — является ключом; если нет структуры, всё размывается, превращается в кашу. А значит, мы работаем над производением, над **действием**. Работа, организованная как репетиции, занимает от восьми до четырнадцати часов ежедневно, шесть дней в неделю, и продолжается целые годы систематическим образом; она включает в себя песни, партитуру реакций, архаические модели движения, слово столь старое, что оно почти всегда анонимно. Таким образом, выстраивается нечто, что по своей структуре можно сравнить со спектаклем, но что при этом рассчитывает произвести монтаж не в восприятии зрителей, а в артистах, которые это делают.

В конструировании **действия** большинство праэлементов связаны тем или иным образом с западной традицией. Связаны с тем, что мы называем "колыбелью" Запада. Египет, древняя Сирия, Израиль и античная Греция. До нас доходят текстовые элементы, происхождение которых невозможно установить, за исключением того, что существует дошедший до нас текст, который прошёл через древний Египет, но есть также и другая версия, скажем, греческая. В античные времена весь Египет, а также Израиль, Греция и Сирия были в одной колыбели. Инициативные песни, которые мы используем (как из чёрной Африки, так и с Карибских островов), укоренены в африканской традиции, мы же трактуем их в нашей работе как продолжение чего-то, что существовало в древние времена в Египте (или же в том, что ему предшествовало), или же как разветвление нашей "колыбели".

Однако существует и другая проблема: нельзя по-настоящему понять собственную традицию, если не сравнивать её с другой традицией, другой "колыбелью". Можно назвать это подтверждением. Ратификация восточной "колыбели" для меня очень важна. <...> Прежде всего по личным причинам. Потому что именно то, что исходило из восточной "колыбели", оказало на меня непосредственное влияние в детстве и молодости, то есть задолго до того, как я начал заниматься театром. Ратификация часто открывает неожиданные перспективы, ломает

мыслительные привычки. Например, в восточной традиции к тому, что называется "абсолютом", можно приблизиться как к Матери. В то время как в Европе акцент больше падает на Отца. Это только пример, но он бросает неожиданный свет также и на слова наших далёких предшественников на Западе. Техническое подтверждение — более осязаемо: становятся видны аналогии и различия.

В работе над *искусством как средством передвижения* в Понтедере, когда мы конструируем **действие**, — то, из чего мы исходим, коренится главным образом в западной "колыбели".

Действие: перформативная структура, объективированная в деталях. Эта работа не предназначена для зрителей, но время от времени присутствие зрителей может потребоваться; с одной стороны, чтобы подверглась проверке объективность работы и, с другой, чтобы это не стало чисто приватным, бесполезным для других делом. Кто были наши свидетели? Сначала это были специалисты и артисты. Затем целые молодые театральные коллективы. Они не были зрителями, они были **как бы** зрителями. Когда нас посещала труппа или когда наши люди посещали труппу молодого театра, те и другие наблюдали за работой друг друга. <...> Таким образом, в течение последних лет мы провели встречи почти с шестьюдесятью театральными группами. Встречи эти были оберегаемы от огласки, рекламы и тому подобного, и участвовали в них исключительно гостящая группа и группа принимающая. Мы никогда не приглашали свидетелей извне. Благодаря этой предосторожности и этим ограничениям, то, что мы говорили друг другу после взаимного показа работ, не наталкивалось на страх предстать в фальшивом свете. <...>

Это только пример того, что *искусство как средство передвижения*, вообще изолированное, может, однако, поддерживать живые отношения в сфере театра, делая это исключительно через посредство коллег-профессионалов. <...>

Я занимался этими двумя вещами в разные периоды жизни: *искусством как представлением* и *искусством как средством передвижения*. Возможно ли соединить их в **одной и той же перформативной структуре**? Хотя теоретически это возможно, но опасность фальсификации процесса огромна. Если работа идёт над *искусством как средством передвижения*, а хочется это использовать как нечто зрелищное, акцент смещается и, тем самым, независимо от всех остальных трудностей, смысл всей работы становится неоднозначным. Но если бы я верил, что, несмотря на всё, эту проблему можно разрешить, я бы, признаюсь, обязательно поддался бы искушению, попытался бы это сделать. Но во мне самом отсутствует эта вера. К тому же я чувствую, что гораздо более естественно, более верно по отношению к законам действительности и самой традиции было бы не пытаться достичь этого двойного аспекта. Очевидно, если в процессе нашей работы над *искусством как средством передвижения* мы встретились почти что с шестьюдесятью группами, шестьюдесятью коллективами молодого театра и театра поиска, то могло возникнуть какое-то влияние, столь деликатное, **практически анонимное**, на уровне технических деталей, **деталей ремесла**. Оно касается, например, точности — и это обосновано. Однако у некоторых из этих групп я вижу, что благодаря самому тому факту, что они видят нашу работу над *искусством как средством передвижения*, они как-то улавливают, что это такое, и спрашивают себя, как свести это, уловленное ими, с собственной работой, направленной, как бы то ни было, на создание спектакля. Если этот вопрос возникает на уровне менталитета, формулировок, методологии и тому подобного, то я говорю им, что они не должны устремляться вслед за нами, что они не должны искать *искусства как средства передвижения* в своей работе. Если же вопрос как бы повисает в воздухе, обретается в подсознании, чтобы позднее проявиться тем или иным образом во внутренней работе или на репетиции — я не против этого. В этом последнем случае проблема только наметится, но не будет сформулирована. Момент, в который она будет сформулирована, — чрезвычайно опасен, поскольку возникает алиби, оправдывающее отсутствие качества спектакля. Вдохновлять кого-нибудь на то, чтобы он мог себе сказать: "я сделаю спектакль, который будет работой над собой", в том мире, в каком мы живём, приведёт к тому, что человек потом себе скажет: "я свободен от зрителей, поскольку на самом деле ищу других богатств". И тут мы уже стоим перед лицом катастрофы.

Недавно кто-то меня спросил: хочу ли я, чтобы Центр Гротовского после того, как меня не будет, продолжал существовать? Я ответил, что **нет**, поскольку **намерением** спрашивающего, как я понимаю, было узнать: хочу ли я создать систему, которая остановится в той точке, в которой закончатся мои поиски и которую потом можно будет преподавать? Поэтому я ответил: "нет". Но должен признаться, если бы меня спросили: хочу ли я, чтобы ту традицию, которую я в определённом месте и в определённое время открыл заново, или же — хочу ли я, чтобы **поиск искусства как средства передвижения** кто-то продолжил, — я не мог бы ответить словом "нет".

Моя сегодняшняя работа парадоксальна. Мы занимаемся *искусством как средством передвижения*, которое по самой своей природе не предназначено для зрителей, и тем не менее мы устроили встречу с этой работой для десятков театральных групп; более того, **не побуждая** эти группы бросить *искусство как представление*, **а как раз наоборот**, имея в виду, что они должны продолжать им заниматься. Это возможно, поскольку *искусство как средство передвижения* поднимает в практике вопросы, связанные с профессией как таковой, правомочные по оба края цепи регГогтпё апз, вопросы столь глубоко связанные с ремеслом.

<...>

С *искусством как средством передвижения* мы — только один край длинной цепи, и этот край должен оставаться в контакте — тем или иным образом — с другим краем, каким является *искусство как представление*. Оба края принадлежат одной и той же большой семье. Должна существовать возможность перетекания: технических открытий, знаний о ремесле... Всё это должно иметь возможность перетекать из одного в другое, если мы не хотим быть совершенно оторваны от мира. Китайская притча гласит: колодец может быть прекрасно облицован и вода в нём может быть отличная, но если никто не черпает воду из этого колодца, в нём поселятся рыбы и вода испортится. С другой стороны, если стремиться к влиянию, возникает опасность мистификации. И тогда я предпочитаю не иметь таких учеников, которые идут в мир, неся с собой Благоую Весть. Но если до других дойдёт завет дисциплины и завет требования, которое выявляет определённые законы, действующие в сфере "жизни в искусстве" — это другое дело. Этот завет может оказаться более прозрачным, чем если бы он был окрашен миссионерской целью или ориентацией в одном-единственном направлении.

В истории искусств (и не только искусств) мы можем найти бесчисленные примеры того, как **искомое** влияние или быстро умирает, или превращается в карикатуру, перерождается так радикально, что трудно найти в распространённом представлении хотя бы следы того, что было и истоке. С другой стороны, существуют анонимные влияния. Оба конца цепи (*искусство как представление* и *искусство как средство передвижения*) должны существовать: один — видимый, публичный, и другой — почти невидимый. Почему я говорю "почти"? Потому что, если он совершенно сокрыт, то не может дать жизни анонимным влияниям. Так что он должен быть сокрыт, но **не полностью**.

Перевод с польского Наталии ЯКУБОВОЙ (с учётом авторских поправок в оригинальной версии, опубликованной в книге: ThomasRichards. "Allavoro con Grotovski sulle azioni fisiche", Milano, 1993 a. Ed "Ubulibri").

Валерий Фокин

Уроки Гротовского

Спектакли Гротовского, беседы С ним, его система упражнений, цель. смысл его жизни, мои попытки следовать за ним в искусстве — все это сводится к нескольким простым словам. Всем понятным и едва ли кому доступным на деле.

Имя Ежи Гротовского возникло из легенд.

Мы были студентами Щукинского училища Середины 60-х. Подходила к концу недолгая «оттепель». Хрущевские реформы «захлебывались». Но мы этого не понимали, и в училище

царил дух свободы. Борис Евгеньевич Захава, тогдашний наш ректор, замечательный педагог, призывал нас не ограничиваться только авангардом. Мы отчаянно с ним спорили и продолжали растаскивать на отрыв пьесы Сартра, Дюрренманта, Ионеско, толком не понимая, о чем это. Но ходили, задрав носы.

И вот на волне этой «западной» моды, в этой достаточно раскованной атмосфере прозвучало имя Гротовского. Оно носилось в воздухе, но что за ним и «с чем его едят»?.. Вот, скажем, когда говорили Питер Брук. то всплывал «Король Лир», которого он привозил в Москву. И ли, допустим, Жан Вилар — он приезжал в училище, долго рассказывал, общался со студентами. Спектаклей не видели, но хоть видели человека... Гротовский был тайной, Говорили, что у него некий театр, в котором не то играют, не то просто живут одной семьей, что это фанатики. Что играют? какие пьесы? как это происходит? — ответы на эти вопросы получить было негде.

Одна из наших студенток побывала на БИТЕФе — театральном фестивале в Югославии — и, приехав, восторженно рассказывала, что видела спектакль Гротовского. Мы ее обступили: «Что? Как?» — но она только: «Ой. ничего не понятно, все сидят на полу. а они в центре такое там творят! Такое!!!» Я спрашиваю: «А пьеса?» — «Пьеса — не знаю. Почти ничего не говорят, но это такое!.. Такое!!!..» И перешла к другой теме — прелестям Дубровников и содержимому магазинов.

И позднее, в «Современнике», это имя тоже иногда всплывало, но по-прежнему не обретая конкретного содержания. Г. Волчек рассказывала, как в Польше, по Вроцлаве, она и Ефремов встречались с Гротовским, который произвел впечатление очень умного, тонкого человека. «А о чем вы говорили?» •— «Ну, мы говорили о театре, о жизни. Ефремов очень настойчиво пытался понять, верит всё-таки Гротовский в Станиславского или не верит. И в течение вечера пробивался с этой сверхзадачей: «Все-таки. Ежи... ты вообще... для чего театр... для тебя...

Гротовский приехал из Кракова, где он был довольно перспективным режиссером Старого театра, ставил вполне традиционные, добротные спектакли. пользовался успехом, но с актерами у него все вроде ладилось, даже послан был в Москву, учился на курсе Ю. А. Завадского—словом, достаточно все обычно и понятно. А вот дальше начинается необычное. Тяжелая болезнь, больница, поездка в Индию. Индия произвела сокрушительное впечатление. Там он лечится у монахов в монастыре и после всего этого решает в свой театр не возвращаться и с группой актеров уезжает в Ополе, где и организывает эту самую лабораторию.

Л тут еще в актерском клубе мне попадаются фотографии Гротовского: времен Кракова — толстый человек, большой живот, широкое лицо, маленькие глазки, темные очки; а рядом снимки 70-х годов — изможденное тело, заострившийся нос, длинные волосы, вытянутое лицо... Догадаться, что это один и тот же человек, невозможно. Говорят, когда он приехал из Индии, даже родная мать сперва его не узнала, так он похудел и изменился.

Продолжая репетировать, я понемногу расспрашиваю актеров о Гротовском. С удивлением отмечаю, что говорят о нем очень неохотно: «Ничего интересного... В основном поездки за границу. Они все время то в Америке, то во Франции, все время какие-то эксперименты...» Но я не сдаюсь: «А в чем эти эксперименты заключаются?» — «Трудно понять, сплошная истерика, это не театр». Снова «трудно понять». И это здесь, на родине, в Польше. Ни у актеров, ни у режиссеров это имя энтузиазма не вызывало. Один даже сказал: «Дикция очень плохая. У всех. Совершенно нельзя понять, что они говорят».

Ну, ладно. Спектакль наш был уже на выпуске, когда вдруг мне сообщают: есть возможность поехать во Вроцлав и посмотреть знаменитый спектакль Гротовского «Апокалипсис» (как я понял потом, именно этот спектакль лишил дара речи мою однокурсницу, побывавшую в Югославии). В автобусе, везущем нас во Вроцлав, увидел нескольких знакомых артистов. Приезжаем. Я впервые в городе. На центральной площади старинное здание, маленькая дверь, вывеска: «Театр-лаборатория». Стоят люди, ждут, когда будут пускать. Спрашиваю: как

возникла эта поездка? Оказывается, желающих очень много, и поочередно выполняются заявки актеров из других городов. Когда бывают спектакли.

Последнюю фразу надо пояснить. Театр-лаборатория Гротовского во Вроцлаве не имеет плана, не имеет репертуарной афиши. Это в полном смысле слова лаборатория, занятая прежде всего изучением процесса творчества. Конечный результат—встреча со зрителем — может состояться, а может и не состояться. Один, два или десять раз в месяц — все зависит от методической цели, которую преследует в данный момент театр. То есть государство даст деньги, не ожидая финансовой компенсации, ради плен как таковой, понимая ее важность. Открывают двери. Попадаем в комнату — примерно как наша Коричневая комната в Театре имени Ермоловой, только, может, пошире и не такая длинная. Грубые стены, на полу, кажется, два фонаря: один освещает кусок кирпичной стены, пол, другой погашен. И больше ничего. В полном соответствии с программой «бедного театра», в котором единственная цель, но и единственное средство — артист

Сели на пол, освободив пространство в центре. Свет погас, и начался спектакль.

Лишь некоторое время спустя я смогу довольно точно восстановить в памяти целые куски спектакли (тем более что у меня хранится альбом с подробной записью партитуры). Но в тот вечер, уже через несколько секунд происходящее полностью захватило меня. Я был потрясен тем, что увидел вдруг не актеров (в привычном смысле этого слова), которые босиком вышли вот на эту свободную площадку и буквально в 5—10 сантиметрах от меня начали не играть, а существовать, жить. Одни молился, и я абсолютно ясно понимал, что он не изображает, а действительно молится. Я видел, как другому было плохо физически. Кто-то краснел на моих глазах, кто-то бледнел. Когда же дошла очередь до монолога их знаменитого актера Чесляка, вообще возникло ощущение, что подглядываешь в замочную скважину... То есть в течение часа (может, чуть больше) пять или шесть человек исповедовались в этой комнате: друг перед другом, перед Богом, перед кем угодно, но не перед зрителями — их, как таковых, не было. Просто вокруг сидели люди, которым сегодня довелось быть свидетелями этой исповеди. Все происходило не для публики, не для ее улаживания. Публики могло вообще не быть, а эти люди в центре комнаты вели бы себя точно так же. Мы в данном случае не были потребителями искусства — нам доверили приобщиться. Это колоссальная разница. И это меня больше всего поразило. Я не считал себя новичком в театре — за спиной были годы работы в «Современнике», был некий зрительский опыт, когда какие-то спектакли (вспоминая того же Свинарского) воздействовали очень сильно... И вдруг—такое. Внезапно, вспышкой, осветилась абсолютно иная, новая, невиданная дорога в театре. Где дело не в зрителе, а в сильнейшей внутренней — физической, психической — потребности проживания вот этого... После окончания спектакля никаких аплодисментов не было. Не было такой потребности, даже мысли такой не возникло — похлопать,—это показалось бы кощунством. Открылись двери, зажегся свет, и нам предложили ухолить. Кто-то из знакомых актеров спросил меня при выходе: «Ну как?» Меня всегда поражало это желание немедленно дать оценку, навесить ярлык, найти место на определенной полочке в своем опыте. Мне настолько не хотелось тогда говорить, что я внутренне вздрогнул от этого вопроса, как от удара. И, наверное, это было заметно— наступило молчание, меня оставили в покое.

На обратном пути, мысленно возвращаясь к спектаклю, я вновь проживал его, минуту за минутой, и вдруг понимал, что не все отдано на откуп артисту: мол, вышел на это пустое пространство и вытворяй там что угодно. Неожиданно в памяти выстроилась четкая, строган режиссерская партитура. Прекрасные мизансцены, очень своевременная эффектная подсветка фонарем, над которым наклонилось совершенно белое лицо... То есть определенные формальные вещи некие берега, в которых бьется живая актерская природа. Я думал об увиденном весь остаток вечера, ночь и назавтра признался польским коллегам, что потрясен. Перед отъездом из Ополе мне подарили тот самый альбом с записью и фотографиями «Апокалипсиса».

В Москве я внешне втянулся в привычную жизнь, но вроцлавское впечатление продолжало жечь меня. И это мешало работать. В то время и репетировал «Не стреляйте в белых лебедей»

" по повести Бориса Васильева. Материал этот искренне увлекал, мы с Олегом Табаковым — исполнителем главной роли — даже ездили в Вологодскую область. Феропонтов монастырь, чтобы своими глазами увидеть «место действия», пропитаться здешним воздухом. Короче говоря, к работе своей я относился очень серьезно, но... Меня все время не покидало ощущение, что я вру. Вру самому себе. Вроде делали все правильно: актеры на сцене, я в зале. пытаемся нащупать ткань васильевской прозы, найти, понять, почувствовать и воссоздать этот мир. А ощущение вранья, двойственности не проходит. Пока в какой-то момент я не понял, что этот душевный дискомфорт — от спектакля Гротовского, и что я не успокоюсь, пока не попробую пройти хоть несколько шагов, метров, километров (как повезет) по его пути в искусстве.

В чем же этот путь? Никакой теории не знаю, все на уровне ощущений, догадок. Очевидно, суть в том, чтобы не сыграть какую-то пьесу, придумать эффектные мизансцены и т. д., а попытаться добиться такой невероятной правды — физической, психофизической, когда можно как бы раствориться к кому-то другому, а может быть, познать себя до конца, избегая того поверхностного скольжения, за которое мы прячемся, когда боимся погружения в какие-то серьезные мысли. Каждый человек — целая вселенная, он обязательно имеет свою тайну, иногда не умея её определить, назвать даже наедине с самим собой. Если попытаться во время действия нащупать, обнаружить эту тайну, обнажить, выплеснуть, выкрикнуть ее, то в этом уже будет момент очищения. Как после исповеди... Вот в таком, примерно, порядке выстраивались мои мысли, и постепенно стали они переплетаться с мыслями о «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского. Произведение в те недоброй памяти 70-е годы запретное, считавшееся реакционным с легкой руки родоначальников социалистического реализма. Но я и не думал делать спектакль для массового зрителя — речь шла только о внеплановой лабораторной работе. Сразу, конечно, нашлись люди, которых эта идея «согрела»: Костя Райкин, Лена Коренева, Авангард Леонтьев. Плюс Юрий Федорович Карякин, который сделал инсценировку: пьесу-монолог по «Запискам из подполья» и «Сон смешного человека» — для второй части. И мы начали работать.

Утром на сцене я репетировал «Не стреляйте в белых лебедей», а поздно вечером в репетиционной комнате на пятом этаже театра «Современник» мы занимались чем-то совсем непривычным для себя. Вернее, начали-то мы достаточно традиционно: брали текст Достоевского, искали причины слов, поступков — «подтекст». Пока я не сказал актерам: «Давайте не будем играть подпольного человека. А давайте разберемся, почему подпольный человек есть в каждом из нас. И тогда это будет не просто сценический вариант прозы Достоевского, а попытка приблизиться к познанию самих себя. Может быть, с этого и начнется наше вступление на территорию, открытую Гротовским».

Работали мы этюдами. Для многих актеров, к сожалению, этюд — это когда говоришь своими словами текст автора и не сидишь за столом, а ходишь. Совершенно непонятно, почему это называется «этюд». Мы, во всяком случае, в своей работе делали совсем другое. Пытались делать. Я заставлял актеров быть предельно откровенными. В какой-то момент у нас практически исчезло чувство стыда. Нравственного, разумеется. С нас стали слезать те маски, которыми обычно каждый человек пытается защититься в жизни, стало возможным признаться друг перед другом в каком-то предательстве, допустим, которое было в прошлом, или поведать о каком-то тайном, грешном желании — все это на площадке, действием, вновь как бы проживая этот момент; вспомнить, как с тобой это происходило, испытать те же чувства. Это был уже не театр, а своего рода психотерапия. И благодаря этой открытости, откровенности наши отношения стали отличаться от привычных актерско-режиссёрских. Возникли связи группы. Впервые я понял подлинный смысл слова «единомышленники». Это не когда твою точку зрения поддерживает тот или иной член труппы, худсовета, а когда ты рядом со своими и можешь не бояться ошибок, когда, войдя к театр (зрительный зал, комнату, подвал—не важно), ты вместе с ними, абсолютно чувствуя друг друга, создаешь некую новую реальность.

(Хочу принести извинения за то, что в рассказе о Гротовском вынужден много говорить о себе. Дело в том, что в самой личности, манере поведения польского режиссера нет ничего показного, никакой самоподачи, саморекламы — мол, вот смотрите на меня, делайте, как я. Все очень глубоко, закрыто, и потому понять его феномен можно только через собственные попытки жить по его законам.)

Итак, мы работали очень много — вечерами, ночами — и сделали спектакль. Я до сих пор думаю, что это была одна из лучших моих работ. Хотя спектакль шел всего два года (или даже меньше), зрителей-профессионалов побывало на нем очень много. Я не хочу сказать, что мы были полностью удовлетворены художественным результатом, но весь процесс работы был идеален. И потом там замечательно играли Райкин, Коренева. Я сидел на каждом спектакле, больше того — вел его как помощник режиссера. И не только для того, чтобы дирижировать партитурой. Эта работа, по-особому для меня дорогая, не имела права сникнуть, быть заигранной, «сесть». И когда симптомы этого появлялись, мы начинали искать новые приспособления, создавать своего рода экстремальные ситуации. Например, поехали в Ленинград и играли во Дворце искусств — совершенно иная обстановка заставила актеров быть предельно собранными, сняла наработанные штампы.

Знакомство

1976 год. В Москве должен состояться советско-польский симпозиум, если не ошибаюсь, посвященный Станиславскому. И проходит слух, что на симпозиум приглашен Гротовский. Я понимаю, что мне необходимо при всей нереальности этой затеи познакомиться с ним и показать наш спектакль. Просто «заболеваю» этой идеей.

Одна «лазейка» у меня была: знакомство с другим польским гостем симпозиума — режиссером

Ежи Яроцким. И вот узнаю, что Гротовский прибыл, остановился в гостинице «Москва» и завтра утром выступает с докладом, а сегодня свободен, и можно попытаться... Обращаюсь за помощью к одному известному артисту — назовем его N. Человек он очень коммуникабельный, желает быть в приятелях со всем миром, а тут оказалось, что он с Гротовским не знаком. Он тут же позвонил Яроцкому — короче, вечером мы встречаемся в гостинице «Москва» и идем ужинать в ресторан ВТО.

Подробности того ужина я запомнил плохо — все мое внимание было занято Гротовским. Очень похож на свои фотографии: худющий, длинные волосы, очки. При знакомстве очень внимательно смотрит *в тебя*. Бывает так: человек знакомится, и улыбается, и руку жмет, и даже говорит что-то лестное, но его в этот момент нету, он в себе или еще где-то... А Гротовский — в тебе. Эти две-три секунды знакомства — подлинные (так уже сразу рядом с этим человеком появляется это слово. Я потом смогу убедиться, что подлинно буквально все, что он делает, говорит, чего ждет от людей, что ценит в них). Видно, что он хочет именно с тобой познакомиться, именно тебя разглядеть, понять. Очень просто одет, потертые вельветовые штаны, скромная темная рубашка. И рюкзак, который удивил, — тогда это еще не вошло в моду. Пришли в ресторан, он достал трубку, закурил. Молчит. N.. как популярный артист, человек, желающий — во многом неосознанно, в силу своей профессии — понравиться гостю, непрерывно говорит и все время, что называется, «держит площадку». Все смеются, и я в том числе, хотя многие из этих шуток мне уже известны, но делает он все это действительно очень смешно и обаятельно... Гротовский молчит — никакой реакции, никакого смеха. Молчит не высокомерно, нет, доброжелательно, он просто внимателен, не более того.

Кончается ужин. Мы с Костей Чайкиным вызвались провожать. Идем по улице Горького. Я: «Правда, — хороший артист? Вы его знаете? Он у нас очень известен...» Гротовский: «Да-да, хороший... Никогда не будет великим» Я удивился, спрашиваю: «А что такое?» — «У него нет вопросов к миру»

Он сказал это буднично, легко. Но фраза запала. «Вопросы к миру...» Наверное, все те же — мучительные, ночные»: зачем ты живёшь? зачем работаешь? что такое театр, для чего он нужен? И когда в них не риторика, а душевная мука, когда то| бродишь в поисках ответа по

лабиринтам сознания подчас с чувством полной безысходности — тогда жизнь и искусство одна. А если нет их — то другая: внешний успех, стабильность, которые неизбежно ведут к творческой смерти И странно. как точно Гротовский сумел понять этого талантливого артиста, судьбу его таланта, проведя с ним буквально час, причем оценил, не осуждая, а просто он так живет.

После этой фразы я стал - как мог, настойчиво - приглашать Гротовского на наш спектакль. Хоть и понимал, что три-четыре его дня в Москве расписаны поминутно, что за ним «охотятся» и заполучить его на два часа — почти нереально. И вдруг он сказал: «Я к вам приду» Не знаю, то ли наши с Костей глаза оказались убедительнее наших слов, то ли что-то возникло, но только он сказал. «Приду. Давайте ночью. Вы можете ночью?»

Назавтра утром я — в числе других молодых актеров, режиссеров, студентов — честно пытался проникнуть в ВТО. где происходило заседание симпозиума. Из этого ничего не вышло. Внизу стояли дружинники, все было оцеплено (думаю, что недавний приезд американского президента охранялся меньше, чем выступление Ежи Гротовского в Центральном Доме актера). Ну как же: ведь этот длинноволосый режиссер делает у себя там в Польше что-то странное, непонятное, а значит, наверняка станет ниспровергать Станиславского. Нельзя ни в коем случае допустить присутствия молодых — это внесет сумятицу в их неокрепшие души... Помню, как к подъезду дома № 16 по улице Горького подкатывали черные «Волги», как прибывали чиновники из всевозможных министерств. В президиуме М. Царев. Е. Симонов — серьезная команда, которая собиралась объяснить заблудшему режиссеру, что все эти модернистские, физиологические штучки ни к чему, а вы, товарищ Гротовский, должны взять себя в руки...

Как мне потом рассказывали, Гротовский выступил с блестящей речью о значении Станиславского, благодаря которому существует современный театр, и что главный завет Станиславского — идти от человека, психологических, психофизических законов его природы, и что идолопоклонство, догматизм по отношению к такому великому имени дискредитирует само это имя. В интереснейшем выступлении Гротовского наши командиры искусства услышали только одно, - что он за Станиславского. Облегченно вздохнули, мысленно отерли пот, и один за другим выходя на трибуну, стали славить «нашего друга, нашего дорогого гостя, замечательного польского режиссера».

Дальше была встреча с труппой «Современника». Подробности я помню смутно. Но меня поразило, что, несмотря на прошедший напряжённый день, Гротовский был очень сосредоточен, серьезен. внимателен к каждому вопросу. И не стеснялся делать паузу. Не потому, что рисовался, а просто он обдумывал ответ — как поточнее ответить (а не вообще удачно ответить) именно на этот вопрос, именно этому человеку, которого он видит впервые в жизни. Это удивительно для нас зрителей и участников всевозможных встреч — в том же Останкине — или пресс-конференций. Ну, часто ли мы, боящиеся тишины, молчания, заботимся о подлинности, глубине, точности своих высказываний. Об эффективности да, остроумии – да, то есть самоподаче в любом ее виде. Но Гротовский и самоподача — я повторюсь вещи несовместимые. Он отвечал добросовестно, вис зависимости от вопроса — умного или наивного. Один ответ запомнился. Вопрос задал Андрей Мягков - спросил резко, без предисловий, в лоб: «Что такое МНОЛОГ? ЛИАЛОГ С САМИМ СОБОЙ?» Вроде бы подыграл, ответил в стиле вопроса, парировал, ко когда мы задумались - а ведь, и правда: диалог с самим собой. Между прочим, таким диалогом был и наш спектакль по Достоевскому. Он долго отвечал на вопросы. Потом, когда вопросы исчерпались сказал, что должен немного отдохнуть: ему еще смотреть спектакль. Сел в угол, закурил свою трубку Я сказал, что все готово Он: «Да-да, пять минут Мне нужно пять минут» Принесли чай он достал какое-то печенье, стал жевать. Позже я узнал, что он очень больной человек.

Пил чай, слушал, как что-то говорила Волчек.

Но в разговоре не участвовал, весь внутренне расслабился, отдыхал... Потом пошли смотреть спектакль.

Я очень хорошо помню этот спектакль. Жутко все волновались. Пустая комната — никто из актёров «Современника» не остался (вообще заставить коллег второй раз смотреть работу своего товарища может только чудо). Трое зрителей: Гротовский, Яроцкий и Пузына — главный редактор журнала «Диалог», умный, талантливый польский писатель и театральны́й критик, ныне покойный.

Начинался спектакль с того, что, когда зрители вошли в полутёмную комнату Костя Райкин уже сидел в углу, на полу, съезжившись, накрыв голову кофтой — голый, беспризорный, забитым человек... Обычно на каждом представлении повторилось одно и то же: зрители, все 55—60 человек, входили, рассаживались, брали программки, устраивались неудобней, а потом замечали человека в углу и начинали себя вести тише... Потом привыкали и почти забывали о нем. И вдруг, когда Костя издавал мучительный вздох, идущий откуда-то из самой, самой глубины душ", все замирали, потому что этот вздох был как бы восклицательным знаком того внутреннею монолога, который все это время, оказывается, был. Потом мы этот безмолвный разговор с самим собой обнаруживали, вывели в текст, дав возможность зрителям стать свидетелями этого монолога...

Гротовский сел впереди, совсем близко, буквально в метре от Кости. И когда тот издал свои полувздох-полустон, а Яроцкий с Пузыной, не обратив на это особого внимания, еще продолжали что-то друг другу шептать, Гротовский вдруг резко и сердито обернулся к ним: «Тихо!» Мне стало неловко. Но Гротовский, наверное, считал, что прав, ибо в этом вздохе слышал начало и уже вошел в спектакль, уже жил им, а его друзья еще оставались в иной реальности, ожидая, когда зажжется фонарь, артист встанет и т. д.

Спектакль, с моей точки зрения, шел не лучшим образом. Сказалось страшное волнение. Гротовский все два часа сидел, не отрываясь, подавшись вперед. Закончился спектакль, я зажег свет... Гротовский бросился ко мне, стал обнимать, целовать, и я увидел у него на глазах слезы. Тут я совершенно сошел с ума. Но, будучи все-таки человеком, обязательно помнящем о своем внешнем виде, краем глаза следил: а что же остальные? Те в полном замешательстве смотрели, как Гротовский трясет мне руку, потом бежит к Райкину, обнимает его, потом Лену, что-то шепчет, ничего понять невозможно. Совершенно неожиданный, оглушивший нас восторг. признательность — и от кого! Пришла Волчек и тоже несколько растерялась от такой реакции... Подошел Яроцкий: «Замечательный спектакль».

И вот вновь мы с Костей провожаем Гротовского — от Чистых прудов по улице Кирова до гостиницы «Москва». Молчим. А нам не терпится узнать, что же привело его в такой восторг — игра? режиссура? Ждем подробного разбора, ждем комплиментов, а их нет. Без единого слова проходит минут пятнадцать Гротовский очень серьезен, его серьезность передается нам. Мы идем молча после важной, большой работы. И слова в какой-то момент становятся вроде бы и ни к чему. И вот тогда наконец-то он говорит: «Вы молодцы». Я не помню точных выражений, но смысл такой, что «вы большие молодцы, это замечательно — то, что вы делаете, а самое во всем этом замечательное то, что вы искренни, что ваш театр, личный театр наш». Он даже пару раз дотронулся, ткнул пальцем в Костю и меня: «Ваш театр, этот театр у нас внутри». Значит, ему понравился не спектакль как таковой, а вот это его качество, о котором он говорил. Наша попытка пробиться к себе. Не просто «я как и жизни», а «я в экстремальной ситуации», то есть в те нечастые моменты, когда человек совершенно открывается — во всем своем хорошем и плохом. А ситуации Достоевского давали возможность пробиться в этот слой неактёрский, неигровой, когда текст — даже гениальный текст Достоевского — становится не важен. Видимо, в какие-то моменты это удалось, что и оценил Гротовский.

(Это я сейчас пытаюсь рассуждать, а тогда, в состоянии эйфории, я плохо понимал происходящее. относя все комплименты на счет невероятно талантливой работы всех участников...)

Мы были счастливы. В театре «Современник», к этому отнеслись довольно холодно и вообще постарались поскорее забыть. А мы и не стремились ни с кем это обсуждать — это была тайна нашей группы, нашего братства.

Перед отъездом Грозовского мы с Костей пришли к нему попрощаться. Он сказал мне, что ни в коем случае нельзя бросать работу в этом направлении. А я уже и не представлял себе иного пути, но спросил, как совместить его с утренней работой на большой сцене? Он: «Да, это сложно, но бросать нельзя, потому что здесь — истина, и надо верить в это».

Разговор был коротким. Грозовский уехал. А вот спектакль, сделанный мной «за зарплату», «Не стреляйте в белых лебедей» неожиданно оказался с примесью «театра Грозовского». Впрочем, это и неудивительно — две параллельные работы, что-то проникает... Но это уже неинтересно.

В 1977 году непосредственных контактов с Грозовским у меня не было, но зато удалось добыть кое-какую литературу, объясняющую, наконец, теоретически то, чем я занимался до сих пор интуитивно. В этих «изысканиях» добрым ангелом моим была Елена Михайловна Ходунова из Кабинета драматических театров ВТО, благодаря которой мне удалось немало прочесть — переведенного ею или кем-то еще — о Грозовском.

Прочитал главы из книги «Бедный театр». Узнал, что такое «тренинг Грозовского» - разработанная им группа психофизических упражнений, предполагающих не просто тренировку тела, а подготовку организма к способности выражения внутреннего душевного процесса. «Тренинг» не оставался постоянным, с годами он менялся.

Узнал я, что огромное впечатление оказала в своё время на Грозовского, дав толчок многим его открытиям, книга Линтона Арто «Театр жестокости». Она у нас тоже не издана - достаю перевод. Читаю у Арто: «Актеры должны быть подобны мученикам, сжигаемым на кострах, которые подадут нам знаки со своих пылающих столбов». Эту фразу Грозовский специально пояснял еще одной цитатой: «Эти-знаки должны быть артикулированы, они не должны быть бормотанием и бредом» «Артикулированы» — это не о дикции, а о жесткой конструкции, точной смысловой партитуре. Фраза у Арто — о самой сути театра Грозовского. «Мученики на костре» — это же сверхэкстремальная ситуация. Это принципиально иное качество, чем то, в котором мы привыкли существовать на сцене. Открывать и отдавать себя без остатка, до конца. В этом исходный момент всей системы Грозовского. А система была — это я понял в результате своего жадного чтения. И попытался ее для себя сформулировать.

Есть один тип театра — некое взаимное обязательство двух групп людей: зрителей и артистов. Первые выбирают название в афише, покупают билеты, приходят, садятся в кресла. Вторые знают, что сегодня, в семь часов вечера они должны выйти на сцену, потому что зрители, купившие билеты, будут на них смотреть. Если актеры будут хорошо играть, зрители больше похлопают, если плохо — меньше. Что актерам от этого? Да, в общем, ничего, потому что здесь нет внутренней, жизненной необходимости. А есть необходимость служебная. (Я не имею в виду тех редких работников, «служителей» театра, которых уже почти не осталось и для которых не важно признание, — они не мыслят жизни без театра. И не имею в виду тех заядлых театралов, которых все меньше среди зрителей, тех, что могут смотреть один и тот же спектакль по многу раз. Зрителей времен старого МХАТ... Когда он был еще просто МХТ. В таком традиционном театре могут быть огромные победы, спектакли, переворачивающие душу (правда, как и истинных театралов, такие спектакли легче найти в прошлом — далеко и сравнительно близко). С недавнего времени потрясений на театре резко поубавилось. Слово «катарсис» сделалось достоянием теории. «Трагик», «трагедия» — достоянием истории. И актеры и зрители в таком театре стали холоднее, рациональнее. Знаменитая фраза Алексея Денисовича Дикого «Чем будем удивлять?» вновь становится актуальной. Удивить, поразить, расшевелить, да и просто заманить зрителя стало все труднее. Думаю, что из этой-то растерянности театра литературного (в смысле текстового, где текст, сюжет, придуманный драматургом, — основа всего) и родился театр Грозовского. В чём главное отличие его от театра традиционного? Если там артисты вышли на сцену, потому что зрители купили билеты, то у Грозовского спектакль вообще вещь маловажная. У него слова-то такого нет. Не «спектакль», а «душевный акт». Если в традиционном театре репетируют до момента готовности роли и спектакля, момента, определенного, как правило, планом, то, у Грозовского артисты репетируют всю жизнь. Не репетируют — готовят себя к душевному

акту, изо дня в день разрабатывая свою психофизику, свою тело и душу. Что это работа или жизнь? Всё объединилось. Тогда как в традиционном театре артист, отыгран, вместе с костюмом «оставляет» в гримёрной характер, мимику, пластику, мысли, чувства своего героя и абсолютно иной, свободный от всего этого идет жить дальше. Как правило, по совсем другим законам... Тогда выход на сцену становится ложью, а не внутренней потребностью, как у актеров Гротовского. Обыватели удивляются: «Они играют раз в месяц — что же они делают все остальное время?» «Остальное время» они совершенствуют себя - то есть делают то, что, может быть, и является самым высоким назначением человеческой жизни. Актеры Гротовского совершенствуют свой аппарат, поскольку, чтобы что-то выразить, нужно иметь для этого необходимые средства. Знать себя и свои возможности. И обязательная ежедневная душевная работа, чтобы избавиться от умственного закаливания, как бы «распахан» все внутри, сделать послушными свои душевные клапаны. Уметь сбросить маску. Уметь обнажить самое дно души, «дойти до самой сути» — вечная мечта истинных художников. И так каждый день. Но потом, при встрече со зрителем актер не играет характер (в общепринятом смысле слова, когда, пусть очень искусно, изображает кого-то), он как принимает в себя чужую муку или переливается сам в чужой — и уже собственный — внутренний мир. На глазах у зрителя рождается новый человек. Этот акт внутреннего преобразования — полный, глубокий. В нем задействована вся нервная система. Это, конечно, идет от Станиславского. От его теории лучеиспускания, например. Или можно вспомнить увлечение Константина Сергеевича йогой (много упражнений хатха-йоги вошло в «тренинг»). Два часа во Вроцлаве

1978 год. Мы продолжаем играть Достоевского и думаем о новой работе. Но надо же что-то делать и в качестве очередного режиссера театра «Современник». Ищу материал, читаю какие-то пьесы — все неинтересно. Вот в студии Табакова помогать — это другое дело. Там, делая традиционное для первого курса этюды «я в предлагаемых обстоятельствах», можно попробовать привить ребятам вкус к поискам собственного, истинного «я», пытаться сбрасывать маски. Но Табаков в ответ на мои предложения сказал: «Ну, так, знаешь мы до чего дойдем! Это что-то очень уж странно, непонятно...» Наверное, он прав — в официальном театре в моем новом состоянии жить становилось сложно...

На пятом этаже мы затеваем вторую лабораторную работу — «Гамлет». И тогда же я вновь попадаю в Польшу, на какую-то международную встречу. Звоню во Вроцлав. Называю себя. Говорю, что телефон мне дал Гротовский, и нельзя ли с ним встретиться? Отвечают, что он сейчас болен, не работает, но ему сообщат о моем звонке. Оставляю свои варшавские координаты, так и не поняв, когда ждать звонка. Занялся своими делами. А через день меня разыскивают, говорят, что Гротовский ждет, могу ли я выбраться к нему в ближайшие два дня? Я тут же, сбежав со своих мероприятий, покупаю билет и еду во Вроцлав.

Прихожу в «Театр-лабораторию», и мне показывают какого-то парня, сказав, что он отведет меня к Гротовскому. Мы идем пешком минут 10-15. Приходим. Обыкновенный дом. Кажется, блочный, четырехэтажный. Поднимаемся по лестнице. На двери — никакого звонка. Паренек стучит условным «партизанским» стуком (помню, я даже улыбнулся про себя - вновь какая-то таинственность). Нам открывают. Входим в совершенно темную однокомнатную квартиру. Ежи встречает нас в прихожей — его глаза поражают меня. Они почти безумны. Глаза человека, которого оторвали от напряженной духовной работы Читал ли он перед этим, думал, готовился к новым опытам, не знаю. Но с уверенностью могу сказать, что не смотрел телевизор и не спал... Он был в работе — и это возбужденное, творческое состояние вынес на встречу нам, в свою крошечную прихожую

Проходя мимо кухни, тоже маленькой, я заметил огромное количество кофеварок. Очевидно, в этом доме кофе пьют круглосуточно. А вообще все более чем скромно. Просто ничего нет. Но в это время мне попалась статья, переведённая, кажется, с французского кем-то из наших театроведов, критиков, переводчиков — помню только, что там говорилось о книге Гротовского «Бедный театр». О том, как Гротовский пришел к «бедному театру», почему это явление возникло в Польше в середине 50-х годов как протест против нарядного, удобно-

развлекательного польского театра того времени, как отрицание всех привычных сценических средств. Как необходимость сосредоточиться только на актере, его организме, психофизике. Все остальное было откинуто, зачеркнуто как лишнее, не имеющее отношения к искусству театра... Вот те отдельные, осколочные мысли, которые я запомнил и которые хоть что-то прояснили.

Самое нелепое, что при практически полном отсутствии информации о польском режиссере к середине 70-х годов имя Гротовского стало необычайно престижным — неким «паролем» образованности. Едва ли не в каждой статье, рецензии, обзоре вставлялось к месту и не очень: «Гротовский ищет в этом направлении...» А спросить: что за направление? — последовала бы долгая пауза.

Вначале был... «Апокалипсис»

И вот в разгар этой странной моды. в 1976 году, я попадаю в Польшу. Мои предыдущие приезды в ПНР связаны были для меня не с Гротовским (хотя имя его и произносилось), а с Конрадом Свинарским, замечательным польским режиссером, вскоре после этого трагически погибшим в авиакатастрофе. Его спектакли произвели на меня сильнейшее впечатление, прочно отложившись в памяти...

И вот 1976 год. Ополе. Театр имени Яна Кохановского. где я ставлю «Четыре капли» В. Розова. И тут мне говорят: «Вы, конечно, знаете, что именно в Ополе в 50-х годах Ежи Гротовский открыл спой знаменитый театр-лабораторию «13 рядов»? Я говорю: «Конечно, не знаю, потому что вообще впервые слышу о таком театре». — «Вот именно здесь, в помещении актерского клуба, и был этот театр».

Тема нашей беседы - “Театр и ритуал” или, если хотите, “В поисках обряда в театре” - может показаться слишком научной. На самом деле то, чем я хотел бы поделиться, скорее история мечтаний, иллюзий, ошибок и искушений, встретившихся нам на пути к одной цели в поисках мифа в театре, в поисках ритуала. Думаю, что история эта - очень личная, но думаю также, что из нее можно сделать и некоторые выводы объективного характера.

На заре артистической деятельности, когда я еще молодым режиссером работал в Кракове, у меня уже сложилось некоторое представление о возможностях театра, некий образ этих возможностей; он сформировался в определенной степени наперекор существующему театру, тому очень культурному в расхожем смысле этого слова театру, который является продуктом встречи просвещенных людей: одних, занимающихся сложением слов, компоновкой жестов, проектированием декораций, использованием софитов, и других, тоже просвещенных, знающих, что в театр полагается ходить, что посещение театра - своего рода моральная или культурная обязанность современного человека. В результате и те и другие выходят из этих встреч еще более просвещенными - однако ничего существенного между ними не происходит и произойти не может. Каждый остается пленником определенного типа театральной условности, определенного типа мышления или идеи. В театр полагается ходить, потому что это принято, там “бывают”, там делаются спектакли, играют роли, готовятся декорации, но, в конечном итоге, это просто еще один вид механизма, функционирующего автономно, вроде “механизма” чтения докладов.

Поэтому я считал, что путем, ведущим к живому театру, может стать изначальная театральная спонтанность. Мне кажется, что это - искушение, влекущее уже давно и многих деятелей театра. Но одного искушения недостаточно.

И я решил, что коль скоро именно первобытные обряды вызвали театр к жизни, то, значит, через возвращение к ритуалу, в котором участвуют как бы две стороны: актеры, или корифеи, и зрители, или собственно участники, и можно воссоздать такой церемониал непосредственного, живого участия, своеобразный род взаимности (явление достаточно редкое в наше время), реакцию открытую, свободную, естественную.

Конечно, у меня были некоторые исходные замыслы: например, я считал, что нужно актеров и зрителей как бы сталкивать в пространстве лицом к лицу, вызывая обмен взаимной реакцией (в самом ли языке-речи или в языке театра), то есть, предлагая зрителям своеобразную со-игру. Но с

точки зрения пространственных композиций здесь многое еще было нечетко и неточно, и только в 1950 году, уже после нескольких постановок, когда я встретил архитектора Ежи Гуравского, человека огромного воображения, стремившегося к тому же, что и я, мы вместе двинулись на бескомпромиссное завоевание пространства.

В чем же заключалась наша ведущая идея - довольно абстрактная в начале, но с течением времени обраставшая плотью? В том, чтобы для каждого спектакля пространство организовывать по-разному, ликвидировав сцену и зрительный зал, существующие отдельно друг от друга. В том, чтобы игру актера обратить в стимул, втягивающий зрителя в действие. К примеру, такой эпизод: монах в трапезной. Он обращается к зрителям: "Позвольте исповедаться перед вами", и с этой минуты зрителям навязана определенная ситуация; монах начинает свою исповедь, а зритель - хочет он того или нет - становится исповедником; так было в поставленном нами "Фаусте" Марло. Иную ситуацию, также возникающую из подобным же образом трактованного пространства, мы выстроили в "Кордиане" Словацкого. Весь театральный зал был превращен в палату психиатрической больницы, отношение к зрителям было подобно отношению к пациентам, каждый зритель расценивался как больной. Более того, даже врачи, то есть актеры, считались больными - все и вся оказалось охвачено великой хворью определенной эпохи, определенной цивилизации, или, точнее сказать, одержимо преданиями и традициями. Но главное: самый больной герой спектакля, Кордиан, был и в самом деле болен, болен благородством. Тот же, кто руководил всем лечением, - полный здравого смысла Доктор - был, конечно, здоров, но здоров самым ничтожным и низким образом. Может быть, это и парадокс, и противоречие, но нам приходится с ним часто сталкиваться в жизни: когда мы стремимся непосредственно воплощать великие ценности, мы вступаем на грань помешательства, мы безумеем, хотя, быть может, и сохраняем здоровье; если же мы хотим быть слишком разумны, мы оказываемся не в состоянии эти ценности воплощать и тогда со всем нашим здравым рассудком, следуя, казалось бы верным путем, никоим образом не сходя с ума, - здоровы ли мы тогда? Возможно, здоровы... но ведь и корова - здорова. Итак, мне казалось, что если актер, совершая определенные действия по отношению к зрителю, стимулирует его, вовлекая в совместную игру, провоцируя на определенного рода поступки - движение и жест, напев или словесную реплику, то это должно сделать возможным восстановление, реконструкцию первобытной общности обряда. В конечном счете это было вполне достижимо. Мы сделали несколько спектаклей, в которых реакция зрителей была непосредственной, они как бы втягивались в роли, распевая песни, действуя почти по-актерски и заодно с актерами. Все это, однако, было заранее и хорошо подготовлено и по сути было далеко от того, что сегодня называется хэппенингом: актеры, например, во время репетиции искали разные варианты своего поведения, имея в виду разные возможные варианты поведения зрителя. Зритель, оказавшись лицом к лицу со своеобразной агрессией со стороны актера, проявляет, скажем, пять или шесть видов реакции, поэтому мы подготавливали заранее несколько вариантов актерского поведения в отношении зрителя - в зависимости от его возможной реакции. Должен, однако, признаться, что в тот день, когда мы, наконец, добились соучастия зрителей в спектакле, нас охватили сомнения: естественно ли это? Есть ли в этом искомая подлинность?

Конечно, зрители принимали непосредственное участие в действии, но для большинства из них это было участие скорее "мозгового" характера. Реагировали они по-разному: для некоторых это было забавой или чудачеством, и они ждали иронической реплики, стараясь продемонстрировать присущее им чувство юмора, что возможно, само по себе вовсе и не так плохо, если бы спектакль не тяготел (почти всегда) к трагическому противоборству сил в главном герое, - а это начинало их сковывать. Случалась и истерическая реакция: зрители поднимали крик, всхлипывали и дрожали... Казалось бы, состояние стихийной реакции овладевало ими. Состояние это, однако, не было состоянием первобытной, изначальной спонтанности. Единственное, о чем оно порою могло свидетельствовать, так это о некоем стереотипе поведения, например, о существующем в нашем воображении стереотипе поведения дикаря - каким оно могло быть в обряде его подготовки к войне или охоте. Зрители как бы демонстрировали, какие в таких случаях, по их мнению, надо издавать крики, какие производить движения, какое испытывать возбуждение. Но в этом не было

состояния подлинности, скорее - надуманность, оно было как бы вычислено, было головной, искусственной реализацией стереотипного представления о поведении дикаря.

Иные зрители пытались сохранить интеллигентность восприятия, стремились постичь интеллектуальный смысл произведения - тот смысл, который в театре по-настоящему существует только тогда, когда остается скрыто-невидимым, ибо когда он становится явно видимым, то теряет всякое значение, выхолащивается. Эти зрители искали некоего описательного или повествовательного ответа, стараясь прочесть его в жесте, в слове, в целой фразе, что напоминало поведение интеллектуальной и художественной элиты на великосветском рауте, где немного виски, чуть-чуть музыки и танцев, и где каждый обязан быть умным.

Естественности явно недоставало, хотя со стороны все это производило впечатление толпы, втянутой в движение. Казалось, что в него вовлечены достаточно многочисленные человеческие группы, ведомые актерами; в самом этом актерском предводительстве были элементы борьбы со зрителем и элементы взаимопонимания. Со стороны же зрителей - моменты согласия на действие и моменты протеста или молчания. Со стороны, повторяю, это, может выглядело и неплохо. Если бы вообще можно было выстроить вокруг нашего зала второй зал - для зрителей, чтобы те могли наблюдать, что же происходит в спектакле между играющими актерами и играющими зрителями, результат мог получиться интересным. Но в реакциях зрителей, когда они действовали как со-актеры, высвобождая в себе некую стихийность, многое еще сохранялось от старого татра - старого не в смысле "архаичного", не в смысле "благородной пробы", "исконного", а в смысле театра штампа, театра банальной спонтанности. А значит, противоречило структуре спектакля, которая, смею думать, не была банальной и которая, как мне кажется, могла в определенные моменты служить вдохновляющим началом.

И вот, когда я разобрался в создавшемся положении, в нашем коллективе начались бесконечные споры, что, в свою очередь, способствовало изменению исходных позиций. Происходило это между "Кордианом" и "Акрополем" (в первой версии), а позднее - между "Акрополем" и "Доктором Фаустом". Что же мы заметили?

А то, что когда мы хотим дать зрителю возможность эмоционального участия - то есть возможность отождествления себя с кем-то, кто несет на себе ответственность за разыгрывающуюся трагедию, - то зрителя следует отдалить от актеров. Зритель, отдаленный в пространстве, отодвинутый на дистанцию, поставленный в положение кого-то, кто выступает только лишь наблюдателем и даже не принимается во внимание, оказывается в состоянии действительно эмоционально соучаствовать в происходящем, ибо тогда-то он и может обнаружить в себе древнейшее призвание - призвание зрителя. На чем же основывается это призвание? Вопрос также правомерен, как и вопрос - в чем призвание актера? Призвание зрителя - быть наблюдателем, более того - быть свидетелем. Свидетель - не тот, кто повсюду сует свой нос, кто стремится быть поближе к событиям и рад вмешиваться в чужие дела. Свидетель держится в стороне, он не желает вмешиваться, он хочет оставаться в здравом уме и трезвой памяти, чтобы, увидев то, что происходит - от начала и до конца, - сохранить в памяти картину событий. Эта картина событий должна остаться в нем самом навсегда.

Когда-то я видел документальный фильм о буддийском монахе, совершившем самосожжение в Сайгоне. Другие монахи, стоя неподалеку присматривались к происходящему. Некоторые подавали ему необходимые предметы, что-то приготавливали и подправляли, остальные держались в стороне, на некотором отдалении, почти в укрытии, пребывая в неподвижности и созерцая всю эту сцену так, что были слышны шелест огня и само молчание... Никто из них не дрогнул. Эти люди действительно соучаствовали. Они соучаствовали в церемониале, который был последним актом человека перед лицом жизни и смерти. А так как это был монах, буддист, то они "соучаствовали" и в религиозном смысле слова. *Respicio* - в этом латинском слове высокое уважение к сути вещей. Вот назначение настоящего свидетеля: не вмешиваться с мелочными целями, с навязчивой демонстрацией своего "я тоже", но быть свидетелем, то есть запомнить, запомнить любой ценой и - не забыть.

Следовательно, отдалить зрителя - значит дать ему шанс соучастия по примеру тех свидетелей, которые участвовали в деянии монаха. В таком случае распределение пространства в

существующем театре несовершенно, поскольку зрителю в нем раз и навсегда отданы и сцена и зрительный зал. И распределение это не подлежит изменению. А коль скоро оно не подлежит изменению, зритель оказывается не в состоянии обрести свое изначальное положение, свою позицию свидетеля. Архитектура театрального здания предопределяет его пассивное “постороннее” положение.

Если же мы располагаем девственным пространством, тогда сам факт, что зритель либо “встроен” в спектакль, находясь с актером как бы в состоянии “диффузии”, во взаимопроникновении, либо отдален от актера - сам этот факт приобретает многозначность и облегчает зрителю обретение присущего ему, врожденного состояния свидетеля.

А вот следующий вывод: если мы желаем погрузить зрителя в спектакль, в жестокую - если можно так сказать - партитуру спектакля, если мы хотим дать зрителям ощущение дистанции, “отъединенности” по отношению к актерам и даже больше того - хотим навязать им это ощущение, то в таком случае их надо с актерами перемешать.

Когда я говорю “жестокую партитуру”, я имею в виду не внешние формы жестокости, вроде избиения (если это “ненатуральное” избиение, оно выглядит забавным, “натуральное” же избиение не входит в задачи театра), а ту жестокость, которая заключена единственно в том, чтобы не лгать. Ибо если мы не хотим лгать, если мы стараемся не лгать и если мы не лжем, то мы тут же, немедленно, становимся жестокими - это неизбежно.

Смешения актеров со зрителями мы добились в “Акрополе”. Если в случае со “Стойким принцем” Кальдерона - Словацкого мы имели дело с непосредственным эмоциональным соучастием, когда зрители были прямо поставлены в положение свидетелей, то в случае с “Акрополем” - где зрители перемешаны с актерами - мы получили интересный результат: между теми и другими разверзлась пропасть. Актеры вьются вокруг зрителей, они пересекаются со зрителями в пространстве, но они не замечают зрителей. А если даже и замечают, то это остается без последствий - нет возможности контакта, здесь два разных мира. В “Акрополе” действительно два мира, ибо актеры предстают здесь отрешенными - это человеческие останки, люди из Освенцима, мертвецы; зрители же - живые, они пришли в театр после хорошего ужина, чтобы принять участие в культурном церемониале. Эмоциональное взаимопроникновение здесь невозможно, и чтобы вырыть эту пропасть между двумя мирами, двумя действительностями, двумя типами человеческих реакций, требуется именно смешение их - вопреки видимой логике. Вывод этот очень существенен.

Проводя все эти наблюдения и исследования, мы, разумеется, старались установить, что могло бы послужить “осью” искомого ритуала. Это мог быть миф, а мог быть и архетип (согласно терминологии Юнга), или - если угодно - коллективное воображение или изначальная мысль, здесь можно прибегнуть к самым различным определениям. Поскольку, напомним, мы не стремились к воскрешению религиозного театра, наш опыт был скорее опытом “мирского” ритуала. Но во всех этих поисках мы избегали одного - возможности сотворения оглуляющего церемониала.

В истории нашего коллектива были представления гротескные, не лишённые своеобразного юмора, но мы не играли спектаклей, вызывающих дешёвую эйфорию, спектаклей, в которых каждый мог бы участвовать лишь своими наиболее примитивными, низменными инстинктами - не скажу “дикими”, ибо это скорее понятие лестное, а хотелось бы сказать - инстинктами малого формата, то есть “постыдными”, “конфузными” аспектами соучастия. В конце концов, и по сей день существуют такие разновидности оглуляющего церемониала: что-то от этого есть в корриде, что-то - в боксерских матчах, наконец - что-то в самом банальном, заурядном театре. Там можно достигнуть непосредственного участия благодаря своеобразной редукции, упрощению, и редукция эта фиксируется на столь низкой ступени, что мы уже имеем дело не со зрителем, а, как говорится, с “публикой”, то есть с толпой. Законы, управляющие поведением толпы, вовсе не определяются поведением самых умных индивидов в этой толпе - как раз наоборот, этому учит нас психология. Следовательно, обращаясь к инстинктам ничтожного формата, можно в любом спектакле добиться непосредственного участия зрителей. Однако, все это уже было, и делать этого

не стоило. Думалось, если мы хотим избежать религиозного ритуала и создать ритуал “мирской”, то, пожалуй, нужно выйти на очную ставку с опытом минувших поколений, иначе говоря, с мифом.

Итак, в этот начальный период мы в каждом случае искали архетипичный образ(если уж пользоваться этой терминологией) в значении мифического образа вещей, или, точнее - их мифической формулы. К примеру, принесение в жертву личности ради общества (ради других людей), как в “Кордиане” Словацкого, или крестный путь Христа (миф Голгофы), наложенный на эпизод Великой Импровизации, как мы делали в “Дзядях” Мицкевича. Но у нас было не религиозное отношение к этим явлениям, а своего рода зачарованность мифом, и вместе с тем - противопоставление, противоположение себя ему, антиномия. Так мы стали прибегать к своего рода диалектике, которую один из польских критиков, Тадеуш Кудлинский, назвал “диалектикой апофеоза и осмеяния”. Например, подлинное самопожертвование Кордиана и одновременно его безумие. Он приносит настоящую жертву, он проливает свою кровь ради других, но проливает ее согласно предписаниям дедовской медицины - Доктор просто “пускает” ему кровь. Была в этом солидарность с Кордианом и - грустная насмешка над неудачливостью борца-одиночки в любом деле; было обращение к корням и истокам, которые нас формируют, и - противоборство с ними. Какие выводы можно было сделать на этой стадии поисков? Я имею в виду в данном случае не пространственные решения и не проблему соучастия зрителей - я говорю о структуре театрального произведения. Результат был следующим: спектакли, как правило, были ироническими, однако и в этой иронии, которая почти всегда имела свою трагическую сторону, зрители солидаризировались с главным героем. Возникла, следовательно, особая ирония, по типу своему близкая анализу, расчленению, уроку анатомии. Вместе с тем, мысленно, в каких-то глубинных пластах размышлений, мы говорили себе: да, тут есть подлинность, есть некая живая, полнокровная стихийность, она нас затрагивает, может быть даже стимулирует, мы хотим вызволиться, “высвободиться”, и все же...

Эта позиция сама по себе внутренне достаточно противоречива. Но позже, при ближайшем рассмотрении, мы установили, что диалектика функционирует здесь вовсе не с той точностью, которой мы от нее ожидали. Зрители на каждом спектакле проявляли совершенно разное отношение: мы думали, что возникнет диалектика насмешки и апофеоза, а в результате часть зрителей воспринимала спектакль в целом как насмешку, а часть - в целом как апофеоз; в результате диалектика не выявляла себя полностью и до конца, ибо она не осуществлялась “двуаспектно” в каждом зрителе.

Конечно, можно сказать, что одни зрители реагировали живо, с значительной долей стихийности - подлинной, не наигранной, идущей из глубин, и что в них диалектика проявляла себя в полной мере. У многих не проявляла. В таких случаях это давало о себе знать на многих уровнях: в непосредственной реакции, когда зритель реагировал увлеченно, “зачарованно” переживал происходящее, активно действовало крыло апофеоза, на уровне же мыслительном, когда зритель анализировал структуру спектакля, проявляло себя осмеяние. Поэтому этот опыт был не показателен, он был лишен монолитности, не давал картины полноты реакции, поскольку ответные движения зрителей проявлялись на разных уровнях и к тому же у разных зрителей по-разному.

С другой стороны, мы заметили, что нам начинает угрожать опасность подражания мифу, пассивного воплощения мифических образов. Так что по сути дела, хотя мы с этим и боролись, конечный результат тяготел к стилизации, а, значит, был поражен бесплодием. В определенный момент я пришел к выводу, что следует распрощаться с концепцией ритуального театра. Он невозможен сегодня, ибо не существует сегодня каких-либо общих, единых для всех верований. Людвик Фляшен, мой близкий сотрудник, когда-то прибег к метафоре Вавилонской башни; я хотел бы ее пояснить. Сегодня не только каждая традиционная коллективная совокупность стала Вавилоном, где смешались языки и исчезли общие верования, но в равной степени каждый человек сегодня - Вавилонское столпотворение, потому что в основе его существа уже нет монолитной системы ценностей. Крайние формы этого явления вы можете наблюдать в себе самих. В каждом из вас, вероятно, сосуществуют разные верования: во-первых традиционная

религия, с которой вы, возможно, и порвали, но которая продолжает оставаться живой в глубинных слоях вашего существа, заставляя работать ваше воображение; во-вторых, вера (если мы не хотим называть ее религией, то давайте говорить о философии), к которой вы сознательно обращаетесь, стараясь убедить окружающих, а также себя, что уж этой-то верой вы обладаете на самом деле. Впрочем, это больше походит на попытки обладать верой, чем на реальное обладание ею - слишком мы все внутренне конфликтны. Затем у вас есть ваша жизнь, поделенная между разными общественными обязанностями, мелкими повседневными делами и мыслями, я бы сказал - полуверованиями, годными к употреблению в семье, в кругу друзей, на работе. А в глубине вашего существа притаилось некое подобие секретного тайника, где клубятся желания и стремления, где подымают голос ваши естественные верования, ваша, покинутая вами вера; вот оно - настоящее Вавилонское столпотворение. Вы таковы, потому что никто из вас не хочет примириться с собственной сущностью. Старик хочет быть юношей, юноша хочет быть современным, а не самим собой (желание же быть современным приводит к подражанию другим). Каждый, в свою очередь, стремится к чему-то, чего чаще всего не существует. Видимо, эта множественность “вер” и есть болезнь цивилизации. Может быть, она имеет свои добрые стороны. Тем более что “жесткость” в вере (особенно когда дело касается веры религиозной или парарелигиозной) легко может стать опасной, приводя к фанатизму. Рассматривать все это можно, однако, с разных точек зрения. С точки зрения театрального феномена следовало бы, пожалуй, прийти к выводу, что реконструкция ритуала сегодня - вещь совершенно невозможная. Ведь ритуал всегда обращался вокруг той оси, которую составляет акт веры - религиозный, исповедальный акт, понимаемый к тому же не только как мифический образ, но и как ряд принципов, связующих весь род человеческий. Вот я и считал, что воскрешение ритуала в театре ныне уже невозможно по той причине, что нет и не существует больше исключительной веры, нет единой системы мифических знаков, единой системы изначальных образов.

Мне уже пришлось говорить: каждый раз, когда в театре воскрешается ритуал, повторяются одни и те же ошибки. Если пытаться достигнуть первобытной спонтанности, то есть групповой реакции зрителей, их буквального соучастия, то волей-неволей приходится адресоваться к истерической спонтанности, от которой два шага до того, что мы называем “битьем головой о стену, до судорог, до хаоса, до игры, одновременно и глуповатой по форме и начисто лишенной всякого содержания по сути. В конце концов все это приводит к полнейшему беспорядку. Поставленные перед лицом такой возможности, зрители либо хотят, либо не хотят включаться в соучастие, но когда хотят, их влечет погрузиться именно в этот хаос, ибо хаос не имеет значений, он лишен языка. С другой стороны, если в представлении мы ищем мифический ритуал, который - допустим - существует как объективное явление (у древних или диких народов), то мы скатываемся к созданию “экуменичных” представлений, содержащих в себе массу аллюзий, цитат и фрагментов из всех возможных религий (немного индуизма, небольшая доля китайских ритуалов, здесь Христос, там Будда, а то и Кришна), то есть религий, давно переставших быть нашими, - как тех, из которых мы в нашей части земного шара когда-то выросли, но уже отошли, так и тех, что принадлежат дальним странам, с которыми нас никогда ничего не связывало. Все это можно старательно скалькулировать, скомбинировать, выстроить и увенчать великой теософией в духе цивилизации “Planete”. И получится великая мешанина. Считаю, что, в конечном счете, все это бесплодно - за некоторыми, однако, исключениями. Если поиски подобного рода предпринимает великий художник, он сможет преодолеть угрожающие ему опасности. Здесь я имею в виду некоторые начинания Мориса Бижара, который обращается к самым различным сферам воображения, ведущим свое начало от самых разных религиозных цивилизаций и вместе с тем свободно выходит за их пределы благодаря тому материалу, которым он располагает, благодаря самой природе своего ремесла. Художественный успех его работ определяется не отдельными “религиозными” образами и мотивам, взятыми отовсюду, а его мастерством, его компетентностью в области техники танца как такового. Здесь решающую роль играет телесная, попросту чувственная сторона, связанная с человеческими реакциями, организованными в определенном ритме. Впрочем, я не считаю, что использование мотивов, почерпнутых в культурах, далеких от

нас континентов абсолютно противопоказано нашему искусству. Не в этом дело. Я говорю о некоем искушении. Сегодня уже исчезла сама ось мифических представлений, нет и не может быть дословного соучастия, и следует, поэтому, распротиться с идеей ритуального театра. И постепенно, шаг за шагом, расставались мы с этой идеей.

Мы поставили “Акрополь” Выспянского, “Доктора Фауста” Марло, “Стойкого принца”, потом - новый вариант “Акрополя” и, наконец, “Apopalipsis cum figuris”. В процессе работы, последовательно проходя ее этапы, мы пришли к убеждению, что с той минуты, как мы расстались с идеей ритуального театра, мы начали к нему приближаться.

Мы всегда брали в работу тексты, сохранившие для нас живое звучание, тексты, занявшие прочное место в иерархии художественных ценностей: они дышали жизнью, и не только для моих сотрудников и для меня, но и для большинства, если не для всех, поляков. Даже когда мы играли “Фауста” Марло, не имеющего в Польше сложившейся постановочной традиции, мы ощущали, как проявлялась эта живая связь - через особенности самой литературной материи, в своеобразном контексте поэтического мышления и поэтических образов, экзистенциальных намеков и мотивов, очень близких польскому романтизму. Мы не случайно выбрали для постановки “Стойкого принца” не самого Кальдерона, а именно Словацкого, великого поэта польского романтизма, оставившего нам собственную транспозицию текста Кальдерона. Очень трудно объяснить, в чем для нас, поляков, и для меня в частности, заключается всепокоряющая сила традиции польского романтизма. Это был романтизм, несомненно отличавшийся от французского; это было искусство, обладавшее невероятной силой непосредственного воздействия и вместе с тем своеобразным и мощным полетом философско-поэтической мысли. Оно стремилось выйти за пределы обыденных ситуаций, чтобы осветить более широкую экзистенциальную перспективу человеческого существования -

оно содержало в себе поиск предназначения. В польской романтической драме нет декламационности и риторического пафоса, а в языке своем она очень сурова. Даже когда этот язык обнаруживает близость с польским барокко, не лишенным, в свою очередь, определенной картинности, даже и тогда остается все же великая суровость самой позиции романтизма в трактовке человеческой личности.

В польском романтизме мы находим также попытки вскрыть и осветить подспудные мотивы человеческого поведения. Можно было бы сказать, что польский романтизм уже несет в себе некий контур творчества Достоевского - до Достоевского: исследование человеческой природы через тайны ее побуждений и поступков, через ясновидящее безумие. Но парадоксально, что это происходило в совершенно иной литературной субстанции, несравненно более лирической. Итак, работая над текстами, бывшими для нас своего рода “вызовом” и вместе с тем - побудительным стимулом, трамплином, мы вступали в конфронтацию с собственными корнями, вовсе, впрочем, об этом не думая, ничего специально не высчитывая, не ища на этот раз формулы (“вот это - жертва Кордиана” - он проливает свою кровь - “архетип крови” и т.п.), не прибегая ни к психологическим калькуляциям, ни к упражнениям в области стереотипного круга воображения. Мы ставили вопросы, обладавшие для нас полнотой жизненной силы, не очень заботясь о том, будут ли это польские тексты или тексты типа “Фауста”, коренящиеся в чужой национальной традиции, - лишь бы они сохраняли связь с живым и, можно было бы сказать, традиционным ощущением нас самих. Так выходили мы на “очную ставку” с собственными истоками. Мы удаляли из текста те его части, которые не сохранили этой жизненной силы, и в процессе этого отбора, шаг за шагом искали нечто такое, что уже было не драматическим произведением, а как бы кристалликом “вызова”, столь же существенным и важным, как опыт наших предков, как опыт других людей, обращенный к нам, подобно голосу из бездонных глубин. Этот голос замолкает, если не встречает ответа, но эхо его еще можно услышать, и благодаря ему отыскать свою реплику; этот опыт, этот голос может сообщить и нечто такое, на что мы не находим в себе согласия, но отзвук его все же проникает в нас, и нас пробирает дрожь. Так началась очная ставка с нашими подлинными истоками, а не с абстрактными понятиями относительно этих истоков. Постепенно мы отказались от всяких манипуляций со зрителем, перестали провоцировать

зрительские реакции. Напротив, мы старались забыть о зрителе, забыть о его существовании. Все внимание и все формы нашей работы мы стали концентрировать прежде всего вокруг искусства актера.

С того момента, как мы оставили идею сознательного манипулирования зрителем, я почти тотчас же распростился с самим собой как с постановщиком. И принялся за изучение возможностей актера-творца. Сегодня я вижу, что результаты в очередной раз оказались парадоксальными: в тот момент, когда режиссер забывает о себе, тогда-то он и начинает существовать на самом деле. Но тут сразу же в полный рост встает проблема актера. Мы давно заметили, что можно и на нашей почве искать истоки ритуальной игры, аналогичной той, которая сохранилась в некоторых странах. Где именно она сохранилась? Главным образом - в восточном театре; даже такой светский театр, каким была Пекинская опера, обладает ритуальной структурой, представляя собой церемониал особым образом артикулируемых знаков, детерминированных традицией, одинаковым образом повторяемых в каждом представлении. Это особая разновидность закрепленного языка, идеограммы жеста и поведения.

Мы поставили “Сакунталу” Калидасы и в ней исследовали возможность создания системы знаков в европейском театре, что делали не без подвоха; хотелось создать в спектакле картину восточного театра, но картину не подлинную, а такую, какую рисуют себе европейцы, то есть иронический образ представления о таинственном, загадочном Востоке. Но под покровом этих иронических (и нацеленных против зрителя) экспериментов скрывалось намерение открыть систему знаков, пригодных для европейского театра, приемливых для нашей цивилизации. Мы так и сделали: спектакль действительно был построен на малых жестикоуляционных и вокальных знаках. В будущем это принесло полезные плоды - именно тогда нам пришлось вести тренинги для голоса, так как невозможно создавать музыкальные знаки, не обладая специальной подготовкой. Спектакль был осуществлен, в нем было своеобразие, была своя доля убедительности, но я заметил, что получилась ироническая транспозиция не просто знаков, а всех возможных стереотипов, всех возможных штампов; что каждый из этих жестов, из этих специально выстроенных идеограмм представлял собой то, что Станиславский называл “штампами жеста”; хотя это не было пресловутое “люблю” с рукой, прижатой к левой стороне груди, но по сути оно сводилось к чему-то подобному. Стало ясно, что не таким путем нужно идти.

В этот период мы много рассуждали об искусственности. Говорили, что искусство и искусственность произошли от одного и того же корня и что все, что органично и натурально, не может быть художественно, так как не является искусственным. Все же, что поддается конструированию, что может быть сведено к кристаллику знака-формы, все, что обладает этой формой - холодной, выработанной, почти акробатической - все это искусственность или, иначе говоря, для нас вполне приемлимая система поведения. И все-таки поиски знаков приводили в конечном результате к поискам стереотипов, и мы отказались от этой концепции.

Тогда мы стали доискиваться: каковы же возможности знаков сегодня? Может быть, не следует искать знаки, раз и навсегда пригодные для всех спектаклей, а надо для каждого спектакля найти свою, одному ему присущую и действительную систему? То, что делает актер, должно сохранять связи с окружающим миром, связи с контекстом культуры; но, с другой стороны, в избежание опасности стереотипов, эту возможность для актера надо искать иначе, в чем-то другом, добывая знаки не откуда-нибудь, а из органических, естественных процессов человеческого организма. Тогда мы начали поиски в сфере органических человеческих реакций, с целью структурировать их впоследствии. С этого-то и начались самые плодотворные, на мой взгляд, начинания нашего театра: исследования в области актерского поведения и актерской игры.

Известно, что актер способен имитировать жизнь. Таков реалистический или натуралистический театр, где подражают действительности во всех формах ее ежедневной обыденности. Это один вариант театра. Вариант другой: попытка создать впечатление, что существует иной мир - мир театра, мир “больших юпитеров”, фантазии и праздника воображения, где действительность подвергается разного рода видоизменениям. В конечном счете его можно назвать миром иллюзии.

Итак, либо повседневная жизнь, либо иллюзия - обе эти возможности давно существовали в театре. Во всей истории театра можно проследить их противоборство: вариант, более близкий фантастике (иллюзия), и - вариант преимущественно реалистический (имитация жизни). Это не ахти какая точная терминология - вспомним, что в некоторых странах “иллюзией” называют как раз то, что воспроизводит обыденность жизни. Думаю, однако, что ясно, о каких различиях идет речь. Поэтому мы искали такую ситуацию, которая предполагала бы не имитацию жизни и не попытку сотворить фантастическую, воображаемую действительность; ситуацию, в которой возможно было бы достичь такой человеческой реакции, которая была бы одновременно - в буквальном смысле - со спектаклем. В рамках спектакля они должны были быть чем-то совершенно настоящим или, если угодно, совершенно органичным, полностью натуралистичным. Это аристотелев принцип: единство места, единство времени, единство действия, но “hic et nunc” (здесь и сейчас).

К чему это приводило в результате? То, что актер рассказывает какую-то историю или что-то отыгрывает, нельзя признать действием, совершающимся в настоящем времени, это не “здесь и сейчас”.

Безусловно, какое-то действие, какой-то акт актер должен совершить. Но этот акт должен иметь смысл полного раскрытия самого себя. Я бы прибег здесь к старомодному, но зато точному определению: акт исповеди. Этот акт достижим исключительно на почве личной собственной жизни - это тот акт, который обдирает с нас оболочку, обнажает нас, открывает, выявляет - выводит на свет... Актер тут должен не играть, а зондировать сферы своего опыта, как бы анализируя их телом и голосом. Он должен отыскивать в себе импульсы, всплывающие из глубины его тела, и с полной ясностью сознания направлять их к тому определенному моменту, когда он должен совершить в спектакле эту исповедь, и к тому определенному сценическому пространству, где это должно произойти. В момент, когда актер достигает акта, он становится “феноменом hic et nunc” (“здесь и сейчас”); это не рассказ и не творение иллюзии, это - время настоящее. Актер открывается, он отдает, вручает нам то, что совершается сейчас, и то, что еще должно совершиться; он открывает себя. Но он должен уметь делать это каждый раз заново. Возможно ли это? Невозможно без ясного видения, потому что иначе, как я уже говорил, бесформенность и хаос неизбежны. Невозможно без всесторонней и полной подготовки, иначе актеру пришлось бы беспрерывно задавать себе вопрос “что я должен делать?”. А думая “что я должен делать?”, он утерял бы самого себя. Нужно, следовательно, это “hic et nunc” основательно подготовить. Именно это мы сегодня называем партитурой.

Но, двигаясь путем структурных построений, надо добиться неременной подлинности самого акта - в этом-то и заключается противоречие. Очень важно понять, что само существование этого противоречия логично. Не следует стремиться избегать противоречий - напротив, именно в противоречиях заключена суть вещей.

Что же мы видим, анализируя пресловутый первобытный ритуал, ритуал древних и диких народов? Что он в себе заключает? Для европейца - стороннего наблюдателя - это спонтанность, но для того, кто в нем участвует, - это точная, выверенная структура: литургия. Здесь существует изначальный лад, определенная, заранее подготовленная линия, исходящая из коллективного опыта - словом, весь тот порядок, который и является его основой; а уж вокруг этой выверенной литургии выстраиваются вариации. Следовательно, заранее подготовлено и вместе с тем - естественно-стихийно. Только предварительная подготовка позволяет избежать хаоса. Так что, если мы хотим провести определенную линию человеческого поведения, которая могла бы служить актеру отправной точкой, как говорил Станиславский, надо овладеть морфемами этой театральной партитуры, подобно тому, как ноты служат морфемами партитуры музыкальной. Они не жесты, и вообще не те элементы, которые можно зафиксировать извне (в последнем случае все всегда было бы неточно). Позвольте привести пример, дотаточно обыденный, но, благодаря своей тривиальности, невероятно поучительный. Рядом со мной, на той же улице живет сосед, которого я встречаю каждое утро - мы оба спешим на работу. Я снимаю шляпу, говорю “здравствуйте”, и

каждый из нас идет дальше своей дорогой. И так ежедневно, и это уже стало фрагментом определенного рода партитуры. Она возникла автоматически, мы хорошо изучили наши жесты, мы знаем, что будет сказано именно “здравствуйте”, и хотя в действительности детали и оттенки жестов и слов, и тон, и голос будут каждый день разными - суть происходящего остается неизменной. Следовательно, не вокальные ноты, не внешние жесты составляют морфемы актерской партитуры, а что-то иное. Можно стремиться, как делал Станиславский, к открытию этих морфем в физических действиях, глубоко укоренившихся в мире чувствований человека. Под конец жизни Станиславский открыл, что фиксация чувств невозможна, потому что они не зависят от нашей воли: мы не хотим любить, но мы любим - тут уж ничего не поделаешь. Чувства не зависят от нашей воли, а значит, нельзя воспроизводить их сознательно, можно только пыжиться и пытаться выдавить из себя необходимый “вид чувствования”, что, в общем, и делает большинство актеров. Но в конечном счете, не они суть подлинные чувства, и не они суть морфемы.

Мы считаем, что морфемами являются импульсы, поднимающиеся из недр тела навстречу тому, что снаружи. Я сказал, из недр тела; речь здесь идет об определенной сфере, которую по типу затаенной внутренней мысли я определил бы как затаенное внутреннее существование, как нечто, обнимающее все побудительные мотивы внутренних сфер тела и сфер души. Но в практике мы говорим преимущественно о “нутре”, о “недрах тела”.

Существует импульс, который стремится “наружу”, а жест - только его завершение, финальная точка. Обычно, когда актер хочет “вывести” какой-то жест, он его выводит по линии, начинающейся от ладони. Но в жизни, когда человек находится в живом общении с другими людьми, импульс зарождается в недрах тела и только в последней фазе появляется жест руки, который и служит как бы конечной точкой: линия идет от внутреннего к внешнему. В живом общении с окружающими возникает импульс, мы его получаем, в ответ рождается отзыв. Это и есть импульсы - брать и отзываться; давать или, если хотите, реагировать.

Итак, вначале существует партитура живых импульсов, которую, в свою очередь, можно перевести в систему знаков; по сути дела мы вовсе не отказались от идеи знаков в театре.

Существует, однако, известная разница между поведением человека на улице и произведением искусства. В завершенной стадии произведение искусства должно избегать всего, что случайно, оно должно обладать определенной структурой, и в этом смысле поиск структуры неизбежно сводится к артикулированию, к обозначению наплывающих из жизни импульсов. Это - объективная стадия. В чем заключается разница: “объективный” - “субъективный”? Путем калькуляций нельзя прийти к пониманию сути этой разницы, но через систему поведения можно. Режиссируя, я могу сказать актеру: “верю” или “понимаю”. В процессе поисков живых импульсов, этой линии, этого высвобождения “из себя”, я чаще прибегаю к “верю” или “не верю”. В свою очередь, когда на первый план выдвигается проблема структурализации, я пользуюсь чаще всего “понимаю” или “не понимаю”. “Понимаю” или “не понимаю”, само собой разумеется, касается вовсе не абстрактной стороны. “Не понимаю” значит: может быть, это и существует, так оно и есть, но только для тебя. Если же оно начало существовать также и для других, тогда оно стало означать: сам не думая об этом, ты призвал знаки. Если же я говорю “верю”, значит, сохранена линия жизни - линия живых импульсов. Однако, я заметил, что когда актер действительно начинает искать на свой страх и риск, он ощущает потребность ввести эти поиски в некие рамки, определить им место в общей подготовке спектакля. В определенной фазе работы - а она достаточно длительна - все актеры выполняют наброски, эскизы действии, результаты которых могут быть сориентированы ими самими, не оставаясь вместе с тем без связи с будущим направлением спектакля; свою собственную жизнь, свой опыт актер сознательно направляет по определенному руслу, оперируя вместе с тем остальными актерами как неким подобием экрана, на который он отбрасывает образы - лики собственной жизни. Когда этот эскиз стал живым, в нем отыскиваются главные, принципиально существенные опорные точки, импульсы, которые можно было бы “записать”, но, конечно, не карандашом, а телом. Когда они уже записаны, актер может повторить их множество раз, отбрасывая все, что несущественно; так возникает условный рефлекс, опирающийся на записанные опорные точки, а сам такой эскиз уже являет собой небольшой фрагмент спектакля. Как правило, это намного более интересно, чем разного рода

постановочные изыски.

Однако, работа, приостановленная в этой фазе, была бы бесплодна. Самое важное, чтобы актер на основе того, что им уже найдено, мог возобновить свое исповедальное действие - здесь и сейчас, в настоящем времени. В этом заключена самая большая трудность. Актер уже обрел нужную линию - партитуру живых импульсов, мощно укоренившуюся в его глубинном бытии, в его "нутре"; обрел то, что может служить исходным пунктом, стартовой площадкой, а затем, уже на этой почве - теперь, здесь, сейчас, это должно исполниться: он должен совершить свою личную исповедь, идя до самой последней границы, вплоть до того, что может даже возникнуть ощущение неправдоподобности. Он должен исполнить то, что мы называем актом, актом во всей его полноте. Трудно объяснить, где и в чем лежит путь к подобного рода акту, к подобного рода актерскому действию; это очень сложно. В "Стойком принце" это происходит в исполнении Ришарда Чесляка, в "Акрополе" - в финальной сцене, когда узники чередой движутся в газовую камеру (в последнем случае акт охватывает целую группу людей, но он несомненен). Если акт происходит, то актер, дитя человеческое, преступает границу состояния той половинчатости, на которую все мы сами обрекли себя в повседневной жизни. Тогда исчезает барьер между мыслью и чувством, душой и телом, сознанием и подсознанием, видением и инстинктом, сексом и мозгом; актер, совершив это, достигает полноты. И "после" того как он оказывается способен воплотить этот акт до конца, он ощущает себя куда менее усталым, чем "до", потому что он весь обновился, обрел исконную неразделенность; и тогда в нем открываются новые истоки энергии.

Если актер сумеет достичь подобного рода акта - и к тому же в контрпункте с текстом, полным для нас живого значения - реакция, которая в нас тогда возникает, будет содержать специфическое единство индивидуального ("мое") и коллективного ("общее"). Текст может быть и современным. Если, конечно, он стал для нас "вызовом", если он подобен "воззванию", если он затрагивает нас - а затронуть нас он может только тогда, когда содержит в себе мысли, равные нашим сегодняшним мыслям. Но и этого недостаточно. Он должен поражать нас иначе, достигая основ, самых глубин нашей природы так, чтобы мы могли в соприкосновении с ним ощутить дрожь - тогда мы поверим, что есть в нем и корни, и нечто еще более существенное, самое простое, самое элементарное - родовое. Актер, общаясь с чем-то подобным, общается как бы с истоками собственной природы, находит себя - другого. Через этот мотив, этот призыв (как я уже говорил, текст очищается от всего, что не является кристалликом "воззвания"), действующий на нас подобно голосу из бездны, голосу мертвых, по ступеням кристалликов, сохраненных в себе, актер понимается к своему исповедальному акту; коллективное ("родовое") и личное сходятся в этом пункте - это и есть один из основополагающих моментов акта.

Может быть, именно тогда, когда мы расстались с идеей ритуального театра, мы этот театр обрели. Не существует в наше время религиозной общности веры, и как зрители вы все являетесь собой Вавилон. Разьедаемые внутренними противоречиями, в какую-то минуту вы сталкиваетесь лицом к лицу с феноменом, который идет из недр, вырастает из чувствований, из инстинктов, из самых что ни на есть древних истоков, даже из реакций давно минувших поколений - но в то же время он просветлен и индивидуален, он существо сознательное и управляющее собой. Этот человеческий феномен - актер и вы видите его перед собой; он переступил границу собственной "разорванности". Это уже не игра - вот почему это уже акт (вы же в повседневной жизни именно без усталости "ведете игру"). Это феномен полного целостного действия. Вот почему его хочется назвать тотальным актом. Актер уже не разделен, в эту минуту в нем уже не существует половинчатости, и он сам существует уже не половинчато. Он ведет партитуру и одновременно открывается до самых крайних пределов, до границ неправдоподобия, до того самого зерна своего существа, которое я называю "внутренним бытием", "бытием-нутром". И невозможное возможно. Зритель смотрит, не анализируя, и знает только одно - он оказался перед лицом феномена, несущего в себе неопровержимую доподлинность. В глубине своего существа он знает, что присутствует при совершении акта; вместе с тем на него действует и кристаллик "воззвания" - традиционные видения, обладающие высоким значением для нашей культуры, но действуют они самостоятельно, я бы даже сказал самочинно: они сталкиваются с нашим современным опытом

совершенно непреднамеренным образом, ибо родились они не в холодном мозгу. Если от спектакля идет излучение, если он “светится”, то это возникает из столкновения противоречий (субъективное - объективное, партитура - акт). Излучение в искусстве достигается не через пафос, не через повторение общих мест, а через многослойность произведения, через его структуру, выстроенную на многих уровнях, через одновременное выявление многих аспектов, остающихся связанными между собой, но не тождественных друг другу. Чтобы дать жизнь новому существу, нужны два разных существа: так возникает новое существо - им становится спектакль; мы - и наши истоки; то, что индивидуально, и то, что коллективно - вот те два разных существа, которые вызывают к жизни третье.

Так, двигаясь на основах полярности, на путях, вроде бы диаметрально противоположных, сознательно отказываясь от первоначально заданной концепции мирского ритуального театра, мы оказались перед лицом открывшейся нам возможности, о которой я говорил выше. И тут обнаружилось, что возник вовсе не тот ритуал в театре, о котором мы думали раньше. Когда-то Брехт с огромной проницательностью заметил, что театр, хотя начался с ритуала, но театром стал благодаря тому, что ритуалом быть перестал. В определенном смысле наше положение сходно: мы расстались с идеей ритуального театра, чтобы, как потом выяснилось, обновить ритуал; ритуал театральный, человеческий - а не религиозный, через акт - а не через веру. А может быть, вообще следует создать иную терминологию, ибо когда ритуал в театре мы мыслим в категориях общепринятой терминологии, то пускаем в ход определенные стереотипы: стереотип буквально понятого соучастия, стереотип расхристанности и коллективных конвульсий, стереотип беспорядочной спонтанности, стереотип изображаемого, а не наново творимого мифа (а между тем это разные вещи - миф “изображаемый” сводится к стилизации); наконец, стереотип экуменизма, возросший на конгломерате мотивов различных религий или различных культур. Может, следовало бы вообще расстаться с этой терминологией? Но само явление все же существует, и вопрос поставлен. Какой вопрос? Вопрос о том: “Что же существенно? Что наиболее существенно?” Может быть, это актер, но и актер не как актер, а как существо человеческое. Что же есть самое существенное? Преодолеть ту половинчатость игры, в которую человек сам себя заточает.

Читали ли вы когда-нибудь одну из версий о святом Граале, легенду о Парсифале? Однажды прибыл Парсифаль в замок Короля-рыбака. Король лежал разбитый параличом, королевство было в упадке, женщины не рожали, деревья не плодоносили, коровы не доились: бесплодие поразило страну. Сидя в трапезной, Парсифаль увидел процессию, впереди которой шла женщина с диковинным сосудом в руках; процессия двигалась через зал, уходила и возвращалась снова, и так повторялось несколько раз. Парсифаль ни о чем не спросил - вся атмосфера замка казалась ему необычной, таинственной, здесь в самом воздухе носилось что-то неясное, невыраженное. Утром он заметил, что замок пуст. Он решил, что все ушли на охоту, сел на коня и поскакал следом. В чаще леса он наткнулся на молодую женщину, державшую на коленях мертвое тело возлюбленного. Тогда он спросил: “Что происходит в этом замке?” “Ты видел процессию?” - услышал он в ответ. “Да”. - “С женщиной, что несла необычный сосуд?” - “Да.” - “А ты спросил?” И Парсифаль ответил: “Нет, не спросил”. - “Ты не спросил - и вот из-за твоего безразличия женщины не могут родить, деревья не плодоносят, коровы не дают молока, а король лежит в параличе. Ты не спросил”.

Думаю, что когда мы ставим вопросы или только один важнейший вопрос - тот, что существует по-настоящему - легко кончить тем, что нас посчитают безумными, как это случилось с Кордианом в нашем спектакле. А может, мы и в самом деле будем безумцами, что тоже произошло с Кордианом, несмотря на всю возвышенность его поведения. Но “не ставить вопросов” - это роль ничтожного Доктора. И тогда наша жизнь изничтожится шаг за шагом и навязется ей бог знает откуда какая-то “линия”, ничего общего с нашими идеалами и с нашими стремлениями не имеющая, и сами мы станем страдать и молчать - и будем мы одиноки. Вот почему, кажется мне, не следует повторять этой ошибки - ошибки Парсифаля.

1968г.