

Збигнев ОСИНСКИЙ

«ЛАБОРАТОРИЯ» ЕЖИ ГРОТОВСКОГО¹

1.

Ежи Гротовский часто говорил, что в период его работы в театре, когда он, как режиссер, ставил спектакли, самым важным и наиболее плодотворным для него было то, что происходило на репетициях, а не во время представлений.

Подозреваю, что эти простые слова, которые следует понимать абсолютно буквально, для многих людей, интересующихся театром, до сих пор остаются неясными, а для так называемого простого зрителя – совершенно не понятными, потому что в представлении обывателей театр только для того и существует, чтобы показывать спектакли. Театр, где репетиции оказываются важнее спектаклей, для большинства людей – нечто непостижимое. В результате слова Гротовского люди вообще не принимают в расчет либо трактуют, исходя из своей индивидуальности, – то как некую метафору, то как чудачество и эпатаж, желание поразить своей оригинальностью, то, наконец, просто как шутку.

Проблема в том, что сам Гротовский говорил эти слова очень серьезно, а также и, прежде всего, в том, что слова эти имеют фундаментальное значение для понимания его творчества, и не только того периода, который он сам когда-то обозначил как Театр спектаклей. Они напрямую отсылают нас к тому, что для Гротовского является безусловным основанием его работы и что он вкладывает в понятие «лаборатория».

Если бы мы, говоря о работе Гротовского, подыскивали слова, которые можно было бы отнести к его творчеству в целом и которые важны были бы для него во все четыре периода работы – в Театре спектаклей, Театре Соучастия, или Паратеатре, в Театре Истоков и, наконец, в Искусстве Ритуала (подготовительной фазой к нему послужила Объективная Драма), – первое слово, которое пришло бы нам на ум, было, конечно, слово «лаборатория».

С этим понятием неизбежно соединены две важные черты: во-первых, это систематические исследования, проводимые в данной области, а во-вторых – комплекс условий, которые делают проведение этих исследований возможным.

В театральном искусстве это означает, что репетиции не всегда могут закончиться созданием некоего продукта, каким является спектакль, но для людей, которые принимают участие в этих репетициях, они самодостаточны (не меньше, чем спектакли, в которых они участвуют, а иногда и больше). Кроме того время, отведенное на репетиции и упражнения, на практике ничем не ограничено или почти не ограничено.

Совершенно очевидно, что идея «театральной лаборатории» в системе зрелищных искусств располагается где-то на противоположном полюсе от «театра-предприятия», «театра-фабрики», главной или даже единственной целью которых является производство максимально добротной продукции и эксплуатация очередных

¹ Глава из книги Збигнева Осиньского «Ежи Гротовский: истоки, влияния, контексты» (Zbigniew Osiński. «Jerzy Grotowski: źródła, inspiracje, konteksty»). Гданьск, 1998.

Pro настоящее

спектаклей. Короче говоря, лаборатория не имеет ничего общего с какой бы то ни было коммерцией в искусстве и коммерческим отношением к искусству. Не случайно «театры-лаборатории» в XX веке, начиная с Московского Художественного театра (МХТ) под управлением К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко и кончая частными «студийными» и «лабораторными» коллективами, которые работают сегодня по всему свету, – одним фактом своего существования всегда выражали протест против коммерческого и потребительского отношения к искусству. Они решительно отрицали подобные принципы, остро против них протестуя и являя им альтернативу.

Так понятая идея театра-лаборатории, или художественной лаборатории была близка Гротовскому всегда. В ней был сосредоточен главный смысл его работы, независимо от того, отражалось ли это в официальном названии руководимого им коллектива (как в Ополе, а потом во Вроцлаве) или нет (как в США и в Италии). Театральная лаборатория и лабораторная работа олицетворяли собой те ценности, которые Гротовский не только принимал, но – в большой мере – творил и сам, всегда упорно стремясь к тому, чтобы они функционировали на практике. С самого начала его самостоятельной работы (в театре или около театра), во все периоды его творчества был ощутим ее лабораторный характер. Так было и в Научном студенческом обществе Краковской государственной Высшей театральной школы, где Гротовский сначала учился, а потом работал ассистентом преподавателя; и в летних студенческих

лагерях сразу трех работавших одновременно польских Высших театральных школ (в Кракове, Лодзи и Варшавы); и в Театре 13 рядов в Ополе, переименованном в феврале 1962 года в Театр-Лабораторию 13 рядов (именно тогда слово «лаборатория» и было впервые употреблено Гротовским в официальном названии своего коллектива); и в Институте исследований актерского метода при Театре-Лаборатории, и в Институте-Лаборатории во Вроцлаве, вплоть до программы Искусства Ритуала, реализуемой с 1985 года и по сей день в Италии в рамках рабочего Центра Ежи Гротовского.

2.

Я бы хотел напомнить читателю два высказывания выдающегося свидетеля работы Гротовского, Питера Брука. Эти высказывания разделяет больше 20 лет. Первое было опубликовано в журнале «Flourish» (издательство «Royal Shakespeare Theatre Club») осенью 1966 года, а потом появилось в виде предисловия к книге Гротовского «Towards a Poor Theatre» («К Бедному Театру»), первым издателем которой стал Эудженио Барба («Odin Teatret Forlog». Holstebro, 1968). Другое высказывание Брука появилось в 1988 году в брошюре, рассказывающей о деятельности Центра Гротовского и изданной Центром в Понтедере, в Италии на трех языках (английском, французском и итальянском). В обоих текстах Брук говорит именно о «театральной лаборатории» и искусстве актера, которое может быть/стать своего рода проводником, ведущим к далекой цели. Наконец,

Год Гротовского



второй текст имеет знаковый заголовок – «Гротовский: искусство как проводник». Согласно Бруку, искусство театра и искусство актера для Ежи Гротовского всегда были проводником.

Один из выдающихся театральных режиссеров современности призывает себе в помощь очень старую традицию: «Мне кажется, что сегодня мы стоим перед лицом вещей когда-то уже существовавших, но оказавшихся с течением многих веков забытыми. Между тем, среди тех средств-проводников, что позволяют человеку достичь иного уровня и служить своему предназначению во вселенной более справедливо, есть и такое средство, как драматическое искусство во всех его формах. <...> человек, стремящийся в жизни *стать актером*, может совершенно естественно чувствовать, что его долг – играть на сцене. Но он может чувствовать и нечто другое, чувствовать, что весь его дар, вся его страсть – это лишь путь, открывшийся к иному пониманию, иному призванию. Может чувствовать, что найти этот путь, достигнуть этого понимания он сумеет только в процессе индивидуальной работы с учителем, как это происходило во всех потаенных, передававшихся непосредственно эзотерических традициях»².

До сих пор в этом вопросе существует множество недопониманий. Поэтому надо наконец сказать напрямую и без недомолвок, что в каждой настоящей театральной лаборатории репетиции, упражнения и вся «внутренняя» работа как минимум столь же важны, сколь и спектакли, и все это теснейшим образом связано с исследованием, поиском, открытием, прокладыванием новых путей.

Именно поэтому Питер Брук уже в 1966 году мог написать следующие слова, которые в результате вошли в канон размышлений о театре XX века: «Гротовский уникален.

Почему?

Потому что никто в мире, насколько мне известно, после Станиславского не исследовал так глубоко и полно актерскую природу, ее феномен, значение, природу и логику ее духовно-физически-эмоциональных процессов, как Гротовский.

Он называет свой театр Лабораторией. Да. Это действительно центр исследований. <...>

В театре Гротовского, как в каждой настоящей лаборатории, эксперименты действительно имеют научную ценность, потому что исследуется сама суть. В его театре небольшая группа актеров достигает абсолютной сосредоточенности при неограниченном времени. <...>

С оговоркой. Актерское призвание само по себе не приводит к искусству актера. Напротив, по Гротовскому, драматическое искусство – это средство. Как я могу им воспользоваться? Театр – это не дезертирство, не отказ. Образ жизни – это путь к жизни. Похоже на религиозный призыв? Так и должно быть. Все к этому и вело. Не больше и не меньше»³.

3.

Не случайно потом Гротовского признают наследником и продолжателем дела Константина Станиславского, который, среди прочего, заложил традицию театральных студий и лабораторий в XX веке. Напомним, что первая театральная студия была заложена в 1905 году именно по инициативе Станиславского,

² Цит. по: Гротовский Ежи. *От Бедного Театра к Искусству-проводнику*. М. 2003. С.51–52. Перевод с польского Н. Башинджагян. Курсив – Е. Гротовского.

³ Цит. по: Ежи Гротовский. *К Бедному Театру*. М. 2008. С. 3–5. Перевод с английского Л. Мельниковой.

который сам ее и финансировал; в историю театра она вошла как Студия на Поварской⁴. Во главе ее стоял Вс. Мейерхольд. Студия на Поварской просуществовала всего несколько месяцев, не состоялось ни одного публичного показа. Не удовлетворила она и ожиданий Станиславского, который в конце концов ее распустил, хотя Мейерхольд в ней не сомневался и даже через год после ее закрытия написал: «Несмотря, однако, на то, что Театр-студия не открыл своих дверей для публики, он сыграл в истории русского театра очень значительную роль. Все то, что потом передовые наши театры в нервном возбуждении и с необычайной торопливостью стали вводить у себя на сценах, с уверенностью можно сказать, черпалось ими из одного источника. И все мотивы, которые ложились в основу новых сценических интерпретаций, были родными, знакомыми для тех, кто жил в созидательной работе Театра-студии»⁵.

Годы спустя Станиславский посвятил Студии на Поварской один из разделов своей книги «Моя жизнь в искусстве» <...>. Главным поводом к созданию студии была уверенность обоих художников в том, что назрела необходимость искать новые пути в театре и для театра. Станиславский написал об этом: «Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями»⁶. И дальше: «Однако в какой форме и где осуществить наши начинания? Они требовали предварительной лабораторной работы. Ей не место в театре с



ежедневными спектаклями, сложными обязательствами и строго рассчитанным бюджетом. Нужно какое-то особое учреждение, которое Всеволод Эмильевич удачно назвал «театральной студией». Это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов»⁷.

Тут важно заметить, что все это происходило в ситуации, когда «театр (речь идет, естественно, о Художественном театре. – **З.О.**) имел успех, публика валила

Е. Гротовский на встрече во МХАТе.
Москва, 1976

⁴ Здесь автор статьи делает необходимую для польского читателя ссылку на книгу Катаржины Осиньской «Студии в российской театральной культуре XX века. Избранные проблемы». Варшава. 1997. Книга очень тщательно и с любовью рассказывает о рождении и работе московских театральных Студий 1920-х годов.

⁵ Мейерхольд Вс. К истории и тех-

Год Гротовского

валом, все, казалось, обстояло благополучно...»⁸.

Как бы ни оценивать творчество Студии на Поварской, факт остается фактом: именно она предвосхитила создание целой череды театров-студий вокруг МХТ (с 1919 года ставшего академическим), а потом по всей России и во многих странах мира. Теперь можно сказать, что искра, которая в начале XX века вспыхнула в не существующем теперь здании на скрещении улиц Поварской и Нового Арбата, до сих пор теплится во многих театрах всего мира.

А еще следует заметить, что именно разный взгляд на лабораторный характер театра был одним из принципиальных разногласий между Станиславским и Немировичем-Данченко. Эта разница в позициях внутри руководства МХТ разделила потом и весь его коллектив. В то время как Станиславский ежедневно проводил и совершенствовал лабораторную работу с вверенной ему группой актеров, Немирович считал, что это абсолютно ненужная трата времени, денег и энергии, а главная цель театра состояла, по его мнению, в постоянной подготовке новых спектаклей.

4.

Первой польской театральной лабораторией был театр «Редута», работавший в 1919–1939 годах под руководством великого актера Юлиуша Остэрвы (1885–1947) – и ученого-геолога с европейским именем Мечислава Лимановского (1876–1948), который сумел соединить исследовательскую работу в области естественных наук с активными занятиями искусством и размышлениями по его поводу.

«Редута» была сообществом (поначалу «театральным», потом «художественным») наподобие товарищества.

Во время Первой мировой войны Лимановский и Остэрва были интернированы в Россию (1915–1918), где не только изучали работу известных российских театров, но и познакомились лично с лучшими представителями российской интеллигенции (прежде всего, со Станиславским, который сам проводил гостей в Первую студию). Кроме того, они и друг друга узнали поближе. Вернувшись в Польшу, после 146 лет получившую наконец независимость, Остэрва стал актером и режиссером варшавского Театра Польского под руководством Арнольда Шифмана, а Лимановский организовал Первую Польскую студию искусства театра имени Адама Мицкевича, из которой примерно через полгода и родилась «Редута».

Поначалу «Редуттой»⁹ называли и камерный театр, открытый 29 ноября 1919 года в залах Большого театра в Варшаве, и необыч-

нике театра (1907 г.) // Цит. по: В.Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В двух частях. Часть первая. М. 1968. С. 105.

⁶ Цит. по: Станиславский К.С. *Моя жизнь в искусстве*. М. 1983. С. 289.

⁷ Там же. С. 290.

⁸ Там же. С. 286.

⁹ Слово «Reduta» в переводе с польского означает и «редут», военное сооружение, и «костюмированный бал, маскарад». И то, и другое значение очень подходит для названия нового театра, намеревающегося совершить революцию в искусстве.

Ю. Остэрва
и М. Лимановский



Pro настоящее


ный коллектив, сплотившийся вокруг Остэрвы и Лимановского, т.н. «редутную коммуну», или «дом театральных ремесел». За два месяца до официального открытия «Редуты» Остэрва писал в письме Владиславу Оркану: «Меня поставили во главе довольно большой и случайно собранной группы людей, в основном молодых, вместе с которыми я хочу искать пути и способы открытия польского лица Театра. Это предприятие не столько амбициозное, сколько совершенно необходимое, являющееся следствием художественной эволюции и результатом понимания того долга, каковым обязала нас благословенная волна истории нашей Отчизны. <...> Если мы не дойдем – то другим после нас, мы, может быть, покажем дорогу. <...> наши художественные усилия для других будут называться театром (Редута), а внутри будут пониматься как «Студия»¹⁰.

В поднимающемся амфитеатром зале «Редуты» все было белым: белые стены, белая рама портала, белые балюстрады, тринадцать рядов белых кресел (на 294 зрителей), белые колонны, а повыше, на противоположной от сцены стене, – небольшая галерея с одним рядом балконных кресел. Сцену сравнивали с залом, она располагалась на том же уровне, что и первый ряд кресел. Убрали суфлера.

«Редута» должна была стать не только и не столько театром, сколько домом для ее актерского и технического состава, домом творческой работы. Зрителя, приходившего в «Редуту», трактовали как свидетеля: здесь всегда говорили о показе драматического события в присутствии зрителя, о «прививке свидетелям студийного образа

жизни», а не о спектакле, который играется для публики, как в других театрах. Это последнее обстоятельство Остэрва называл «публикоманией», которую считал одним из главных несчастий театра и актера, чье искусство в результате этой «болезни» деградирует до уровня проституции. В подобном же смысле в 1960-е годы Гротовский говорил об актере-проститутке, которому противопоставлял актера «святого» и его «акт тотальный». Поэтому одной из задач актера в «Редуте», а потом в Театре-Лаборатории было – не играть, а вправду быть для зрителей или в присутствии зрителей.

За двадцать лет деятельности «Редуты» театром руководило много людей, однако «властительницей дум» сделал этот коллектив Остэрва, его личность, безусловно, более всего повлияла на историю этого театра. Сегодня говорят о трех «Редутах» Юлиуша Остэрвы: Первой варшавской (1919–1925), Второй вильнюсской (1925–1929 или 1931) и Третьей – снова варшавской, или Второй варшавской (1931–1939). Хотя сам Остэрва выделял четыре периода по пять лет: Редуту первую (1919–1924), вильнюсскую (1925–1929), послевилнюсскую (1929–1934) и столичную (1934–1939).

«Редута» родилась для поисков «польского лица театра» и национального метода работы с актером. Она была связана с польской культурой примерно так же, как МХТ – с русской культурой, Театр Макса Рейнгардта – с немецкой, а «Старая голубятня» под руководством Жака Копо – с культурой французской. Осенью 1921 года «Редута» основала собственную школу с почти монастырской дисциплиной – Кружок Адептов,

¹⁰ *Listy Juliusza Osterwy. Warszawa. 1968. S. 51–52. [Письма Юлиуша Остэрвы.]*

Год Гротовского

который через год превратился в Институт «Редуты», просуществовавший до начала войны в 1939 году. Целью этой школы было не только всестороннее обучение актеров (в узком смысле этого слова, актеров, приготовляемых для игры в театре), но и обучение актеров как общественных и идейных театральных деятелей. Слушатели Института участвовали в спектаклях и внутренней жизни «Редуты», хотя членами коллектива могли стать только после определенного времени – тогда их называли «редутовцами». В общем, «Редута» была – по мнению Лауры Кинель из нью-йоркского журнала «Польша» (1923, июнь) – «первой лабораторией искусства театра в Польше», «театром-лабораторией», а также «одним из лучших театров Европы». Два года спустя один из выдающихся польских актеров Стефан Ярач в известной в свое время статье «Чему меня научила “Редута”?» отметил среди ее главных достоинств следующее: «Она создала творческую лабораторию для молодых актеров в Институте “Редуты”»¹¹. В те же годы и знаменитая актриса Мария Дулемба называла «Редуту» «самой современной театральной лабораторией».

Ее ценность не исчерпывалась словесными декларациями, но опиралась на проводимые ею исследования и эксперименты. Местом борьбы за новый театр была ее творческая лаборатория. Именно здесь достигали – ценой постоянного кропотливого труда – правды о человеке, который должен был жить на сцене. С этой целью сдирали с себя всякую фальшь, легкомыслие, рутину, штампы.

Здесь не место вспоминать и обсуждать различные заслуги

«Редуты» в истории театра и театральной культуры Польши. Но приведу только одно компетентное мнение известного историка театра Збигнева Рашевского: «Факт, что в Польше рождение такого театра имело значение переломное. Тесное сплочение профессионального идеала с этическим высвободило в польском театре неожиданные запасы энергии и дало ему в результате такие важные качества, как прежде не знакомый ему дух общности, объединивший опытных профессиональных актеров <...> с начинающими любителями, как фанатизм в работе, продолжающейся иногда по 18 часов в сутки, но, прежде всего, чистоту слова в лучших спектаклях “Редуты”. <...> Наиболее протяженным во времени достижением “Редуты” стал, вероятно, ее высокий эпос»¹².

Секретарь «Редуты», Эугений Щверчевский, напишет в статье, опубликованной на страницах «Польской сцены» в марте 1922 года: «Программно систематизировать цели польского театра и сотворить метод работы с актером мог позволить себе только театр идейный, а значит, идеалистический, экспериментальный, т.е. художественный, “студия”, т.е. вольная ассоциация людей идеи. Именно таким театром была “Редута” Остэрвы и Лимановского<...>, в которой Александр Зельверович разглядел чуть ли не на следующий день после ее открытия “первую на польской земле современную, рациональную, экспериментальную лабораторию актерской игры”¹³. <...> Работа видимая, затратная, до мозолей во время репетиций, вырастает в этой концепции до основного момента деятельности театра, а собственно спектакли

¹¹ *O zespolu Reduty, 1919–1939. Wspomnienia. Warszawa. 1970. S. 33. [О театре «Редута». 1919–1939. Воспоминания.]*

¹² *Zbigniew Raszewski. Krótka historia teatru polskiego. Warszawa. 1977. S. 199–203.*

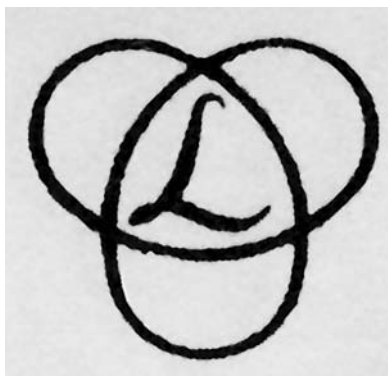
¹³ *Цитата взята из статьи А. Зельверовича «“Редута”... и профессиональная критика», напечатанной в журнале «Польская сцена», 1920, март. Цит. по: Aleksander Zelwerowicz. O sztuce teatralnej. Artykuły, wspomnienia, wywiady z lat 1908–1954. Wrocław. 1993. S. 58. [Александр Зельверович. Об искусстве театра. Статьи, воспоминания, интервью. 1908–1954 годы.]*

Pro настоящее

становятся как бы второстепенными, даже случайными демонстрациями результатов»¹⁴.

5.

Не случайно Гротовский свяжет себя непосредственно с этой традицией, приняв в 1966 году эмблему «Редуты» как эмблему своего Театра-Лаборатории: «В знаке петли «Редуты» в центре была вписана буква «R»; мы, приняв ее без изменения, лишь вписали «L» – от слова «Лаборатория». Такое решение родилось, во-первых, из чувства возмущения, вызываемого во мне пренебрежительным тоном, с каким в театральном кругу нередко отзываются об отшельнических нравах и наивных идеях «редутовцев». На мой взгляд, «Редута» была существеннейшим явлением межвоенного театра, если учесть ее попытки вести рассчитанные на долгие годы исследования актерского мастерства, а также ее этические постулаты. Конечно, они были сформулированы в стилистике того времени и сегодня могут показаться наивными, но тогда они были наполнены смыслом, поскольку означали попытку изгнать из театра все, что связывается с понятием артистического «полусвета». Ремесло и призвание, осуществляемое посредством ремесла, – вот без чего, я считаю, невозможно создание театрального произведения: без очной ставки с этими двумя проблемами, без конфронтации и сопоставления с ними. «Редута» была попыткой такой очной ставки. Наши исследования в области техники искусства актера носят иной характер, но в понимании цели работы, нам кажется, мы совпадаем. Во всяком случае, нам хотелось бы, чтобы так было. Мы считаем «Редуту» великой



традицией польского театра, и если бы наша деятельность была признана ее продолжением, мы бы этим только гордились. Вот та вторая причина, по которой мы приняли знак «Редуты». <...>

Я бы сказал, что в наших начинаниях «Редута» выступает традицией моральной»¹⁵.

В другом интервью Гротовский выразил уверенность, что «Редута» – это «единственный в истории польского театра коллектив, который имел выкристаллизованную идею театра и верно ее реализовал»¹⁶.

Принятый создателем Театра-Лаборатории знак «Редуты» означал для него «пребывание в пути, движение к бесконечности»¹⁷. С марта 1966 года и вплоть до закрытия вроцлавской Лаборатории в 1984 году этот знак виден на всех ее документах.

Мы уже говорили о том, что означают словосочетания «театральная лаборатория», «театр-лаборатория». Напомним только, что это творческая компания, для которой самой важной целью являются практические исследования в области театра (чаще всего, эти исследования касаются работы актера), а не выпуск и эксплуатация спектаклей. Исследования эти не подчинены спектаклям,



Знак «Редуты» и Театра-Лаборатории

¹⁴ Eugeniusz Świerczewski. *Reduta*// *Scena Polska*. 1922, marzec. S. 2, 4.

¹⁵ Цит. по: Гротовский Ежи. *От Бедного Театра к Искусству-проводнику*. М. 2003. С.77–78. Перевод с польского Н. Башинджаган.

¹⁶ 10 minut z Jerzym Grotowskim. *Rozmawiała Krystyna Zbiewska*// *Dziennik Polski*. 1966, 13 kwietnia, №86. [10 минут с Ежи Гротовским. Беседа с Кристинной Збиевской.]

¹⁷ Цит. по: Zbigniew Osipiński. *Tradycja Reduty u Grotowskiego i w Teatrze Laboratorium*// Zbigniew Osipiński. *Grotowski wytycza trasy*. Warszawa. 1993. S.185–234. [Осинский Збигнев. *Традиция «Редуты» у Гротовского и в Театре-Лаборатории*// Осинский Збигнев. *Гротовский прокладывает пути.*]

Год Гротовского

напротив – спектакль и работа над ним подчинены исследованиям и поискам, становясь их публичной проверкой на определенном этапе. В этом смысле спектакль/представление не является целью, но только средством.

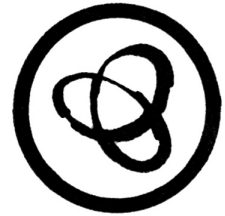
В театральной лаборатории время и пространство, отведенные работе, или исследованиям и поискам, не ограничены, но – в зависимости от ситуации и условий – переменны, открыты. На практике это означает неограниченное время работы.

Именно этим театральные лаборатории отличаются от студийных театров, в которых так же должны существовать и проводиться исследования, но там они подчинены конечной цели, созданию спектакля. Поэтому, если репетиции в студийном театре, часто долгие, не приводят в конце концов режиссера и актеров к удовлетворяющему их результату, это обычно считается «неудачей», «поражением». Тогда как в лаборатории это было бы явлением совершенно нормальным. Однако бывают исключения. Порой бывает так, что название «студия» носят обыкновенные «репертуарные театры», и это часто приводит к ошибкам, особенно неспециалистов, и вызывает путаницу понятий. Но бывало и так, что некоторые театральные студии носили характер именно лабораторный. Так было, например, в Первой Польской театральной студии имени Адама Мицкевича, так было и в «Редуте». Тут можно вспомнить хотя бы работу Лимановского над «Дзядями» Мицкевича или «Кракусом» Норвида; она была очень серьезным достижением для актеров, которые в ней участвовали, хотя премьеры так и не состоялись. Можно

привести в качестве примера и процесс работы над последним спектаклем Театра-Лаборатории «Arocalipsis cum figuris», во время которого как бы попутно родились два других спектакля, совсем не показанные публике, но представляющие собой необычайно серьезное творческое достижение и для Гротовского, и для его актеров – это «Самуэль Зборовский» по Словацкому и «Евангелие».

Очередные спектакли Театра-Лаборатории понимались тоже как репетиции, только в присутствии зрителей. Поэтому Гротовский старался быть на каждом спектакле, что в коммерческом театре почти никогда не встречается. Он часто также подчеркивал, что наиболее плодотворными оказывались для него ошибки, неудачи, неуспех, что на них он научился очень многому. Такая позиция возможна только в театре-лаборатории, трудно себе ее представить при ином раскладе. Напомню в этом месте проницательные наблюдения Мечислава Лимановского 1931 года, актуальные до сих пор, нужно только подставить другие примеры: «Я прекрасно понимаю, что театры сегодня являются частью мирового хозяйства. На одних фабриках изготавливают сукно, на других фабриках – конфеты или калоси, у Шифмана [в Театре Польском, в Варшаве] делают Шоу. Нужно жарить в печи, рекламировать. Премьера как паштет, еще не попробовав, надо вопить – вкусный»¹⁸.

В противоположность описанной Лимановским ситуации, типичной для театров «капиталистических», театров-предприятий, в лабораториях и студиях творческий процесс существует в варианте in statu nascendi¹⁹. В одном из



¹⁸ Mieczysław Limanowski. *Dojżale czy niedojżale recenzje? Słowo. 1930, 13 marca. [Мечислав Лимановский. Зрелые или незрелые рецензии?]*

¹⁹ in statu nascendi (nam.) – в стадии рождения.

Pro настоящее

текстов литературного секретаря «Редуты» вильнюсского периода, Михаила Орлича, нашлось следующее утверждение: «[В Редуте] ясно выделяется теза – сценический образ *non fit sed nascitur* (это можно перевести, как «не возникает, но рождается»). Проклевывается он медленно, сразу даже не назовешь это словом «работа», родится, растет, живет. И даже когда спектакль уже на сцене и состоялась его премьера, он никогда не считается, в понятии “Редуты”, готовым. Только теперь снова начинается наблюдение, и наступают новые штудии»²⁰.

Смысл такой трактовки театра в том, что спектакль находится тут в постоянном процессе рождения, он всегда открыт переменам. Основание такого процесса составляет творческий коллектив: «не актеры, режиссер, декоратор, композитор, электрик, но коллектив»²¹. В коллективе, который понимается так, отвергается идея личной диктатуры режиссера и принимается идея режиссуры сборной под руководством Остервы и Лимановского, либо только Остервы, который, как уверяет один из его учеников, а потом и сотрудников, «не отступал ни перед чем, чтобы направить актера на поиски персонажа в себе и чтобы он был им, а не играл его»²².

Такую режиссуру сравнивали с действиями врача-акушера. Важно помнить, что слово «акушер» также появилось в характеристике режиссуры у Гротовского в Театре-Лаборатории, хотя сам он – особенно в 1970-х годах – говорил, скорее, о стимуляции актера. Еще до рождения «Редуты» Мечислав Лимановский писал: «Инсценизация-режиссура – общие, они результат общего творчества. <...> Коллектив в данной пьесе обязан творчески

складываться не только из тех, кто играет, но и тех, кто смотрит, слушает, является свидетелями-сотворцами, кто в общем-соборном духе тоже вносит свою лепту в создание целостности, возникающей из духа и хаоса»²³.

Эти слова, написанные в 1919 году, означали абсолютно революционную смену перспективы по отношению к искусству театра, а также позиции режиссера и актера. В них можно разглядеть начала театральной лаборатории, ее основные черты. Можно также указать на их новаторство по отношению к тому, что случится в мировом театре полвека спустя, в 1960–1970-х годах. Я имею в виду, прежде всего, зрелища, названные позже «альтернативным театром» или «театром контркультуры», но и не только их.

6.

Нелегко определить в театре сферу и силу влияний. В искусстве театра традиция – самое трудное, что следует почувствовать и интерпретировать, рационализировать и объективировать. Вместо этого часто наблюдается очень много мифологии, разного рода отражений и присвоений.

«Редута» начала свою деятельность через 21 год после открытия МХТ и через 6 лет после празднования деятельности «Старой голубятни» в Париже. Остерва и Лимановский знали эти лабораторные театры по личным наблюдениям (МХТ), а также по лекциям и рассказам свидетелей и искали в этих свидетельствах подтверждения правильности собственных достижений и намерений – особенно неохотно принимаемых и часто демонстративно пренебрежительно оцениваемых большей

²⁰ *Mihail Orlicz. Kult ideału w teatrze. Z odczytu radiowego// Słowo. 1928. 24 lutego. [Михаил Орлич. Культ идеала в театре. Из радиолекции.]*

²¹ *Ibidem.*

²² *Antoni Cwojdzirski. Prawdziwa reżyseria// O zespole Reduty. 1919–1939. S. 262. [Антоний Цвойдзьиньски. Настоящая режиссура. В кн. «О театре Редута. 1919–1939».]*

²³ *O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza// Mieczysław Limanowski, Juliusz Osterwa. Listy. S. 162–163. [Мечислав Лимановский. О духе и намерениях Польской Студии искусства театра имени Адама Мицкевича.]*

Год Гротовского

частью польского культурного сообщества, особенно людьми театра. Среди этих последних, конечно, были исключения.

На основе изучения опыта Станиславского и «Редуты» собрали свой коллектив Гротовский и Фляшен. Деятельность Театра-Лаборатории – сначала в Ополе, потом во Вроцлаве – вдохновила и добавила отваги сотням других театральных групп в целом мире. Так происходит и сейчас. Людвик Фляшен следующим образом характеризует эту ситуацию: «Тексты Гротовского, документы, касающиеся Лаборатории, изучаются все более молодым поколением. Разговаривая с молодежью, я ловлю их и себя на том, что Гротовского они воспринимают, как ровесника Станиславского, Мейерхольда – как классика.

Мне кажется, что образ Театра-Лаборатории сохраняется как своего рода тоска и мечта, как утопия. Достижение цели непросто, если принять во внимание нехватку подходящих лидеров и подходящих условий (на Западе практически не существует постоянных коллективов). Для лабораторной работы нужен лидер, который сплачивает вокруг себя группу людей, сходно чувствующих, и который работает с ними много лет. Иначе это невозможно. Поэтому повторю: мы имеем дело с определенного рода ностальгией – ностальгией по тому, что нечто подобное Лаборатории, в принципе было возможным. Временами рождаются угрызения совести: “Мы не такие, как те люди, что так сильно отдавались своему ремеслу, были так верны своему театральному призванию”. Лаборатория сохраняется в нашем сознании как образ этический, как кодекс чести уважающего себя

профессионала, наподобие “Этики Станиславского»²⁴.

Вот таким образом и живет традиция в театре. В своем «Ответе Станиславскому» Гротовский писал: «Когда-то я высказал убеждение (оно, кстати, не так уж оригинально), что истинный ученик возвышенно предаёт учителя. Так вот, если я и искал истинных учеников, то в таких людях, что возвышенно изменили бы мне.

Низкая измена означает: оплывать того, с кем вместе ты был. Низкой изменой считаю также возврат к тому, что фальшиво, что не сохраняет верности нашей натуре и больше согласуется с тем, чего другие – скажем, театральное окружение – ожидают от нас, чем с нами самими. В последнем случае вновь погрязает во всем, что отдаляет нас от “зерна”. Но существует измена высокая – в деянии, не в словах. Она проистекает из верности собственному пути. Пути этого нельзя никому предписать, невозможно его вычислить, высчитать. Его можно только открыть – огромным усилием»²⁵. Автор «Ответа Станиславскому» сам подает своим творчеством пример такой «высокой измены». Именно так сорок лет он изменяет мастеру своей молодости – Станиславскому. Именно так, как режиссер, он «предавал» литературные произведения великих польских романтиков, Выспяньского, которые его волновали.

7.

Все известные мне современные театральные лаборатории состояли в каких-то отношениях с Театром-Лабораторией в Ополе и Вроцлаве в 1959-1984 годах. Припомню для примера только

²⁴ *Goście Starego Teatru. Spotkanie dziesiąte: z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jerzy Jarocki. Kraków, Stary Teatr, 1994, 13 lutego// Spisala Maryla Zielińska. Teatr. 1994, №10. S.10. [Гости Старого театра. Встреча десятая, С Людвиком Фляшеном беседует Ежи Яроцкий.]*

²⁵ *Цит. по: Ежи Гротовский. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. М. 2003. С.185. (Перевод с польского Н. Башинджаган.)*

Pro настоящее

три наиболее известных коллектива такого типа.

Первым из них является Один-театр под управлением Эудженио Барбы, основанный в 1964 году в столице Норвегии Осло, а через два года переехавший в Хольстебро, в Данию, где и существует до сих пор, входя в состав Nordisk Teaterlaboratorium. В начале 1960-х годов Барба был стажером и ассистентом у Гротовского в Ополе, а также кем-то вроде неофициального посла Театра-Лаборатории 13 рядов на Западе. Он написал самую первую книжку об этом театре, публиковал о нем статьи на многих языках, переводил, информировал, принимал участие в международных конференциях, сам организовал и оплатил автобус для участников и гостей X Конгресса Международного института театра (ИТ) в Варшаве в 1963 году, которые жаждали увидеть спектакль «Трагические деяния доктора Фауста» по Марло во время гастролей коллектива Гротовского в Лодзи. Подчеркивая при каждой возможности свои связи с Гротовским и польским театром, Эудженио Барба уже много лет является одним из самых выдающихся в мире театральных режиссеров и педагогов, создателем знаменитых спектаклей, а с 1980 года руководит абсолютно уникальным делом, каким является Международная школа антропологии театра (ISTA, International School of Theatre Antropology).

Другой компанией, наводящей мосты с традицией Театра-Лаборатории является Международный центр театрального творчества в Париже, возглавляемый Питером Бруком (Centre International de Créations Théâtrales,

СИСТ); он был открыт еще в 1971 году как Международный центр театральных исследований (International Center of Theatre Research, ICTR). За шесть лет до этого, в 1965 году, Брук впервые пригласил Гротовского для работы с актерами Шекспировского театра, – английский режиссер готовил тогда спектакль «US». С тех пор оба художника не только поддерживают связь на профессиональном уровне, но и дружат. Влияние Ежи Гротовского на интересы и работу Питера Брука уже не раз было подтверждено самим режиссером. В 1987 году Брук писал: «Великие веяния проникают глубоко и

Е. Гротовский,
Р. Баччо,
Э. Барба, 1988



Год Гротовского

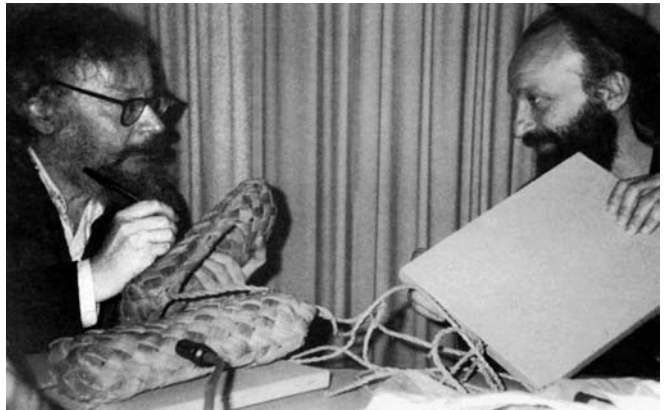


Е. Гротовский
и П. Брук.
Вроцлав, 1975

распространяются очень широко. Вот почему я могу сказать, что работа Гротовского в последние годы, безусловно, касается мира театра, затрагивает его. И прежде всего потому, что имеет характер лаборатории, то есть места, где ведутся опыты, которые вне лабораторных условий были бы совершенно невозможны. Если наш Международный Центр творчества в Париже сотрудничает с Итальянским Центром Гротовского, то потому, что мы абсолютно убеждены: между его закрытыми от любопытных глаз исследованиями и той пищей, которую они могут дать театру, открытому для публики, должна установиться живая и постоянная связь»²⁶.

Мне кажется, что в случае с Бруком можно говорить о лабораторном характере его поисков и исследований. Хотя руководимый им Центр с самого рождения не предполагался и не стал театром-лабораторией, поскольку его основной целью все-таки является выпуск очередных спектаклей.

Третьей интересующей нас компанией является московская «Школа драматического искусства», основанная в 1989 году Анатолием Васильевым, уже тогда известным режиссером и опытным педагогом. В течение последних восьми лет основную часть деятельности «Школы» составляла лабораторная работа²⁷. В этот период Васильев только от случая к случаю приглашал зрителей на показы либо открытые репетиции, во время которых его ученики-актеры (а также режиссеры) представляли фрагменты произведений Платона, Достоевского, Томаса Манна, Пиранделло и др.



В то же время Васильев в своей деятельности сохранял связь с работами Гротовского, особенно с теми, что проводятся в Центре в Понтедере, куда российский режиссер был дважды приглашен со своими актерами. Но его интерес к Гротовскому начался значительно раньше, еще во времена его учебы в ГИТИСе в 1968–1972 годах. Потом А. Васильев прекрасно рассказал об этом в своем выступлении на Международном симпозиуме «Гротовский, la presenza assente»

Е. Гротовский
и А. Васильев.
Понтедера, 1990

²⁶ Там же. С. 50.

²⁷ См.: Katarzyna Osińska. Powarska 20// Teatr. 1995. №5. S. 42; Odpowiedź Stanisławskiemu. Z Anatolijem Wasiljewem rozmawia Katarzyna Osińska// Teatr. 1995. №5. S. 43–46. [Ответ Станиславскому. С Анатолием Васильевым беседует Катаржина Осиньска.]

Pro настоящее

(«Гротовский. Присутствие неприсутствия»), который состоялся в октябре 1989 года в Модене. Тогда он сказал: «Я приехал в Москву из провинции в 1968 году, а вам необходимо знать, что в 1968 году, т.е. ровно 10 лет спустя после рождения Театра-Лаборатории, ничего о Гротовском [у нас] не было известно. Тем не менее, среди студентов это имя кружилось <...> Имя Гротовского для меня ассоциировалось с чем-то таинственным, неожиданным, таким далеким. Мне кажется, что именно год 1968-й и несколько последующих лет были заполнены этим таинственным именован, которое повторяли себе студенты.

Я учился у лучших педагогов, изучал систему Станиславского. Мне кажется, что кое-чему я научился. <...> Но, по правде говоря, среди всех людей, живущих после Станиславского, больше всего из Станиславского спас Гротовский. У него Станиславский продолжился в некоем таинственном знании <...>. Когда я изучал режиссуру, а по коридорам летало имя «Гротовский», – для меня это и был Станиславский.

Семь лет спустя я покинул официальную сцену и ушел работать в маленький зал. В этом зале было не больше 90 мест, и когда люди спрашивали меня: «Зачем ты это сделал?», – я всегда отвечал, что для театра не важно, сколько в нем мест. В театре может быть очень мало мест, но он может влиять на весь мир. И это и есть Гротовский. <...> Он независимо ни от чего есть, он отделился от театра, имеет свою школу, но я очень благодарен ему за то, что он существует.

В этом заключен весь смысл моего выступления – в благодарности,

что есть такой Великий Художник. И до тех пор, пока такой Великий Художник существует, всем хорошо»²⁸.

8.

Эудженио Барба, Питер Брук и Анатолий Васильев каждый по-своему возвращаются к опытам, мифу и традициям Театра-Лаборатории под руководством Гротовского и Фляшена. До сих пор этот коллектив остается последним такого типа театральным коллективом в Польше, не считая нескольких польских студий, которые опирались и опираются на его опыт.

Для Гротовского «лаборатория» является, без сомнения, центральным понятием во всем его творчестве. А вместе с «актом тотальным», пожалуй, и самым важным. Эти два понятия взаимообуславливают друг друга: «акт тотальный» Ришарда Чесляка в спектакле «Стойкий принц» был бы абсолютно невозможен вне Театра-Лаборатории и лабораторного характера этой работы.

Не случайно полемисты и антагонисты Гротовского нападают именно на это понятие «лабораторности», либо откровенно от него с большим или меньшим радикализмом (как, например, Владзимеж Станевский, который в 1971–1976 годах входил в актерский состав Лаборатории, а в 1977 году организовал свой Центр театральных практик «Гардзенице», оставаясь до сего дня его руководителем и режиссером), либо откровенно его осмеивают (как, например, Тадеуш Кантор, который употреблял ироничное «театр-амбулатория» вместо Театр-Лаборатория и был в своем творчестве крайне далек от «лабораторности»; не случайно поэтому он никогда не апеллировал

²⁸ *Anatolij Wasiljew. Modena 1989. Przelozyla Katarzyna Jariczek (Osińska)// Odra. 1991. №5, S. 72; Katarzyna Jariczek (Osińska). Anatolij Wasiljew i ego Szkoła Sztuki Dramatycznej// Odra. 1991. №5, S.73–74. [Анатолий Васильев. Модена-1989. Перевод на польский язык – Катаржины Яньчик (Осиньска); Катаржина Яньчик (Осиньска). Анатолий Васильев и его «Школа драматического искусства».]*

Год Гротовского

ни к Станиславскому, ни к «Редуте», а его отношение к Гротовскому было явно враждебным).

Тут имело бы смысл процитировать интервью Станевского, объясняющего его отношение к Театру-Лаборатории и «лабораторности» Гротовского: «Те эксперименты, действительно, имели лабораторный характер. Они были закрыты [для чужих], не связаны с общественным контекстом, касались, прежде всего, психологии, интимных переживаний, эксплуатации внутреннего мира личности. <...> Думаю, что применение психологизма в театре – это довольно большая ошибка. От ошибочного применения психологии или психоанализа предостерегал Клод Леви-Стросс, говоря, что это есть злоупотребление объяснениями-отмычками. А это может привести к ужасным поступкам и мучениям <...>»²⁹.

И дальше: «К индивидуальным, личным переживаниям актера я стараюсь не обращаться, не влезать ему в душу. Я бы не решился эксплуатировать серьезное, личное, неповторимое переживание конкретного актера, чтобы создать на его основе сценический образ. Но именно так сделал Гротовский с Ришардом Чесляком в «Стойком принце». Он часто повторял, что материал для роли они почерпнули в экстатическом переживании Рышка времен его молодости. Я считаю, что такая игра может быть очень рискованной, она может привести к истерике, разрушению себя, может быть, даже самоуничтожению.

У меня – совершенно иначе. В работе с актером мы обращаемся к ощущениям внешнего мира, в который мы сами впутаны. Это может быть опыт, полученный на [наших]

Собраниях, в Экспедициях, в личных путешествиях или путешествиях, известных нам по литературе.

Наш театр не занимается психологией. Я стараюсь избегать психологии и психоанализа, помня, о чем говорил Леви-Стросс: психология – небезопасное оружие в экспериментах гуманиста, что заставляет отдавать предпочтение эгоцентризму и антропоцентризму. Иначе ты ставишь человека, хочешь тебе этого или нет, в позицию повелителя и распорядителя всеми благами природы. А это не экологично. Хотел было сказать «неэтично», но мне показалось, что понятие «экологично» в данном случае имеет больший вес <...> Человека, с которым я работаю, я стараюсь направлять так, чтобы он ощущал себя частью природы, в которой отражается целое, чтобы был в ответе за то, что играется вокруг»³⁰.

Так что не только капиталистическая концепция «театра-предприятия», «театра-фабрики» находится в оппозиции к театральным лабораториям. Бывает, их атакуют – и временами еще резче – и некоторые творцы авангарда.

Тадеуш Кантор, например, отрицал саму идею театральной лаборатории. По его мнению – так же считал и Виткевич, – настоящее искусство не признает «экспериментов», а раз не признает, должно отказаться и от исследований в этой области. Именно это отличает искусство от науки и не следует их приравнять друг к другу. Искусство – это, прежде всего, дело таланта художника, чей творческий акт можно сравнить с актом творения мира, божьим созданием. Поэтому ценность произведения искусства определяют не какие-то там «эксперименты» и «исследования», а талант художника.

²⁹ *Goscine Starego Teatru Spotkanie jedenaste: z Wlodzimierzem Staniewskim rozmawia Malgozata Dzielulska. Krakow. Stary Teatr. 1994, 19 czerwca // Teatr. 1994. №12. S.10, 13–14. [Гости Старого Театра. Встреча одиннадцатая: С Владзимиежем Станевским беседует Малгожата Дзевульская.]*

³⁰ *Ibidem.*

Напротив, Владзимеж Станевский отрешивается от «лаборатории» во имя очень тщательно понимаемых им «объективизма» и «общественного служения» и считает, что истинность оценок лаборатории должна быть подвергнута повсеместной, объективной, независимой проверке. В его понимании Театр-Лаборатория под руководством Гротовского стал на территории искусства театра, по существу, почти синонимом сектантства и некоторых негативных черт, которые с ним связывают.

Столь решительную и определенную критику «лаборатории» и «лабораторности», исходящую от одного из бывших членов вроцлавского коллектива, можно считать в каком-то смысле той самой критикой «извне». Хотя Владзимеж Станевский никогда не видел «Стойкого принца» и знать об этом спектакле, а также о работе над ним может только с чужих слов. Прежде всего, он не отличает уровня индивидуальной психологии от уровня архетипического (неличного) в работе режиссера с актером, т.е. того, что Карл Густав Юнг трактует как главное отличие между «искусством психологическим» и «искусством визуальным», причем, это последнее является как бы «подключенным» к архетипам. Нечего и пояснять, что работа Гротовского и Чесляка в «Стойком принце» велась именно на уровне архетипического. Удивительно, что Станевский, который и сам известный режиссер, не осознает, либо не хочет осознать это фундаментальное отличие.

Из этого следует, что Лабораторию Гротовского атаковали и атакуют разными способами некоторые известные представители

театрального авангарда. Атакуют за то, что она недооценивает значение таланта в искусстве, занимается своего рода сектантством на его территории, а также за «неаутентичность», недостаточный «объективизм» или, скорее, полную к нему неспособность.

Получается, что именно различия и напряжение, существующие между театральными лабораториями и студиями (а также большинством творцов и коллективов, причисляемых к театральному авангарду) – с одной стороны, и между лабораториями (а также большинством студийных и авангардных коллективов) и «театрами-предприятиями» – с другой стороны, как и вытекающие отсюда выводы, а также вся эта сложная диалектика взаимного отталкивания и притяжения – имеют важное значение и для искусства театра, и для театральной культуры XX века. Хотя театральная общественность все еще не уяснила себе этого в достаточной мере; а в размышлениях о театре эта тема еще не заняла того места и не получила того внимания, каких заслуживает.

9.

Гротовский мог бы повторить вслед за Юнгом: «<...> Я не только эмпирик, но также и практик»³¹. Либо сказать: я одновременно и практик, и эмпирик, или – что более всего правда – я, прежде всего, практик.

В текстах автора книги «К Бедному Театру» обращают на себя внимание такие формулировки: «Слишком это учено, но я не мог извлечь из этого никакого практического смысла»³².

Такие утверждения очень характерны для его позиции. Практический опыт и его ценность

³¹ Z listu do ojca Victora White. 1952, 30 kwietnia// Carl Gustav Jung. O istocie psychicznosci. Listy 1906–1961. Warszawa. 1996. S. 175. []

³² Jerzy Grotowski. Glos// Teksty z lat 1965–1969. Wroclaw. 1989. S. 122.

Год Гротовского



были для него всегда решающим аргументом.

Так все-таки, что такое «лаборатория» для Гротовского?

Она не есть нечто только внутреннее и формальное. Совсем наоборот: она свидетельствует о смысле его работы, соотносится с ее сутью. Без «лаборатории» вообще нельзя всерьез говорить о проводимых им поисках и исследованиях. Как в прошлом, так и в настоящем. И не важно, входило ли это слово в официальное название театра (как, например, в Театре-Лаборатории в 1962–1984 годах) и/или в название, проводимых Гротовским экспериментов, или название было другим (как, например, в его ранней молодости – Студенческий научный кружок при Краковской государственной Высшей актерской Школе, а потом при государственной Высшей театральной Школе, где многие элементы лабораторной работы уже были найдены, а также сегодня в Рабочем центре Ежи Гротовского в Понтедере). Сути дела это не меняло и не меняет, дело у него всегда было теснейшим образом связано с «лабораторией» и с лабораторной работой.

В результате не существует никакого деления на «практику Гротовского» и какую-то «теорию Гротовского» (не знаю, как еще это назвать?). В конечном счете, вся его «философия» и «мировоззрение» – это практика: практические занятия, исследования, эксперименты, порой открытия. А во всем этом – «цельность», «самодостаточность», понятые и трактуемые тут как альтернатива любой половинчатости, а также очень характерному для нашего времени шизофреническому «разделению», «расщеплению»,

«разрыву»³³. В одном из своих текстов Гротовский пишет:

«Необходимо отдаться [игре] полностью, чтобы акт был совершенным. А акт получится совершенным (он в этом уверен. – **З.О.**), если человек был совершенный – как внушал Мицкевич»³⁴.

Это знаменательные слова. И во всех смыслах главные. Они означают, ни больше, ни меньше, что невозможно добиться «совершенного акта», если ты не являешься «совершенным человеком». Непонимание этого факта вызывает множество недоразумений, связанных с тем, что некоторые актеры (а также интерпретаторы) ссылаются на совершенно иное происхождение актерства, типа и качества работы Ришарда Чесляка во вроцлавском Театре-Лаборатории.

И напоследок еще раз хочу вспомнить Остэрву, который в письме к Стефану Жеромскому от 5 апреля 1924 года заметил, что театр не может быть «предпринимательством», но должен быть «начинанием», где все зависит от основ, от почвы, от фундамента, от понимания»³⁵.

Эти слова до сих пор тревожат. А может быть, под самый конец XX века они снова обрели значение и силу? Самое главное – всякий раз понимать их, как можно серьезнее и дословно.

Варшава-Вроцлав, 1995, июнь – 1996, сентябрь

Перевод текста Натальи Казьминой – за исключением особо оговоренных случаев в сносках.

³³ Por.: Jerzy Grotowski. *Nie był cały sobą*// *Ibid.* S. 40–49.

³⁴ *Przemówienie doktora honoris causa Jerzego Grotowskiego*// *Notatnik Teatralny*. 1992, №4. S. 21. [Из выступления Ежи Гротовского по случаю присуждения ему степени доктора honoris causa.]

³⁵ *Listy Juliusza Osterwy*. S. 61.