

Томаш ПЛАТА

БЫТЬ И НЕ БЫТЬ<sup>1</sup>

*Долгое время я подозревал себя в несуществовании, подозревал, что все существуют и существует мир, в то время как я реально не существую.*

**Ежи Гротовский<sup>2</sup>.**

## 1.

Вспомним о двух артистических поколениях Польши: первое, активно работавшее в 60–70-х годах прошлого века, соединилось в нашем сознании с понятием контркультуры; второе, популярное в 1980–1990-х годах, ассоциируется с понятием постмодернизма. При таком раскладе творчество Ежи Гротовского обычно относят к старшему поколению. Но даже те, кто помещает его вблизи традиции постмодернистской, ошибаются в главных терминах. Яркий пример – эссе «Конец театра невозможного», в котором автор, Ян Котт, устремляется (возможно, бессознательно) вслед за Деррида и называет Театр Арто, а с ним и Гротовского «театром невозможным», допуская теоретическую ошибку и причисляя к постмодернизму почти все, что было создано после периода классического модерна рубежа веков<sup>3</sup>. Вопреки подобным утверждениям, большинство исследователей сходятся сегодня на том, что именно контркультура творит тот особый контекст, в котором и следует рассматривать работу Гротовского. Большая часть комментаторов склоняется к тому, что режиссера и его ровесников из среды контркультуры объединило представление о театре как о

территории присутствия, о сфере, где возможно полное осуществление, без посредничества каких бы то ни было медиумов. В программных текстах Гротовского без труда можно найти места, подтверждающие такой ход рассуждений. Однако сразу добавим: есть в его текстах и не замеченные, а вернее, недостаточно отмеченные вниманием исследователей фрагменты. Если читать их внимательно, они могут оспорить эту черно-белую банальность и прояснить кое-что оставшееся неизвестным в портрете художника, заинтересованного не только в расширении территории присутствия, но также и в том, вопреки чему это присутствие формируется и провозглашается, – т.е. в не-присутствии.

Приведем мнение наиболее пытливых отечественных исследователей творчества Гротовского, Яна Блоньского и Збигнева Осиньского. Блоньский в начале своего известного текста «Знаки, театр, святость» предлагает воздержаться от стереотипных комментариев, которыми обросли проекты основателя Лаборатории. В отдельных вопросах, правда, эти стереотипы четко преодолеваются. Но к большей части вопросов придется еще вернуться. А пока рассмотрим главные положения эссе Блоньского, поскольку они

<sup>1</sup>Глава из одноименной книги Томаша Платы, которую мы публикуем с разрешения автора. Печатается с сокращениями.

<sup>2</sup>Bonarski Andrzej. Rozmowa z Grotowskim// Teksty. Wrocław, 1975. S.14. [Бонарский Анджей. Беседа с Гротовским.]

<sup>3</sup>См.: Kott Jan. Grotowski, albo granica// Pisma wybrane. Fotel recenzenta. Warszawa, 1991. S. 364. [Котт Ян. Гротовский, или Граница// Избранные произведения. Кресло рецензента.]

проясняют канон размышлений о Гротовском.

Текст Блоньского состоит из двух частей. Первая, написанная в 1969 году, касается театрального периода творчества Гротовского (Театра Спектаклей). Вторая часть, написанная семь лет спустя, охватывает период его паратеатральных опытов. Обеим частям предшествует общее утверждение о том, что в истории польского театра решающую роль сыграло участие зрителя в спектакле. Это была «мечта о вторжении искусства в реальность бытия, жажда нарушить конвенцию, согласно которой зал должен быть отделен от сцены»<sup>4</sup>. Блоньский ощущает эту жажду в текстах романтиков, Выспяньского и Шиллера, а ее глубокий смысл объясняет желанием их единения со зрителем, поисками общего ритуала или его обновления, праздника. Именно такое желание, как принято считать, лежит и в основе идей Гротовского.

По Блоньскому, решение этой проблемы Гротовский видит в том, чтобы поставить зрителя и актера лицом к лицу, помочь им сблизиться, познать друг друга и сделать так, чтобы жизнь их в результате этого столкновения преобразилась. Но для того, чтобы это произошло, сначала должен измениться сам актер, из «актера-проститутки» он должен превратиться в «актера святого». Актер – тогда проститутка, когда изображает кого-то другого, желая получить одобрение, «увлекает враньем... враньем по заказу. Что еще хуже – он остается совершенно чужим персонажам и событиям, которые строит. Присваивает себе аплодисменты, похвалы, которые должен ценить (или хочет ценить?) выше, чем те богатства, которые

он оживил»<sup>5</sup>. Когда актер становится святым? Когда жертвует собой, приносит себя в жертву зрителю. Блоньский видит в самопожертвовании центральное условие деятельности Лаборатории. Именно благодаря жертве актера, как подчеркивает он, оказывается возможным воскрешение ритуала, включение зрителя в круг общего переживания.

Жертва – это разновидность шутовства, провокация против статус-кво обыденности, но и против самых глубоких знаний мифологического и архетипического масштаба. Поэтому для Блоньского «пункт назначения» театральной работы Гротовского находится недалеко от «пункта отправления». Если начало – это желание породить близкий, почти интимный союз актера со зрителем, то конец пути должен ознаменоваться возрождением их содружества, общего сосуществования в пространстве мифа или архетипа.

Еще выразительнее о формировании чувства присутствия через создание общности Блоньский рассказывает, объясняя достижения Гротовского периода паратеатрального. И в Театре Спектаклей, и в Паратеатре главные устремления создателя Лаборатории оставались неизменными, как считает Блоньский. Просто сначала речь шла о перевоспитании зрителя, о демонстрации ему самых глубоких пластов «человеческой правды», а в результате о доведении его до очищающего потрясения, до изменения самого себя. Позже цель оставалась прежней, с одной лишь разницей: на переломе 1960–1970-х годов Гротовский понял, что подобное преобразование не возникнет без активного контакта обоих его

<sup>4</sup>Błoński Jan. Znaki, teatr, świętość// Romans z tekstem. Kraków. 1981. S. 97. [Блоньский Ян. Знаки, театр, святость// Романс с текстом.]

<sup>5</sup>Ibid. S.98.

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>участников, без проявления ими взаимности. Это открытие увенчалось выводом о необходимости отказаться от театра и, в первую очередь, от театра, поделенного на зрителей и актеров.</p> <p>Главным призывом, который Блоньский улавливает в текстах Гротовского этого периода, является «возвращение к человеку»: «Лаборатория стремится к чистым ценностям: чистому театру, чистому актерству, чистой человечности! Дойти до сути, до сердцевины, до истины. &lt;...&gt; “Возвратиться к человеку” – это значит, начать задавать вопросы о философском камне, о том, что является главной субстанцией, ядром человечества»<sup>6</sup>. Указание на то, что является глубоко человеческим, выглядит самой важной ставкой в игре, которую ведет Гротовский. Вместе с тем оговоримся: Гротовский (а за ним и Блоньский) не мыслит человека как некую абстрактную структуру, выключенную из социальной жизни. Если где-то и следует искать эту провозглашенную цельность человечества, то не в какой-то же (трудно вообразимой) пустынной изоляции, где человек остается наедине с собой, а, скорее, в некоем общественном укладе, в отношениях с Другим. Так и происходит, поскольку, как пишет Блоньский, по Гротовскому, не жизнь в обществе вынуждает человека надевать маски, не общество поощряет его фальшивое существование, но страх перед одиночеством: «Одиночество пробуждает в индивидууме страх и тем самым – принуждает надевать маски. В Аркадии, однако, люди не боялись ни себя, ни даже диких зверей. Если партнер – “брат” – принимает мою человечность, я решаюсь отбросить роли и образы,</p>	<p>которыми от него заслоняюсь! А значит, именно близкие меняют актера на человека! Но при условии, что их желание взаимно. Если я не признаю партнера, он меня тоже признать не сумеет, разве только в качестве хозяина или раба. “Безусловно одно – чтобы собраться демократично, надо собраться вместе”. &lt;...&gt; Что означает слово “демократично”? Просто без давления и принуждения, хотя бы и тактичного, и доброжелательного. Однако в театре так уже никто не будет “вести” актера. Потому что никакого актера не будет»<sup>7</sup>.</p> <p>Блоньский уточняет свое определение с помощью вопросов. Первый звучит так: неужели представление о жизни без фальши, без масок можно не считать утопическим, особенно если вспомнить простую истину, что любое общественное взаимодействие требует игры или хотя бы «ношения маски»? Другой вопрос таков: насколько можно доверять высказываниям Гротовского об особом внесистемном характере его паратеатральных экспериментов, о связанной с ними потребности или шансе преодолеть замкнутую структуру художественного события (прорваться к спонтанности и правде), если мы видим, что в рамках этих «экспериментов» участники действуют согласно некоему сценарию и автору, затрудняющему их свободное волеизъявление. Хорошо бы помнить об этих сомнениях, но даже и с ними вывод Блоньского все еще прекрасно иллюстрирует стандартный подход к пониманию достижений Гротовского. Вот так (прежде всего так или исключительно так) Гротовского комментируют уже давно – через опыт обретения цельной, непосредственно</p>

<sup>6</sup> Ibid. S. 118.<sup>7</sup> Ibid. S. 115.

<i>Год Гротовского</i>	<i>ЭМ</i>
<p>проявляемой человечности, опыт обретения присутствия.</p> <p>Как вариант этого образца, еще поучительнее точка зрения Збигнева Осиньского. Правда, в начале самой главной своей книги Осиньский приводит слова Гротовского, внимательное чтение которых не может не обнаружить в работах режиссера довольно большой груз неоднозначности: «Не следует избегать противоречий, напротив – именно в противоречиях скрывается истина вещи»<sup>8</sup>. Однако завершает эту цитату – двумя строками ниже – шокирующий вывод: «В этом он [Гротовский] проявляется как безусловный диалектик, для которого решающий аргумент в споре – это всегда опыт своей, конкретной жизни. В его понимании самый глубокий смысл человеческой жизни придает самоосуществление, которое является синонимом интегральности человека, его тождественности самому себе &lt;...&gt;. Гротовский признает, что, как минимум в случае с ним самим, “заинтересованное” техникой, методологией, искусством лишь сопутствовали жажде главного – начать существовать”»<sup>9</sup>.</p> <p>Осиньский уверяет, что Гротовский в своем мировоззрении руководствуется правилами диалектики (понимаемой, скорее, стандартно), а поэтому даже если каждая теза находит здесь свою антитезу, то в конечном результате игра противопоставлений завершается синтезом, однозначностью, исключающей конфликт. Согласно Осиньскому, этим синтезом является жажда тождественности, присутствия. Достаточно найти ключевые слова из парочки глав книги «Гротовский и его Лаборатория», которую мы вспоминали минуту</p>	<p>назадикотораяпредставляетсобой реконструкцию творческого пути Гротовского от театрального периода до паратеатрального, – чтобы понять, в каком направлении движется автор. Во фрагменте «Связь между людьми – лицом к лицу» Осиньский пишет: «Контактам формальным и деперсонифицированным Гротовский и его Лаборатория противопоставляют контакты “тотальные”, непосредственные и личные. Они приводят к рождению специфических связей между людьми. Все без исключения выступления Гротовского и постоянных членов его труппы, все их поиски и эксперименты концентрируются именно вокруг этой проблемы. Речь идет о таком “понимании группы &lt;...&gt;, где целью есть встреча, человек-человек, акт” и где единственной истиной становится “осознание себя целиком, осуществленного, открытие своего человеческого существования до кожи, до ткани, до пульса жизни”»<sup>10</sup>.</p> <p>В главе «Многофункциональность действий и произведений» мы читаем:</p> <p>«Гротовский отмежевывается &lt;...&gt; настойчиво и все более решительно от всех попыток исключительно “субстанциональной” трактовки деятельности Лаборатории: “Если спектакль понимают как продукт, то это, по существу, проклятие”. В таком духе он высказывался в последние годы многократно. Так труппа Лаборатории пыталась защищать себя от “овеществления” и “опредмечивания”, главных симптомов отчуждения человека в современном мире, против которых были и остаются направлены все его усилия»<sup>11</sup>.</p> <p>Наконец в подглаве «Совместная работа режиссера с актером»</p>

<sup>8</sup> Osiniski Zbigniew. Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa, 1980. S. 10. [Осиньский Збигнев. Гротовский и его Лаборатория.]<sup>9</sup> Ibid. S. 10.<sup>10</sup> Ibid. S. 265.<sup>11</sup> Ibid. S. 269.

<i>Pro настоящее</i>	<i>DM</i>
<p>Осиньский свидетельствует: «Актер Театра-Лаборатории стремился к срыванию “масок”, скрывающих его как человека. Поэтому не только процесс актерской работы, но и весь спектакль – и “каждый раз сначала” – должен был быть своего рода “признанием-исповедью”, происходящей для или в присутствии зрителя как свидетеля, а потом уже просто как другого или иного человека»<sup>12</sup>.</p> <p>Сказанного достаточно, чтобы продемонстрировать наиболее распространенный тип размышлений о Гротовском, который можно было бы назвать парадигмой присутствия. Блоньский и Осиньский, обладая, конечно, серьезными аргументами в поддержку своей правоты, все время ссылаются на слова самого Гротовского. Но не опускают ли они чего-то? Неужели у Гротовского не было какого-то иного лица?</p> <p>Сомнения вполне резонны. И набрать их можно много, хотя бы только изучая эссе тех авторов, которые популяризируют достижения Гротовского в США. По большому счету то, на что обращают внимание Ричард Шехнер и Лиза Уолфорд, не противоречит утверждениям Осиньского и Блоньского. Но есть в них и нечто особенное. Уолфорд, например, свое предисловие к антологии «The Grotowski Sourcebook» озаглавливает «Манифестации Протея»<sup>13</sup>. Неужели сравнение Гротовского с божком, который считается символом непостоянства и непоследовательности, никого не шокирует? Шехнер идет еще дальше. Уже в заголовке своего текста, опубликованного как послесловие к той же самой антологии, он называет создателя Лаборатории хамелеоном (shape-shifter), а чуть ниже</p> <p>перечисляет разные роли, которые тот играл: шаман, лжец, актер, мастер (так в польском переводе, а в оригинале список длиннее: шаман, трикстер, актер, адепт, режиссер, лидер)<sup>14</sup>. И только в самом конце, как очередная роль, столь же важная, сколь и остальные, названо имя Гротовского. Даже если перевод «трикстера» как «лжеца» кажется неточным (что Шехнер сам отметил во время одного из своих визитов в Польшу), суггестия остается ясной: Гротовский занимался разными играми, не только игрой в правду, или в присутствии. Такое утверждение звучит мощно. Но попробуем все-таки его чем-нибудь подкрепить. Пойдем тем самым путем, что Блоньский и Осиньский, пытаюсь еще раз старательно прочитать Гротовского.</p> <p>Всегда ли Гротовский был Гротовским? Не было ли моментов, когда он им не был? Подобные вопросы – не пустая провокация. Если Шехнер употребляет имя художника лишь как одну из его жизненных ролей, мы вправе спросить: а разве, играя другие свои роли, Гротовский не был собой? Все это перестанет нас удивлять, если мы припомним, что размышления по поводу связи «я» и «не-я», субъекта и выбранных им ролей, долгое время интересовали Гротовского.</p> <p>Лешек Коланкевич замечает эту нить в экспериментах художника в следующий после Театра Спектаклей и Паратеатра период работы, во время Объективной Драммы. Общей целью сложной перформативной практики было тогда открытие и забота о «теле истины», о «четвертом теле» человека, о «божьем теле», как пишет Коланкевич, пользуясь терминами, одолженными им у Гурджиева. Чем</p>	<p><sup>12</sup> Ibid. S.278.</p> <p><sup>13</sup> Wolford Lisa. General introduction. <i>Ariadne's thread // The Grotowski Sourcebook / Ed. by Richard Schechner and Lisa Wolford. London; New York, 1997. P. 1.</i></p> <p><sup>14</sup> Schechner Richard. <i>Kameleon, szaman, łgarz, artysta, mistrz // Dialog, 1999. №6. Oryginal: Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski // The Grotowski Sourcebook. P. 462. [Шехнер Ричард. Хамелеон, шаман, лжец, художник, мастер.]</i></p>

<i>Год Гротовского</i>	<i>DM</i>
<p>является «четвертое тело»? Это тот элемент нашего человечества, который мы должны познать, чтобы достичь цельности и одновременно бессмертия. Чтобы раздвинуть «четвертое тело», требуются нечеловеческие усилия. Только благодаря им – рискуя погубить свое «я», – можно осознать свою смертность, но также получить «шанс ощутить собственное бессмертие, найти иное “Я” и именно с большой буквы»<sup>15</sup>. Это «Я» не есть «Я-Я». Коланкевич объясняет: «Вслед за великим современным мудрецом и индийским мистиком Раманой Махариши из Тируваннамалаи Гротовский признает, что в человеке существует “Я-Я”. Как комментировал это Юнг, в человеке разыгрывается “пьеса аханкари (сотворение “я”, осознание “я”), которая находится в противостоянии и одновременно союзе с “атаманом” (личностью, или не-я). Махариши объясняет “атамана” тоже как “Я-Я”: это определение знаменательно, ибо осознанная личность есть как бы субъект субъекта, главная причина и проводник “я”, который ошибочно стремится к присвоению себе автономии, ощущением которой он обязан, прежде всего, именно личности». Эту известную всем мистикам диалектику эго и личности, а также опыта личности как быта абсолютного Гротовский описывал с давних пор, по-разному, например, в тексте “Театр Истоков”<sup>16</sup>.</p> <p>Вывод Коланкевича полон уже знакомой нам риторики: речь в нем идет о выполнении миссии, об исследовании истоков. Это, без сомнения, тоже эффект привязанности к той самой традиции, с которой мы соединили Блоньского и Осиньского. Но, если</p> <p>присмотреться ко всей этой аргументации, она может привести к неожиданным выводам. Коланкевич не обращает на это особого внимания, но это интересный парадокс, существующий в мировоззрении Гротовского, им упорядоченном. Согласно Коланкевичу, художника интересует истина, суть человечности (одно из своих позднейших эссе Коланкевич назовет соответственно «Гротовский в поисках сути»<sup>17</sup>). Однако как найти эту суть, эту загубленную ценность человеческой субъективности и присутствия? Из текста Коланкевича вытекает, что, для того, чтобы это достичь, нужно от собственной субъективности отказаться. Чтобы реализовать свое «я», следует его выжечь, забыть о нем, превратить в «Я-Я». «Я-Я» есть для «я» окружением, объективной правдой, необходимостью, которую субъект обязан познать. Иными словами, «Я-Я» это «не-я», которое мы обязаны познать, чтобы ощутить себя полноценным «я». Тут мы познаем менее знакомый нам портрет Гротовского, для которого «я» является производным от «не-я», а присутствие всегда и неотвратимо связано с не-присутствием.</p> <p>Почему исследователи творчества Гротовского так редко всматриваются в это другое лицо художника? Возможно, причиной этому – некоторые автокомментарии режиссера, в которых он (по крайней мере, так кажется с первого взгляда) четко отделял «я» от «не-я», объяснял разницу между аутентичной частью личности и навязанной ему (обществом или иной внешней инстанцией) ролью. Чаще всего вспоминают в этой связи слова Гротовского из интервью, данного им в 1975 году. Гротовский говорил в нем об умножающих</p>	<p><sup>15</sup> Kolankiewicz Leszek. «Dramat obiektywny» Grotowskiego (2) // <i>Dialog, 1989, № 5. S. 149. [Коланкевич Лешек. «Объективная драма» Гротовского (2).]</i></p> <p><sup>16</sup> Ibid. S. 150.</p> <p><sup>17</sup> Kolankiewicz Leszek. <i>Grotowski w poszukiwaniu esencji // Pamiętnik Teatralny, 2000, № 1–4. S. 37. [Коланкевич Лешек. Гротовский в поисках сути.]</i></p>



<i>Pro настоящее</i>	<i>ВМ</i>
<p>фальшь СМИ, чтобы затем окончательно констатировать:</p> <p>«Сфера массового потребления диктует условия: пока что-то освещается, это дает возможности. При условии, что человек не отождествляет себя с придуманной фигурой. Вот фигура; фигура – это тот, кто получает награды, звания, почет, кого приветствуют государственные мужи или кто принят монархами. Это все принадлежит этой фигуре. Важно знать, что фигура существует и не отождествляет себя с ней, потому что она – создание придуманное. В средневековье такие создания называли эгрегорами. Верили – и я в это верю, – что они существуют. До тех пор, пока человек не отождествляет себя с эгрегором (а он существует), существуют и его большие возможности управлять средствами. Например, исследования, которые мы сейчас проводим в разных странах, а именно там, где у нас нет постоянной базы, являются – самим своим фактом – исследованиями дорогими; требуется приспособить для этого территорию, строить базу вдали от города. В течение многих дней нужно там держать участников – людей, которые не могут за это платить, поскольку они небогаты. Вот если бы не было эгрегора, то не было бы и этих денег; никто бы на все это не дал и гроша, поскольку их платят не из-за ценности дела – если она существует, а я знаю, что она существует, – платят только эгрегору»<sup>18</sup>.</p> <p>Эгрегор сделал большую карьеру среди исследователей творчества Гротовского. Писали, что в разные периоды жизни Гротовского его эгрегор принимал разные обличья. Сначала, в 1960-х, он был сохраняющим дистанцию,</p>	<p>полным мужчиной в костюме, в 1970-х – худым, длинноволосым хиппи, а с середины 1980-х преобразился в седого мудреца. Однако обычно всегда акцентировали, что Гротовский, если говорить банально, не был абсолютно схож со своим эгрегором. Подчеркивали, что даже если он и использовал маски, то исключительно в тактических целях.</p> <p>Осиньский так анализировал эту проблему: «Самым основательным образом он [Гротовский] познал этот механизм и научился этому искусству, и всякий раз совершенствовал его на уровне абсолютно исключительном, еще когда был политическим деятелем так называемого “Польского Октября 1956 года”. Но, скорее всего, весь его жизненный опыт оказал серьезное влияние на такой его выбор. Попросту оказалось, что такое преобразование себя оправдало в каждодневной жизни, и является эффективным. Поэтому можно было подумать, что отношения Гротовского с людьми почти всегда были разными способами им срежиссированы. С другой стороны, что тоже важно, он никогда не путал эту придуманную им самим персону с реальным творческим актом, с работой над делом»<sup>19</sup>.</p> <p>Неужели и в этих словах вас ничего не тревожит? Не слишком ли поспешно Осиньский склоняется к легко напрашивающимся выводам? Ведь в процитированном фрагменте беседы Гротовский открыто признается, что осознает собственную двойственность, понимает, что функционирует одновременно в двух ипостасях. Эта другая ипостась – и Гротовский подчеркивает это очень определенно – фальшива (не является его аутентичным «я»), но и правдива одновременно (т.е. существует действительно,</p>

<sup>18</sup> Bonarski Andrzej. *Op cit.* S.26.

<sup>19</sup> Osiniski Zbigniew. *O Grotowskim w związku z książką Barby // Pamiętnik Teatralny, 2000, №№ 1–4. S. 165. [Осиньский Збигнев. О Гротовском в связи с книгой Барбы.]*

<i>Год Гротовского</i>	<i>ВМ</i>
<p>реально). Можно ли сказать, что между двумя этими ипостасями – «я» и эгрегором – не существует никакой взаимосвязи? Можно ли их от себя отделить? Если можно, то, пожалуй, лишь применив определенное насилие. Но тогда «весь Гротовский» означает «двойственный Гротовский». Это очередной парадокс: граница, разделение, нехватка когеренции свидетельствуют о цельности, сплоченности, тождественности.</p> <p>«Я» и «не-я», притворство и «правдивая жизнь» как феномены, функционирующие в тесном контакте, во взаимозависимости, – &lt;...&gt; эти образы можно найти во многих высказываниях Гротовского. Конечно, точкой соотнесения для нас останется актуальное положение исследований, норма интерпретации, которая царит в размышлениях о достижениях режиссера. В дальнейшем мы призведем в свидетели главных пропагандистов этой нормы, прежде всего, Осиньского и Коланкевича. Но пока самое время выдвинуть собственную декларацию. Януш Деглер во время дискуссии «Гротовский – и что можно сделать», организованной Варшавским университетом после смерти художника, говорил: «История Театра-Лаборатории и вся деятельность Гротовского – явление столь сложное и многомерное, что не позволяет обойтись простыми формулами. Поэтому имело бы смысл покуситься на верификацию исследовательской традиции. Много бы я дал, чтобы иметь возможность прочитать «анти-Осиньского». Книгу, которая бы не только подвергала критике его суждения и комментарии, но предлагала иное прочтение того, что делал Гротовский в разное</p>	<p>время. Хорошо бы, если бы появился и “анти-Коланкевич” и вступил с ним в диалог»<sup>20</sup>.</p> <p>Но мы не будем создавать «анти-Осиньского» или «анти-Коланкевича». У нас другие амбиции. Мы не собираемся провоцировать конфликт, пытаться разрушить созданное этими людьми для понимания Гротовского, вполне заслуженного. Высоко ценя сделанное Осиньским и Коланкевичем, мы хотели бы только доказать, что лучше рассматривать все это в более широком контексте, поместить в многомерное пространство, а не абсолютизировать. Куда больше, чем «анти-Осиньский» нас интересовал бы Осиньский обогащенный, Осиньский неоднозначный, и особенно Осиньский неортодоксальный, Осиньский, сколь неортодоксален взгляд, указывающий на неустраиваемые взаимоотношения между двумя, казалось бы, противоположными областями – присутствием и неприсутствием.</p> <p><b>2.</b></p> <p>Мы уже вспоминали о сомнениях Яна Блоньского, касающихся функции автора, режиссера, или лидера группы в паратеатральных проектах Лаборатории. Блоньский спрашивал, как можно поверить в антирепрессивный, антисистемный характер этих проектов, если в их структуре важную роль играют карательные функции создателя замысла, т.е. режиссера последовательно разворачивающихся событий. Важно, пожалуй, отнести этот вопрос ко всей практике Гротовского. Создатель «<i>Apocalypsis cum figuris</i>» многократно говорил о своей малой заинтересованности в профессии режиссера в ее традиционном</p>

<sup>20</sup> W. Grotowski – i co jest do zrobienia // *Dialog*, 1999, №6. S.112. [Гротовский – и что остается делать.]

<i>Pro настоящее</i>	<i>Эм</i>
<p>понимании – вместе со всеми привилегиями и обязанностями, которые ей обычно приписывают. Прежде всего, он отмечал, что, если вообще является режиссером, то режиссером как минимум нетипичным. Позже, в начале 1970-х, он принял решение, которое должно было его отрезать от театра и режиссуры раз и навсегда. Но все-таки остался режиссером до самой смерти. И не только потому, что другие продолжали считать его одним из выдающихся режиссеров XX века.</p> <p>Образ Гротовского как художника, протестующего против расхожих представлений о профессии режиссера, прекрасно вписывается в «официальную» систему комментариев его достижений. Потому что, если говорится, что Гротовского раздражали место и положение режиссера, то обычно подразумевается, что он пытался избежать обмана, который неизбежен в этой профессии, – необходимостью навязывать свою волю другим, склоняя этих других к провозглашению чужой правды. Конечно, доводы в пользу красоты такой теории снова легко найти в высказываниях художника. Во многих из них появляется фигура-гибрид – режиссер, который не до конца является режиссером. В тексте паратеатрального периода «Такой, какой есть, цельный» читаем: «Тут прозвучал довольно специфический вопрос, касающийся ответственности, то есть круга прав и обязанностей режиссера и актера – относительно друг друга &lt;...&gt;. Если установлено, что на репетициях актер должен строить свою роль как бы вне самого себя, если он – только ее материал, человек не свободен. Но призовите его показать себя</p>	<p>самого, продемонстрировать себя со всей отвагой, переступив барьер, быть искренним вне слов и выше допустимой нормы, – и тогда обретет голос его собственная свобода, которая не является свободой действия непонятно от чего, но свободой быть таким, какой ты есть. &lt;...&gt; Это действительно произойдет, если “режиссер” существует для “актера”, если перестает быть “режиссером” и перестает существовать; и, с другой стороны, там, где “актер” не закрывается перед ним и перед своим партнером, то есть уже не думает о себе, о собственном страхе. И не является уже актером»<sup>21</sup>.</p> <p>Это очередное высказывание построено Гротовским на парадоксе, его смысл – в утверждении, что только тот является настоящим режиссером (или актером), кто перестает им быть, кто отрекается от своей профессии. Тут хорошо виден Гротовский «традиционный»: во-первых, заинтересованный областью присутствия, а, во-вторых, трактующий не-присутствие (ситуацию хотя бы небольшого ограничения свободы экспрессии) как обстоятельство хлопотливое и непонятное. Такой Гротовский признает исключительно такую режиссуру, которая превращает актера в субъекта с ясно сформулированными правами, стремящегося к самореализации, самостоятельного в своем действии – и, значит, существующего. Збигнев Осиньский формулирует это так: «Гротовский творит в своих произведениях независимых людей, способных занять место возле творца, способных с ним не соглашаться, против него бунтовать. Актеры в его спектаклях являются не только объектами в руках режиссера; они – на тех же правах,</p> <p><small><sup>21</sup> Grotowski Jerzy. <i>Takim, jakim się jest, cały // Odra, 1972, №5. S.54. [Гротовский Ежи. Такой, какой есть, цельный.]</i></small></p>

<i>Год Гротовского</i>	<i>Эм</i>
<p>что и режиссер, – субъекты, представляющие определенную точку зрения, демонстрирующие определенную жизненную позицию. Их осведомленность присутствует тут наравне с осведомленностью иной, чужой, но не превращается только в объект “всеобщей” режиссерской осведомленности. Режиссер старается только помочь воссоздать и выявить весь потенциал личности актера, углубить собственную “позицию” в границах спектакля»<sup>22</sup>.</p> <p>В другом месте Осиньский свидетельствует, что режиссура в понимании Гротовского, по существу, означает отказ от режиссуры, потому что требует от режиссера перевести его замысел в положение «максимально пассивное и одновременно рецептивное»<sup>23</sup>. Как пишет Осиньский, работа режиссера, по Гротовскому, основана, прежде всего, на том, чтобы сначала уловить сигналы, посланные актером, а потом помочь ему усовершенствовать себя самого, создать необходимые условия для исследования прежде скрытых богатств его личности, чтобы в финале исполнить «акт целостный». Хотя, как добавляет Осиньский, несмотря на то, что Гротовский говорил о необходимости стимулирования актера режиссером, о необходимости «искусственного» возбуждения актерского воображения, его часто называли «режиссером-акушером». В нем видели того, кто лишь помогает при родах ребенка-произведения, отказываясь при этом от собственных амбиций<sup>24</sup>. Когда-то, в подтверждение правильности такой трактовки, приводили идею «святого режиссера», уравновешивающую идею «святого актера», высказанную Гротовским в 1964 году в беседе с Эудженио Барбой.</p>	<p>Проблема только в том, что, рассказывая о «святом режиссере», Гротовский давал понять, что это фигура из мира утопии, невозможный концепт: «Все, что я говорил об актере, относится и к режиссеру. Если есть “актер-проститутка”, то среди режиссеров есть “сутенеры”. И как со “святого” актера невозможно стереть все следы “продажности”, так и режиссера-“сутенера” никогда полностью не очистить до состояния “святого”.</p> <p>Работа режиссера требует определенных лидерских качеств. Вообще говоря, такой род власти деморализует, поскольку требует умения управлять людьми. Кроме того, надо быть дипломатом и уметь вести интриги. Эти черты сопровождают режиссера, как тень, даже в Бедном театре. То, что можно назвать мазохистской составляющей актерской природы, является негативным вариантом режиссерского садизма. Здесь, как и везде, тьма неотделима от света»<sup>25</sup>.</p> <p>А значит, «святой режиссер» – это оксюморон. Режиссер обязан стремиться к святости, добиваться ее, но никогда не сможет ее достичь. Его естественное положение – колебание между жаждой чистоты замысла и неизбежностью манипуляции, обмана. То есть, режиссер действительно может стать святым только ценой отказа от профессии. До тех же пор, пока он режиссер, он обязан вести двойную игру.</p> <p>Пожалуй, именно такой ход размышлений и привел Гротовского к мысли бросить режиссуру в начале 1970-х годов, – когда он уходил из театра и входил в паратеатральный период. Однако уход из театра не только не уничтожил проблему, но еще более ее подчеркнул. Разве это, в конце концов, не доказывает, что</p> <p><small><sup>22</sup> Osiniski Zbigniew. <i>Teatr Dionizosa. Kraków. 1972. S. 243. [Осиньский Збигнев. Театр Диониса.]</i></small></p> <p><small><sup>23</sup> Osiniski Zbigniew. <i>Grotowski i jego Laboratorium. S. 276. [Осиньский Збигнев. Гротовский и его Лаборатория.]</i></small></p> <p><small><sup>24</sup> См.: Osiniski Zbigniew. <i>Jerzy Grotowski: źródła, inspiracje, konteksty. Gdańsk, 1998. S. 24. [Осиньский Збигнев. Ежи Гротовский: Истоки, инспирации, контексты.]</i></small></p> <p><small><sup>25</sup> Цит. по: Гротовский Ежи. <i>К Бедному театру. М., 2009. С. 50. Перевод с английского Л. Мельниковой.</i></small></p>

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>убежать от режиссуры Гротовский был не в состоянии?</p> <p>Участникам паратеатральных экспериментов были адресованы извещения, касающиеся их проведения. Там часто обращали внимание на то, что эксперименты эти проводятся, чтобы стереть границу между зрителями и исполнителями (в объявлении акции «Наблюдение» ясно подчеркивалось, что участие «зрителей и пассивных наблюдателей» исключено). Одновременно с этим в структуре мероприятий действовали особы с исключительными полномочиями. Более того, эти особы играли роли не только создателей замысла, но именно наблюдателей, инструкторов, оценивающих правильность выполнения определенных заданий. Дженна Кумига так вспоминает пережитое ею в организованном во Вроцлаве в 1975 году Университете Поисков: «Дважды в течение курса Гротовский устраивал закрытые вечерние встречи всех участников, чтобы дискутировать с ними на тему работы, которую они проделали, а также чтобы узнать их реакцию. В обоих случаях потом следовал комментарий Гротовского, а также его индивидуальные консультации с каждым участником. Гротовский пробовал подсказать участникам индивидуальное пространство их “поисков” и посоветовать, к какому проекту им следует присоединиться»<sup>26</sup>.</p> <p>Подобный характер имели и его «режиссерские» вторжения в действия участников «акции» «Театр Истоков», реализованной в 1980 году. Рональд Гримс пишет: «Одна из “акций” состояла в долгом марше, во время которого участники останавливались в поле или в роще, вслушиваясь в отзвуки зверей,</p>	<p>обнимая деревья, укладываясь на землю, наблюдая за рыбами, бегая ночью по густому заросшему лесу, проходя под водопадами. Этика участия требовала тишины, внимания к тому, как идти, как сохранять природу в нетронутом виде, внимательно следуя словам инструктора&lt;...&gt;»<sup>27</sup>.</p> <p>Позиция инструктора была оставлена за Гротовским или кем-то из его близких соратников. Однако лидер Лаборатории оставался, прежде всего, наблюдателем. Наблюдал других и оценивал их способности. Только наивный человек может думать, что эта активность не являлась поводом для напряжения, для негативных эмоций – в этом наблюдении «из принципа» все-таки содержался элемент насилия. Наблюдение – когда обе стороны о нем знают, – творит порядок, опирающийся на власть: наблюдатель властвует над наблюдаемым. Даже когда он сохраняет молчание (а может быть, именно тогда), он выбирает тип отношения. Можно сказать, режиссирует их.</p> <p>Интересный бы новый портрет Гротовского получился в таком контексте. Художник невероятно последовательно сохранял верность своей роли наблюдателя. Хотя по первой профессии он был актером, он никогда не предпринял серьезной попытки заняться этой профессией. Никогда не поддавался искушению отказаться от функции наблюдателя во время репетиций спектаклей Лаборатории (согласно легенде, сидел во время репетиций в углу зала, курил и прятал глаза за темными очками). Наблюдателем он оставался и в паратеатральный период – независимо от того, как сильно старался этот факт скрыть. Так было и потом:</p>

<sup>26</sup> Kumiega Jenna. *Laboratory Theatre/ Grotowski/The Mountain Project // The Grotowski Sourcebook*. P. 233. [Кумига Дженна. *Лабораторный театр/ Гротовский/ Проект Горы.*]

<sup>27</sup> Ronald Grimes. *The Theatre of Sources // The Grotowski Sourcebook*. P. 272. [Гримс Рональд. *Театр Истоков.*]

<i>Год Гротовского</i>	<i>ЭМ</i>
<p>в период Объективной Драмы и Искусства как проводника. Тогда он уже редко участвовал в текущей работе, чаще полагался на своих соратников, но все равно оставлял за собой право решающего голоса, решительной оценки.</p> <p>Томас Ричардс описывает момент, когда в рамках лаборатории, проводившейся в Италии, в середине 1980-х годов, он впервые показал Гротовскому свой короткий этюд: «В перерыве мы спустились вниз, на кухню, и я все еще был уверен в своем триумфе. Пока я готовил что-то поесть, из меня просто било самодовольство. И тут появляется Гротовский. Идет ко мне, усмехаясь, а я думаю: “Ну, я-то должен был быть хорош. Неужели он направляется... в мою сторону? Ну да, идет”. А он с широкой усмешкой на лице говорит: “Это было ужасно! В жизни не видел ничего более безнадежного”, – и выходит. Говоря это, он все время усмехался, иногда даже смеялся. Я был убит. Мое эго никогда прежде не получало такого удара. Я был не в состоянии это понять. Я был абсолютно раздавлен»<sup>28</sup>.</p> <p>Позже Гротовский подробно проанализировал ошибки Ричардса: вменил ему в вину «туристический» подход к искусству («“турист” – это тот, кто путешествует, не имея корней», творец, который удовлетворяется эффектом первой импровизации, у которого не хватает терпения, чтобы выстроить чистую и ясную структуру»<sup>29</sup>), потом заметил, что «внутренний огонь» Ричардса замирает, но, чтобы его оживить, нужны длительные, систематические усилия.</p> <p>О похожей аналитической работе, проведенной Гротовским-наблюдателем, вспоминает Лиза</p>	<p>Уолфорд в записках о лаборатории, организованной как часть программы «Объективная Драма» в американском Ирвине в конце 1980-х–начале 1990-х годов. Занятия, проходившие поначалу под руководством Джеймса Словяка, завершились приходом Гротовского: «Приезд Гротовского в мае означал переход к совершенно иному процессу работы. Хотя во время наших рабочих сессий Словяк и пытался отрицать, что эти 5 месяцев творческой активности нужны были только для того, чтобы подготовиться к приезду Гротовского, последние недели вступительной работы характеризовались большой сосредоточенностью и интенсивностью, а также тревогой и ожиданием. &lt;...&gt; Во время первой ночной встречи с Гротовским участники представили ему свои работы над перформативными структурами, основанными на “Книге умерших” и “Индийских сказках”, а также других произведениях и песнях из нашего голосового тренинга. Гротовский не откомментировал нашу работу сразу, только наблюдал ее, тихо сидя за столиком, поставленным в углу. Следующая ночная сессия будет посвящена анализу – так было сказано нам. Участники собрались следующим вечером и увидели ряды табуреток, расставленных внутри овина – такого рода мизансцена сигнализировала нам, что настало время разговора, аналитической беседы»<sup>30</sup>.</p> <p>Студенты неслучайно занялись египетской «Книгой мертвых» и «Индийскими сказками». Этот выбор предложил Словяк, без сомнения, под влиянием Гротовского. Гротовский очень тщательно отбирал старые источники, которые советовал ученикам. В период</p>

<sup>28</sup> Richards Thomas. *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*. Kraków. 2003. S. 61. [Ричардс Томас. *Работа с Гротовским над физическими действиями.*]

<sup>29</sup> Ibid. С. 62.

<sup>30</sup> Wolford Lisa. *Subiektywne refleksje na temat obiektywnej pracy // Pamiętnik Teatralny*. S. 449. [Уолфорд Лиза. *Субъективные размышления по поводу объективной работы.*]



## Pro настоящее

Объективной Драмой он различал, например, «песни качества» и мелодии современной поп-культуры (первые требовали «специфического способа голосовой вибрации», который невозможно было передать, используя существующие системы записи<sup>31</sup>). Он был уверен, что лишь некоторые традиционные перформативные формы могут стать основанием для эффективных исследований. Как он писал в буклете, подготовленном для Университета в Ирвине, ценны те элементы «старых ритуалов разных культур, которые оказывают точное, а значит объективное влияние на участников – влияние, независимое от значения исключительно теологического или символического»<sup>32</sup>. Среди них Гротовский особо выделял искусство острова Бали, Театр Но, традиции корейских шаманов. Его задачей было выделить из этих практик остатки первозданности и живости, очистить их от поздних исторических наслоений. Но разве не удивляет тот факт, что Гротовский сам решал, какой материал и какой способ его обработки выбрать? Ведь в каком-то смысле он самостоятельно менял традицию. Лешек Коланкевич, ссылаясь на Петера Росевского, замечает: «<...> Насколько конкретные «ритуально-драматические техники» всегда санкционированы традицией, а овладение ими контролируется данным обществом либо его представителями, настолько в случае с техниками Объективной Драммы функции инстанции, предлагающей своего рода устав, а также его контролирующей, неизменно исполнял сам Гротовский (Росевский говорит еще проще – сессии проходили «под испытующим оком Гротовского»). Традиции,

таким образом, уступали место особым упражнениям Гротовского, авторитет общества – его особой харизме»<sup>33</sup>.

Тут видно, что надзор у Гротовского за своими сотрудниками действительно был, и велика была разница между ними в компетенции и возможностях. На одном краю находился харизматичный лидер, сосредоточивший в своих руках полный режиссерский контроль над акцией, на другом конце – группа исполнителей. Целью каждого исполнителя было совершенствование своей личности, вскрытие собственного «я», однако задачу эту участники реализовывали всегда в границах, предложенных лидером.

Значит, Гротовский был кем-то вроде мастера, окруженного учениками. И, наверное, разочарование в Паратеатре (как и более раннее, схожее с ним разочарование в театре), осознание наивности этой эгалитаристской идеи спровоцировало его войти в эту роль с аутентичной стремительностью. В 1970-х годах, он зарекался: «Ученикам нет места там, где послание правдиво: тогда мы имеем дело с братьями, а не с учениками»<sup>34</sup>. Но уже декадой позднее он откровенно провозгласил, что хочет передавать свое знание через отношения «мастер–ученик». В опубликованном в 1989 году тексте «Performer» он писал: «Я учитель Performer'a <...>. Учитель – как и в ремеслах – это тот, через кого обучение передается <...>»<sup>35</sup>.

Главная мысль этого манифеста снова была парадоксальной: учитель – это проводник важного сообщения, но такой проводник, который сохраняет сообщение в первозданном состоянии; медиум, который не влияет на содержание,

<sup>31</sup> Ibid. S. 441.

<sup>32</sup> Ścisły program badawczy *Dramat Obiektywny* prowadzony przez Jerzego Grotowskiego. *Prospekt // Pamiętnik Teatralny*. S. 405.

<sup>33</sup> Kolankiewicz Leszek. «Dramat obiektywny» Grotowskiego // *Dialog*. 1989. №4. S. 129.

<sup>34</sup> Grotowski Jerzy. *Takim, jakim się jest, cały*. S. 53.

<sup>35</sup> Цит. по: Гротовский Ежи. *От Бедного Театра к Искусству-проводнику*. М., 2003. С. 236. Перевод с польского Н. Башинджагян.

## Год Гротовского

которое он несет. Гротовский показывал, что учение, традиция, представленные учителем, – это безошибочные элементы для того, чтобы ученик мог обрести свое «я», но надо сначала присвоить это знание, чтобы знать, как искать собственную индивидуальность. Глубокий смысл этого парадокса содержался в уверенности, что учение только тогда оказывается полезным, проявляет свою мощь, когда ученик о нем забывает. Учитель оказывается учителем тогда, когда исчезает, как бы растворяется в ученике. Должно до этого прийти, чтобы знание не было ни спекуляцией, ни рефлексией, а стало поступком, действием. В «Performer» читаем: «Что делает для ученика настоящий учитель? Он говорит ему: сделай вот это. Ученик борется за то, чтобы понять, свести неизвестное к известному, чтобы избежать совершения действия. Силясь понять, он уже самим этим фактом сопротивляется, упирается. Он поймет, но только тогда, когда делает это. Сделает или не сделает. Познание – проблема деяния»<sup>36</sup>.

Тот, кто действует, обретает самостоятельность, забывает об учителе. Но вместе с тем без учителя познать тайну невозможно. Гротовский так думал задолго до того, как пришел к Объективной Драмме. Роль мастера – хотя и в более завуалированном виде – он играл уже в период Театра Спектаклей. И лучше всего свидетельствовали об этом его отношения с Ришардом Чесляком. Ричард Шехнер отметил это, вспомнив о разговоре, который у него состоялся с Чесляком в 1976 году: «Мы с Чесляком были одни. Я обратился к нему со словами примерно такого содержания: «Гротовский – великий

театральный режиссер, а ты – великий актер. Но ведь ты перестал играть, уже не работаешь над такими ролями, как Стойкий принц или Темный в «Apocalipsis cum figuris». Бегаешь по лесу, возглавляя толпу любителей, которые жаждут, бог знает, каких переживаний». Чесляк уставился на меня своими огромными, тяжелыми, невероятно печальными карими глазами: «Я целиком принадлежу Гротовскому и пойду за ним везде»<sup>37</sup>.

Без сомнения, Гротовский был для Чесляка мастером. Но действительно ли после окончания учебы он освободился от учителя, забыл о впаиванном в него знании, подтвердил свою независимость? Скорее, наоборот. Чесляк принес себя в жертву. Не столько обрел с помощью Гротовского свою самость, сколько позволил Гротовскому эту самость создать и использовать. Эудженио Барба, который сам был учеником Гротовского, потрясенно описывает Чесляка и других актеров Лаборатории: «Мало того, что они подчинились этой дисциплине, разделили с Гротовским риск политического проклятия и стойкость, они стали живым символом театра, который жаждал переступить собственные границы. А потом они принесли в жертву свою актерскую тождественность, индивидуальность актеров, которые должны встречаться со зрителем. Когда в 1970 году Гротовский решил больше не делать спектаклей, его актеры покорно потянулись за своим старым режиссером в новом направлении. Они стали педагогами, экспертами по части Паратеатра, проводниками, которым было подарено доверие молодых и старых, – и с тех пор очень редко появлялись на сцене. Никогда я не мог

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Schechner Richard. *Kameleon, szaman, łgarz, artysta, mistrz* // Ibid. S. 78.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>совладать с грустью, встречая кого-нибудь из актеров Гротовского, особенно Чесляка. И не сумел объяснить себе того, что чувствовал, когда сталкивался с ними &lt;...&gt;. То, что они обосновались вне театра, был не их выбор, но выражение чужой необходимости, которую они превратили в добродетель»<sup>38</sup>.</p> <p>Похожая вещь пригодилась другому ученику Гротовского, Томасу Ричардсу. Репортаж с организованной во Вроцлаве в 1997 году встречи, в которой принимали участие оба режиссера, Гжегож Нижелек начинает с того, что обращает внимание на то, какие они разные. С одной стороны, Ричардс, прагматик, «эластично продвигающийся внутрь чужого видения», с другой – Гротовский, человек, который, «освободившись от груза уже исполненного дела, знает, что все идеи относительны, и хочет говорить только об отношении к жизни»<sup>39</sup>. Несколько строками ниже проскальзывает удивление от несамостоятельности Ричардса, его зависимости от мастера: «Его спросили о его происхождении, о семье, а в конце и о душе, впечатлительности и воображении, на что Томас Ричардс отвечал с удивлением, как бы не понимая вопроса. В конце даже за возвращение к своим корням благодарил Гротовского: это, мол, благодаря ему, он узнал элементы забытой в его семье карибской традиции. &lt;...&gt; Ричардс показал спектакль, вызвавший общее отчуждение, чистую прагматику, лишённую всякого контекста, особых примет, основания для фантазии. По существу, Томас Ричардс, неутомимый глашатай доктрины, выглядел, скорее, произведением Гротовского, нежели его учеником. Если права</p>	<p>была Эльжбета Моравец в статье “Следы театра” написавшая, что главной целью Гротовского было сотворение нового человека, то во Вроцлаве создалось впечатление, что определенный результат его усилий мы и лицезрели»<sup>40</sup>.</p> <p>Таким образом, Гротовский был для своих учеников кем-то близким и дружески настроенным, но одновременно оставался далеким и грозным. Наблюдал их в работе и ежедневной жизни. Был режиссером их художественных и внехудожественных проявлений. Умел войти в близкий, дружеский контакт, но хорошо умел и обойти его, и даже свести на нет, когда он переставал его удовлетворять. В результате он в равной мере строил, открывал, поддерживал существование своих товарищей и подрывал его, и ограничивал. Этот союз участия с наблюдением, действия с режиссурой, присутствия с отсутствием был для его проекта чем-то совершенно необходимым. Приведем еще одну цитату из «Performer»: «В очень старых текстах Писаний можно прочесть: “Нас двое. Птица – та, что клюет, и та птица, что смотрит. Одна умрет, одна останется жить”. Опьяненные существованием во времени, озабоченные клеванием, мы забываем дать жить той части себя, которая смотрит. А значит, нам грозит существование только во времени и никоим образом – вне времени. Чувствование же себя под взглядом той, другой, части самого себя (той, что существует как бы вне времени) дает измерение совершенно иное. Существует Я-Я. Второе Я – квазивиртуально; оно не является в нас ни чьим-то сторонним взглядом, ни осуждающим взглядом; оно – как неколебимый взор: немое присутствие, подобное</p> <p><sup>38</sup> Barba Eugenia. <i>Ziemia popiołów a diamentów. Mój pobyt w Polsce</i>. Wrocław, 2001. S. 38. [Барба Эудженио. <i>Земля пепла и алмазов. Мое пребывание в Польше.</i>]</p> <p><sup>39</sup> Niziolek Grzegorz. <i>Źródło czyste – źródła zatrute // Sny, komedje, medytacje</i>. Kraków, 2000. S. 119. [Нижелек Гжегож. <i>Источник чистый – источники грязные // Сны, комедии, медитации.</i>]</p> <p><sup>40</sup> Ibid. S. 120.</p>

<i>Год Гротовского</i>	
<p>солнцу, все освещает вокруг, но и только. Процесс любого из нас может совершиться лишь в контексте этого неколебимого присутствия. Я-Я: в практике, в опыте эта двойня, эта двоичность предстает не разделенной, а единой и полной»<sup>41</sup>.</p> <p>Мы писали уже о парадоксальности формулы «Я-Я». Сейчас нас интересует иной аспект проблемы. Вот уж «Я-Я» – это не только, как мы убедились, объективная правда, окружающая среда «я», но так же и та крупница нашей субъективности, которая наблюдает за нами со стороны, но которой мы наблюдать не можем. Так что где-то на самом дне нашей индивидуальности происходит акт удвоения, наблюдения. И снова это акт о неравном потенциале сил. Так что этому самому «Я-Я» мы обязаны подчиняться. Можно сказать, мы должны позволить этому «Я-Я» нас срежиссировать.</p> <p><b>3.</b> Что значит – Гротовский хотел сотворить нового человека? Пишет об этом Нижелек, ссылаясь на Эльжбету Моравец. Неужели этот таинственный, спроектированный лидером Лаборатории «новый» человек должен был прийти на место «старого»? Если так, то кем был этот «старый» человек? Какое дать определение ему? Задавая подобные вопросы, мы касаемся следующей проблемы, важной в работах Гротовского, – проблемы связей между прошлым и настоящим, памятью и настоящей минутой, между тем, что считается старым, и тем, что является новым.</p> <p>Гротовский многократно декларирует свой интерес к далекому прошлому: эта старая традиция – как мы уже убедились – была для него естественной точкой</p>	<p>соотнесения, реальным горизонтом его работы. Одновременно с этим он делил свое творчество на периоды и всякий раз отмечал, что, переходя к новому периоду, завершает более ранний, в каком-то смысле порывает с ним и даже прерывает традицию. Поначалу свою заинтересованность в чем-то новом, изучение забытых форм искусства он поддерживал лозунгами, которые черпал у авангардной мысли: говорил тогда об усталости от «старого театра» и необходимости строительства театра «нового, свежего». Каким на самом деле было его отношение к прошлому, к традиции, к памяти? Этот вопрос должен занимать нас тем больше, что ответ на него поможет нам выяснить зависимость, которая связывает у Гротовского присутствие и не-присутствие. Называя строительство чувства присутствия своей главной целью, художник ведь предлагал две противоположные стратегии. С одной стороны, он вспоминал о присутствии как о непосредственной жизни, о бытии «здесь и сейчас», или бытии без всяких связей, отношений с прошлым. С другой стороны, он недвусмысленно давал понять, что присутствие осуществится только в контакте с памятью, через повторение и оживление традиции.</p> <p>В книге «К Бедному Театру», опубликованной в 1968 году и излагающей взгляды Гротовского времен театрального периода, как минимум несколько раз мы встречаем его совет – соотнесение с собственной памятью, личным эмоциональным прошлым должно предшествовать усилиям каждого актера, который старается преодолеть ремесленные штампы и войти в сферу нефальшивых познаний.</p> <p><sup>41</sup> Цит. по: Гротовский Ежи. <i>От Бедного Театра к Искусству-проводнику</i>. С. 238.</p>



*Pro настоящее*

ЭМ

В тексте «Skara-speech» (сделанном на основании его выступления в Драматической школе Скары в Швеции) Гротовский приводит пример: вообразим себе актера, который играет героя, убивающего собственную мать. Неужели этот актер действительно убил когда-то собственную мать? Скорее всего, нет. Поэтому я не знаю, что это за чувство. Но может быть, он убил какого-нибудь зверя. Может, тогда задать вопрос: как он до этого дошел? Что делали его руки? Был он сосредоточен или нет? Он может припомнить все это и попробовать использовать свой опыт при работе над ролью убийцы. Однако, как предостерегает Гротовский, такого подхода недостаточно. Театральный эффект наверняка получится небанальным, но это не будет подлинной жертвой (т.е. предположительно: актер не исполнит «акт целостный», не будет до конца правдивым). Правильным поступком в таком случае будет поиск еще более близкой мотивации. Если актер чувствует, что эта сцена должна потрясать, ему надо отыскать в своей памяти ощущение похожей силы – не обязательно того же типа и той же эмоциональной природы, но обязательно глубокое. Воспоминание это должно быть так ценно, чтобы использование его в театре вызвало реальный шок. Актер, поставленный перед такой задачей, исключительно рискованной, нарушающей истоки его индивидуальности, не откажется на какой бы то ни было обман, он начнет говорить правду и действовать по правде<sup>42</sup>.

Примером удачного использования подобного метода можно считать рассказ Гротовского о работе над ролью Стойкого принца:

Ришард Чесляк, готовясь к ней, возвращался к воспоминанию своего детства, в котором пережил экстатическое чувство абсолютного счастья, и на этой основе строил те фрагменты спектакля, где его герой испытывал наивысшее терпение. В «Skara-speech» правила этой техники выражены очень ясно: «Вы не можете играть смерть как смерть, ведь у вас нет опыта смерти. Играть вы можете только ваш собственный, самый интимный и сокровенный опыт. Например, ваш любовный опыт; или же ваш страх, или ваше страдание перед лицом смерти. Или вашу психологическую реакцию на увиденного мертвеца, либо какую-то вашу попытку сравнить себя с покойником. В этом случае идет аналитический процесс»<sup>43</sup>. Тут проясняются все самые сложные ситуации: в оптике Гротовского актер должен использовать на сцене самую интимную часть своей психики, чтобы исполнить «акт целостный» и стать собой. Но путь, который ведет его к этой цели, – это аналитическая работа памяти, воспоминание о чем-то прошедшем. Неужели актер действительно так решает проблему своего присутствия? Реализует ли он им задуманное? Не играет ли на пересечении двух территорий – настоящего и прошлого, действия и его повторения, присутствия и не-присутствия?

А может быть, актер во время «акта целостного» забывает о себе (забывает себя)? Нечто подобное внушают нам те, кто интерпретирует достижения Гротовского в гностических категориях. Суммируя выводы Коланкевича, мы уже говорили об оппозиции между «я» и «Я-Я» (или «не я»), отсылающей нас к гнозе. Можем ли мы теперь

<sup>42</sup> Гротовский Ежи. *Skara-speech // Вопросы театра. М., 2009, № 3–4. С. 69–76. Перевод с польского Н. Башинджагян.*

<sup>43</sup> Там же.

*Год Гротовского*

ЭМ

добавить, что рецепт преодоления этого конфликта – отрицание личной памяти, учреждающей «я», через ее отказ от корысти в использовании лишенной персонального «якоря» памяти «Я-Я»? Память «Я-Я» – это форма мифа, функционирующего вне времени, всегда сохраняющегося неизменным, являющегося частью не прошлого, но всегда настоящего. Не является ли тогда выбор этот заблуждением, утопией? И еще: действительно ли можно признать, что Чесляк, используя для «Стойкого принца» самые личные примеры собственной памяти, на самом деле искал в них то, что надперсонально, – сюжет архетипический или мифологический?

Гротовский в паре текстов подтверждает, что актер не может забыть о себе – хотя бы потому, что не может забыть о своем теле. В текстах 1960-х годов художник описывает фигуру тела-памяти: «Тело-память. Считается, что память есть нечто независимое от всего теловещеского тела. В действительности же – по крайней мере, для актера – это совсем не так. И не в том дело, что тело имеет память. Оно само и есть память. Нужно разблокировать тело-память. Однако если мы начинаем диктовать себе: “здесь изменить ритм”, “здесь – порядок деталей” – мы вовсе не высвобождаем тело-память. Напротив, именно потому, что мы себе это диктуем, мы его и блокируем. Действующей здесь становится сама мысль. Но если, сохраняя точность деталей, позволить телу диктовать различные ритмы, все время меняя ритм, меняя порядок, схватывая как бы на лету другие детали, – тогда кто нам все это диктует? Это не мысль. Но и не случай. Здесь есть связь с

жизнью. Неизвестно даже – как, но это было именно тело-память»<sup>44</sup>.

С виду Гротовский предлагает здесь понимать память как явление, не связанное с конкретной индивидуальностью, вне-персональное. Не соглашается на превосходство мысли, помещенной в «я» и реагирующей на влияния извне.

Тут говорится о том, как понять неосознанные мотивы наших действий – мотивы, характерные для нас всех, строящих нашу общую память – память «Я-Я». Чтобы исключить неясность, приведем другое высказывание: «В работе с актером я не задумывался ни над “если бы”, ни над “предлагаемыми обстоятельствами”. Существуют какие-то причины или отправные точки-трамплины, создающие событие спектакля. Актер обращается к своей собственной жизни, а не ищет что-то в области “эмоциональной памяти” или “если бы”. Он обращается к телу-памяти. И телу-жизни. А значит, обращается к опыту переживаний, бывших для него поистине важными, но так же и к тем переживаниям, которые мы еще ждем, которые еще не наступили. Порой – к воспоминаниям о единственном в нашей жизни мгновении или к целой их череде, в них ведь многое остается неизменным. Например, ключевая ситуация по отношению к женщине. Лицо этой женщины меняется (в отдельных жизненных эпизодах – и в реальной жизни, и в том, что еще не пережито), вся ее личность может меняться, но во всех ее существованиях и воплощениях что-то остается неизменным – как разные кадры, которые накладываются один на другой»<sup>45</sup>.

Конечно, и в этой цитате легко заметить склонность Гротовского улаживать дела в контексте вне-или

<sup>44</sup> Цит. по: Гротовский Ежи. *Уп-ражнения // Гротовский Ежи. От Бедного Театра к Искусству-приводнику. С. 132. Перевод с польского Н. Башинджагян.*

<sup>45</sup> Цит. по: Гротовский Ежи. *Ответ Станиславскому // Там же. С. 181–182.*

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>над-личностном. Внимание к теме воспоминаний, которые касаются как прошлого, так и будущего, можно объяснить очень легко: память – это то, что существует вне нас. Не мы являемся точкой соотнесения для нее, а она для нас, – как неизменная база данных, как собрание образцовых представлений и опытов. Таким образцовым опытом является, по Гротовскому, «ключевая ситуация по отношению к женщине», которую можно свести к нескольким основным общим переживаниям всех мужчин, независимо от того, они уже столкнулись с этой ситуацией или она у них еще впереди. Но сосредоточенность на памяти внеличной, памяти «Я-Я», не допускает одного – забыть о том, на что Гротовский ясно указывает, – что начинается работа актера, по определению, с обращения к памяти собственной. Иными словами, личный опыт, память «я» – это факт, без которого трудно вообразить себе структуру более объемную, абсолютизирующую память «Я-Я». Гротовский подчеркивает, что память не является «чем-то независимым от всего остального». И этого достаточно для объяснения: память не может функционировать, не вступая в отношения с телом, не имея связи с конкретной психикой, с определенным «я».</p> <p>Вернемся к вопросу, может ли актер уклониться от собственных воспоминаний. Тут есть еще один смысл. Этот смысл – дело истории (или Истории). Может ли актер не обращаться к истории своей родины, расы, народа? Эту проблему Гротовский поднимает в тексте 1985 года «Ты – чей-то сын». Уже в заглавии содержится ответ: ты откуда-то пришел. А значит, у тебя есть своя история, ты живешь в</p>	<p>определенном историческом окружении, о котором никак не можешь забыть.</p> <p>Гротовский начинает с примеров собственных открытий времен Театрального периода. Он пишет, как в 1960-е годы искал контакта со своими духовными предшественниками. Он тогда ставил классиков европейской драматургии, потому что, как европеец, именно диалог с литературным наследием считал привилегированным вариантом дискуссии с прошлым. Конечно, уже тогда он пытался вырваться за собственный культурный круг, найти свое место в ином контексте. Поэтому в упражнениях актеров Лаборатории стали появляться элементы йоги и других восточных техник. Однако всегда фоном этих культурных посредничеств было осознание пункта назначения, знание родной истории – польской и европейской. Когда интеркультурные исследования стали главным содержанием работы Лаборатории, Гротовский сохранял уверенность, что в силу своего происхождения он не в состоянии объять все старые течения, которые привлекают его внимание. В тексте «Ты – чей-то сын» он упоминает об африканских практиках зар и вуду, подчеркивая, что они кажутся ему достаточно сложными для того, чтобы быть использованными европейцем («все упомянутое чрезмерно усложнено, находится на грани с “заумью”, из этого невозможно извлечь простой инструмент»<sup>46</sup>). Одновременно с этим он указывает пути, элементы традиции, которые, по его мнению, являются общими для разных культур и могут быть перенесены из одного уклада в другой. Он вспоминает среди прочего и такой факт: один африканский охотник из</p>

<sup>46</sup> Цит. по: Гротовский Ежи. Ты – чей-то сын // Там же. С. 226.

<i>Год Гротовского</i>	<i>ЭМ</i>
<p>пустыни Калахари, охотник-француз из Сантонжа, охотник-бенгалец, а также охотник «гуичоль» из Мексики во время охоты встают в одну и ту же позу, наклонив позвоночник и слегка подогнув колени, а это подтверждает догадку, что существует «определенная первобытная постановка человеческого тела». Без сомнения, в понимании Гротовского, такое исследование элементов актуальной традиции, важных для разных систем, приведет к реконструкции памяти «Я-Я», которая и складывается, главным образом, из этих элементов. Но текст «Я – чей-то сын» не является всего лишь легкой похвалой над-личной памяти, памяти вида. Гротовский показывает, что эксплуатирование памяти «Я-Я» должно закончиться вопросом о памяти особой, личной: «&lt;...&gt; кто же тот человек, та личность, которая поет старую, архаичную песню? Ты ли это? Но если допустить, что звучит песня твоей прапрабабушки, то что же, и тогда это по-прежнему ты? Но если ты находишься в процессе постижения, исследования твоего предка импульсами твоего собственного тела, то в таком случае это уже не «ты», но это и не твоя «прапрабабушка, которая поет»; это – ты, исследующий твою поющую прапрабабушку. Но, быть может, ты, углубившись еще дальше, достигнешь каких-то таких областей, каких-то таких времен (какие даже трудно себе представить!), где впервые кто-то пропел эту песню. Речь идет о подлинной традиционной песне, то есть песне анонимной. Мы привыкли говорить: архаичную песню сложил народ, народ ее и поет. Но среди этого народа был кто-то первый, кто-то, кто начал. У тебя есть песня; ты должен</p>	<p>спросить себя: откуда, с чего эта песня началась?»<sup>47</sup>.</p> <p>Поэтому актер (performer) не может забыть о себе, о своем отношении к истории, об образовании, которое он получил. А так как его цель в перспективе – открытие законов над-личных и даже над-культурных, он обязан обращаться к собственной памяти. Он находится в ситуации парадоксальной: поет песню, которая досталась ему в наследство от прабабки (согласно семейным преданиям), и верит, что благодаря этому получает доступ к сфере универсальных правил. Если в результате, как обещает Гротовский, этот актер осознает свое присутствие (смысл входа в пространство повседневных, вне-временных правил – в обретении чувства своего присутствия, сильного ощущения участия в основном течении жизни), но исключительно благодаря посредничеству своей личной памяти.</p> <p>Эту проблему можно представить в разной перспективе. Можно заметить, что память «я» представляет собой вариант не-присутствия, предыдущих ощущений от жизни, ее свершений, но, если сопоставить ее с памятью «Я-Я», окажется, что она сохраняет присутствие в ее личном, особом варианте, опирается на утверждение, согласно которому мы – только еще одно воплощение универсальных призраков. Одновременно память «Я-Я» можно трактовать как проявление правдивого «я», далекого от нашего обыденного опыта (хоть и зависимого от него), но подлинного, реально существующего. Что делать с таким спутанным клубком нитей? Пожалуй, будет достаточно еще раз подчеркнуть, что «я» входит в некие отношения с «Я-Я», т.е.</p>

<sup>47</sup> Там же. С. 233–234.

## Pro настоящее

разыгрывает свою партию между двумя направлениями – между бытием и небытием, между присутствием и не-присутствием.

Как мы поняли, тема памяти у Гротовского связана с проблемой показа и повторения. С одной стороны, Гротовский доказывает, что участник какого-либо представления обязан обращаться к собственной памяти, т.е. повторять свои переживания, ситуации, поведение в прошлом. С другой стороны, главной ценностью театра и всех иных перформативных искусств для Гротовского остается его сиюминутность, неповторимость. <...>

Цитаты из Гротовского, в которых говорится о театральном или перформативном событии как о единственном в своем роде, не поддающемся повтору, можно продолжить. В тексте «Театр и ритуал» 1968 года читаем: «<...> мы искали ситуацию, которая предполагала бы не имитацию жизни и не попытку сотворить фантастическую, воображаемую действительность; ситуацию, в которой можно было бы достичь такой человеческой реакции, которая возникала бы – буквально – одновременно со спектаклем. В рамках спектакля эти реакции должны были быть чем-то совершенно доподлинным, или, если угодно, совершенно органичным, полностью натуралистичным. Это аристотелев принцип: единство места, единство времени, единство действия, но hic et nunc»<sup>48</sup>.

Двадцать лет спустя Гротовский уже уклонялся от таких сильных констатаций (делал это, среди прочего, в начале текста «Ты – чей-то сын»), но несмотря на это и в период Объективной Драмы, и в период Искусства-проводника указывал на то, что его цель – сотворить

структуру, в которой исполнитель обретет шанс на непосредственную жизнь – сможет не играть, но действовать, опуская связи со всем, что находится вне события. Томас Ричардс осознал это положение, когда впервые посмотрел созданную в середине 1980-х годов «Main action», в которой участвовали Хейро Куэста и Пабло Хименес: «Я увидел, что актеры вообще не играют, а только выполняют определенные задания. Ключом было их действие взаправду. Не играй – делай»<sup>49</sup>. О том же свидетельствует и Лиза Уолфорд: «“Акции”, реализованные в рамках программы Искусства-проводника, были попыткой нарушить порядок репрезентации, миметического повторения; результатом этой попытки должен был стать вход в ритуал: “Искусство как Проводник не есть миметическое использование перформативного ритуального события: это и есть ритуал, даже если виден шов в том месте, где практика Гротовского накладывается на истоки античной традиции”»<sup>50</sup>.

Гротовский потому так сильно увязывал собственные работы с пространством памяти, что они должны были содержать элементы репрезентации, повторения чего-то, уже бывшего прежде. Зададимся только одним вопросом, поднятым Уолфорд. Действительно ли будет достаточно заметить интерес Гротовского к ритуалу, чтобы утверждать, что в его работе был исключен миметический момент? Мне кажется, что вывод Уолфорд в данном случае слишком поспешен. Ведь и сама американка в другом своем тексте пишет, что основным методом познания отобранных материалов для учеников Гротовского было пассивное

<sup>48</sup> Цит. по: Гротовский Ежи. Театр и ритуал // Там же. С. 114.

<sup>49</sup> Richards Thomas. Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi. S. 96.

<sup>50</sup> Wolford Lisa. General introduction. Ariadne's thread. S. 15.

## Год Гротовского

повторение. Именно так это было хотя бы во время изучения креольских песен под присмотром Мод Робарт: «Участников попросили не работать над песнями без ее [Мод Робарт] присмотра. Самой главной причиной этого, о чем открыто сказали актерам, было то, что они могут начать петь неправильно, создавая, таким образом, неверное впечатление, которое потом трудно будет разрушить. <...> Запрещалось наигрывать песни Робарт. Нас проинструктировали, что наигрывание не в состоянии передать характер вибрации [голоса]. Во время разучивания новой песни один из лидеров (Робарт, Словяк или кто-то из актеров, назначенный старшим) повторял ее так долго, пока песня не “приходила”. Иногда песня получалась только после дюжины повторений, иногда мы работали с одной мелодией час или немногим больше»<sup>51</sup>.

Похожее впечатление, связанное с изучением балийских песен, вспоминает и Ричардс: «Гротовский прилагал невероятные усилия, чтобы мы переехали из Калифорнии в Италию, чтобы он мог действительно научиться этим песням и способу их выпевания. За месяц до выезда он оставил меня одного в зале с И-Ваян Лендра с Бали, который в это время работал над этими песнями, и Лендра пел их со мной часами. Я обязан был их постоянно повторять: “Нет, снова не так, плохая вибрация голоса... Нет, еще раз”»<sup>52</sup>.

Трудно было не заметить, что «Акции» Гротовского оставались подражательными с самого рождения. Уолфорд признает это, описывая свои впечатления от просмотра «Акции» 1995 года с участием Томаса Ричардса, Жерома Бидо,

Нандан Кирико и Пшемыслава Васильковского. Уже в самом начале она оговаривает, что Гротовский стремился в это время не к созданию «оговоренных значений осведомленного внутреннего отборщика», но «специфического процесса, возникающего между исполнителями»<sup>53</sup>. А минутой позже, сравнивая свои ожидания с полученными впечатлениями, добавляет: «... я была потрясена, увидев, насколько театрально выглядят некоторые фрагменты работы. <...> Некоторые партии “Акции” определенно транслируют конкретное содержание тому, кто наблюдает за этой структурой снаружи. В работе одного из актеров (Бидо) можно даже обнаружить момент презентации – он держит дистанцию по отношению к образу, который играет, и обращается непосредственно к зрителям. С начала и до конца можно считать (или вообразить) какую-то историю»<sup>54</sup>.

В понимании Уолфорд «виртуальное повествование» события «объективно зависело» от смены не известных публике внутренних мотиваций актеров – опиралось на них и их дополняло. Может быть, мотивации эти не имели ничего общего с миметическим порядком, однако это не отменяет главного узнавания (распознавания): даже поздние «Акции» Гротовского выстраивали структуру подражания, повторения. Были перетворением воспоминания (или приближением к нему), памяти, предшествовавшей акту (выступлению).

Насколько важным было подобное соотношение, свидетельствует Ричардс, признаваясь, что основой почти каждого этюда, приготовленного Гротовским и его учениками в период Объективной

<sup>51</sup> Wolford Lisa. Subiektywne refleksje na temat obiektywnej pracy. S. 442.

<sup>52</sup> Richards Thomas. Punkt graniczny przedstawienia (1) // Dialog, 1999, №6. S. 119. [Ричардс Томас. Пограничный пункт спектакля.]

<sup>53</sup> Wolford Lisa. Action. The Unrepresentable Origin // The Grotowski Sourcebook. P. 409. [Уолфорд Лиза. Акция. Не представленный источник.]

<sup>54</sup> Ibid. P. 423.



<i>Pro настоящее</i>	
<p>Драмы (а может, и позже) было наблюдение за внесценической действительностью. Речь шла не об обыкновенном реализме, но о воспроизведении потока мелких импульсов, из которых складывается наша активность. Ричардс приводит пример: вот он один сидит в кафе, глядя в окно и пытаясь сконцентрировать свои мысли. Проходит молодая женщина, Ричардс видит ее, вздыхает, распрямляется и смотрит в разложенную на столе записку. Все происходит одновременно. Что может сделать актер, чтобы подобную ситуацию сотворить, использовать? Самый неудачный вариант – попытка повторить эмоции Ричардса (поскольку эмоции не поддаются нашей воле). Ответ лежит в другом месте – надо разложить физические действия наблюдаемой нами особы на самые мелкие части и систематически ими овладеть. Конечной целью, как можно предположить, будет составление словаря атомов, или морфем человеческого поведения, корневых импульсов, характерных для всех нас. Но способ познать и понять такие морфемы один – повторение, крайне точное подражание<sup>55</sup>.</p> <p>Подчеркнем еще раз: напряжение, возникающее между актом и повторением, действием и подражанием – это отражение отношений между прошлым и настоящим, памятью и минутой, присутствием и не-присутствием. Связи эти так сложны, что вопреки устремлениям некоторых исследователей трудно их подытожить коротким утверждением о нежелании Гротовского заниматься «театром как репрезентацией». Лиза Уолфорд пытается сопоставить достижения</p> <p>Лаборатории паратеатрального периода с теориями Жака Деррида. Она пишет, что «так же, как и Театр жестокости в версии Деррида, Паратеатр старался разместиться вне “бесконечной череды репрезентаций”»<sup>56</sup>. Американка ошибается, не заметив многовариантности вывода Деррида. Французский философ &lt;...&gt; анализирует Театр жестокости не только как попытку выйти за рамки миметического порядка, но, прежде всего, как симптом двусмысленности, характерной для сути театра. Для Деррида предложение Арто – это крайнее проявление разрыва между потребностью нарушить приказ повторения, подражания сцены нетеатральному миру (или потребностью быть) и невозможностью выполнить это намерение. Из всего, о чем мы говорили до сих пор, следует, что, если модель Деррида можно отнести к творчеству Гротовского, то только в такой интерпретации. Гротовский, как и Арто, творил на грани, на пересечении разных пространств. &lt;...&gt;</p> <p>В качестве последнего аргумента можно привести фрагмент его текста «О романтизме» второй половины 1970-х годов, эры расцвета его лабораторного паратеатрального творчества. Его формулировка ясна: нет такого «сейчас», которое могло бы функционировать без связи с тем, что было «когда-то». И наоборот – не существует истории, которая могла бы обойтись без постоянной актуализации, верификации и современности. Гротовский пишет: «Мне кажется, что даже такой особенный опыт, как опыт переживания сейчас, обладает своим историческим фоном, или иначе: история является и фоном, и поводом»<sup>57</sup>.</p>	<p><sup>55</sup> Richards Thomas. <i>Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi</i>. S. 138.</p> <p><sup>56</sup> Wolford Lisa. <i>General introduction. Ariadne's thread</i>. S. 10.</p> <p><sup>57</sup> Цит. по: Гротовский Ежи. <i>О романтизме</i>// Гротовский Ежи. <i>От бедного театра к искусству-проводнику</i>. М., 2003. С. 190.</p>

<i>Год Гротовского</i>	
<p>4. Мы оговорили две проблемы. Первая касалась места, которое занимал в проектах Гротовского автор, вторая – рождающегося в них напряжения между актом и его повторением. Пространство, где встречаются обе эти категории связано с понятием знака.</p> <p>Во второй половине XX века родились многочисленные теории, которые пробовали объяснять феномен театра или зрелища при помощи семиотических категорий. Независимо от их реальной полезности эти теории стали поводом для одного – везде принято считать, что спектакль (зрелище) позволяет трактовать себя как набор ждущих расшифровки знаков; знаков, которые являются частью определенного словаря, подчиняются его требованиям, а также складываются в более или менее цельное сообщение.</p> <p>Какую роль играл знак в работах Гротовского? Помня об «официальной» точке зрения на творчество художника, следовало бы ожидать, что роль эта была сведена к минимуму. Потому что знак – это по сути своей посреднический элемент, из разряда не-присутствия. Если строится структура замкнутая и одновременно дополняющая текущую действительность, творится искусственный порядок, не способный объяснить наш опыт. Если уже с ходу знак посредничает в объяснении этого опыта, он влияет на него, меняя его суть, переименовая его согласно своему вкусу.</p> <p>Гротовский о проблемах, связанных с понятием знака, говорил часто. Однако во многих из этих бесед подчеркивал свое «традиционное» видение. В уже цитированной «Skara-speech» он, правда,</p>	<p>признался, что все, что происходит на сцене, может стать знаком. И, тем не менее, добавил, что знак – это не частица, переносящая некий смысл, а, скорее, импульс, эмоция, которыми обмениваются актер и зритель: «Знак – это импульс, ясный, чистый. Действия актеров для нас – знаки. &lt;...&gt; когда я “не воспринимаю”, значит, знака нет. Подчеркну: когда я “не воспринимаю”, а не “не понимаю”, потому что “понимать” – это функция мозга. Часто мы видим во время спектакля нечто такое, чего мы не понимаем, но что воспринимаем и чувствуем. Иными словами, я знаю то, что я чувствую. Я не могу умственно определить это, но я знаю, что это такое. Это не имеет ничего общего с “головой”, с интеллектом; это заставляет действовать другие ассоциации, другие части тела. Но если я “воспринимаю”, значит, знак есть»<sup>58</sup>.</p> <p>Гротовский в своих театральные исследованиях хотел вывести знак из сферы спекуляции, интеллектуального толкования и ввести на территорию чувств, переживаний. Насколько это ему удалось? Трудно дать точный ответ. Чтобы это сделать, надо было бы с полной определенностью решить, может ли знак обойтись без определенной объективированной верификации, без отсылки к словарю, составленному более четко, чем словарь эмоций. Так или иначе, декларация Гротовского была ясной. Он имел в виду, что спектакли Лаборатории (хотя и полные запланированных и точно выраженных знаков) стремятся к близким, личным отношениям с публикой, выстроенным без всякого посредничества, в том числе и без посредничества знака. Легко указать, как это претворялось в театральной практике:</p>

<sup>58</sup> Гротовский Ежи. *Skara-speech*.

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЖМ</i>
<p>достаточно вспомнить своеобразную музыкальность спектаклей Гротовского, специфическую артикуляцию его актеров, которые при произнесении текста как бы затушевывали заложенный в него смысл и направляли внимание публики в иную, неожиданную сторону – вне понимания к чувствам.</p> <p>Похожие вопросы занимали Гротовского и в паратеатральный период. Хотя бы так, как об этом сказано в начале текста «Такой, какой есть, цельный»: «Был задан вопрос о понимании жеста как знака. Раз существует нечто, что называется жестом, он должен что-то значить... А существует ли содержание и – особенно – средства для его выражения? Надо ли сначала иметь концепцию, а потом уже искать, как ее выразить? Обычно считается, что это и есть единственный путь. Должен признаться, что считаю его в корне фальшивым. На этом пути все с самого начала поделено на мышление и действие, на замысел и на жизнь, с самого начала имеешь дело с заранее определенными “мыслями”, а потом ищешь способ, как бы их проиллюстрировать. Наверное, так можно что-то сконструировать, и это будет логично, и будет выражать какие-то мысли, но произведение это никогда не объемлет взаправду, во всей полноте ни того, кто все это соорудил, ни того, кто с ним общается. Потому что это не есть решение – прийти до полноты, дробя ее на части. Это, добавим, всего лишь частный аспект большой проблемы, этого векового, искусственно продленного раздвоения на тело и душу, раздвоения, которое очень по-современному окрестили как разницу между разумом и телом, или, еще иначе, как различие между психическим и физическим»<sup>59</sup>.</p>	<p>Тут снова знак возбуждает недоверие Гротовского, поскольку делит реальность на нечто существующее и нечто относительно реальности прошедшее: участвуя в игре между размышлением и действием, он берет сторону размышления (именно через знак выражается в действии предшествовавшая ему мысль, через знак действие становится единственным отражением решений, принятых в прошлом). Но в приведенной цитате можно заметить и серьезную переменную, как и в 1960-х годах. Гротовский пытался определить статус знака, объединить его, скорее, с интуицией, чем со спекулятивным разумом, а уже три месяца спустя четко сформулировал, что знак – это препятствие, враг, с которым лучше не вступать в переговоры. Удалось ли лидеру Лаборатории это препятствие преодолеть? И еще: всегда ли он так же ясно понимал, как хлопотно это преодоление?</p> <p>Одним из проявлений осторожности, с какой Гротовский трактовал понятие знака, была его позиция относительно собственных текстов. Большая часть их родилась как запись его выступлений и встреч с театральной общественностью. Нетрудно понять, почему. Гротовский был уверен, что устная передача информации, происходящая при интерактивном общении со слушателем, более естественна, чем письменная, литературная, с ее помощью можно избежать небезопасного посредничества знака, а также иерархической логики, руководящей текстом. В 1970 году, говоря о театральной практике Лаборатории, художник объяснял: «Бесспорно, текст как логическое высказывание находится в противоречии с действительностью.</p> <p><sup>59</sup> Grotowski Jerzy. <i>Takim, jakim się jest, cały</i>. S. 51.</p>

<i>Год Гротовского</i>	<i>ЖМ</i>
<p>Ведь в жизни мы никогда не говорим логично. Всегда проявляется парадоксальная логика между тем, что мы говорим, и тем, что делаем. Однако в каждом случае, если мы живем в согласии с собой, слово родится из реакции тела. Из реакции тела родится голос, а из голоса – речь»<sup>60</sup>.</p> <p>В 1971 году Гротовский к этому добавил: «Во всем, что является речью, мы стараемся в наших поисках обнаружить естественную человеческую реакцию с ее разрывами, неточностями, недоформулированной человеческой речью. Есть целый ряд моментов, в которых она попросту является человеческой реакцией – как это часто случается с людьми, что-то говорится, но неточно, и получается каша, или, как сказал мой коллега, “бесмыслица”, но за этим, тем не менее, проглядывает язык, язык человека, который ищет встречи. Но есть моменты, когда речь, даже одно слово, важны. И это слово должно быть услышано. Если ты являешься моим партнером в поисках того, что мы делаем, того, что называют “спектаклем”, и я тебе говорю это одно, очень важное слово, то нужно, чтобы ты имел шанс его услышать &lt;...&gt;. Но незачем искать у нас такие “традиционные” элементы, как субъект, решение, логика, вот тут главный акцент, а тут нет. Нет, потому что живая речь не содержит этих элементов. Когда это так искренне, как в жизни, мы говорим всем собой. Сначала – человек, потом – голос, потом – артикуляция &lt;...&gt;»<sup>61</sup>.</p> <p>Поэтому Гротовский воспринимал текст как нечто небезопасное, враждебное по отношению к правдивому опыту. Но, если он настолько отдавал предпочтение</p>	<p>устной речи, зачем он вообще что-либо публиковал? Зачем тратил столько энергии на редактирование своих текстов? Зачем так старательно подыскивал каждое слово? (Легендой стали рассказы о его боях с очередными редакторами и переводчиками – от Барбы, через Константы Пузыну и Коланкевича, до Шехнера и Уолфорд.)</p> <p>Действительно ли Гротовский однозначно провозглашал примат устной речи над текстом? Неужели его мировоззрение действительно следует анализировать с помощью терминологии Деррида как выражение метафизики присутствия, из-за его подозрений к тексту? Может быть, подсказкой к разгадке послужит внимание Гротовского к слову, которое «должно быть услышано». «Должно быть услышано», а до этого, значит, должно быть сказано или спето (но не записано). Но, прежде всего, «должно быть услышано» – чтобы можно было понять его суть. Это словосочетание в данном случае выступает в роли знака, отсылающего нас к конкретному предмету.</p> <p>Идея понимания информации, которая содержится в перформативном действии, вернулась в период Объективной Драмы и Искусства как проводника. Томас Ричардс пишет, что одним из двух основных вопросов, которые Гротовский задавал авторам и наблюдателям сочинявшихся тогда этюдов, был такой – «Понятно ли это?». Автор выполнял свое действие, затем Гротовский просил наблюдателей рассказать, что они в нем поняли. Только после этого исполнитель объяснял собственные намерения, прояснял, какую историю хотел рассказать, к чему обращался. Часто сравнение</p> <p><sup>60</sup> Grotowski Jerzy. <i>Co było// Dialog</i>, 1972, №10. S. 114. [Гротовский Ежи. <i>Что было.</i>]</p> <p><sup>61</sup> Grotowski Jerzy. <i>Jak żyć by można// Odra</i>, 1972, № 4. S. 37. [Гротовский Ежи. <i>Как можно бы жить.</i>]</p>

<i>Pro настоящее</i>	
<p>произведенного эффекта и намерений, соотношений между ними оказывалось для исполнителей сокрушительным. Ричардс вспоминает такой первый общий разбор, в котором он участвовал, как переживание достаточно травматическое: «Во время разбора первого эскиза моей “mystery play” раскритиковал меня не только Гротовский, но и все остальные участники стажа. Оказалось, что они и не поверили, и не поняли»<sup>62</sup>.</p> <p>То, что зрители должны были понять, не являлось сложной структурой импульсов и эмоций, это был простой рассказ. Вдохновляли Ричардса переживания времен детства, когда он часто танцевал с отцом, стоя на его ступнях. Как знак отца Ричардс использовал жердь, которую в финале этюда вбивал в груды камней. Это должно было символизировать, в сравнении с похоронами, разлуку отца и сына. Эта история наглядно показывала, что, если Гротовский спрашивал зрителей «Что вы поняли?», речь шла не о расшифровке интимных мотиваций исполнителя, но о вещах прозаических; говорит ли исполнитель понятным языком и общаются ли им что-нибудь знаки, на которых он строит действие?</p> <p>Насколько важна была Гротовскому читаемость формулируемого на сцене сообщения, свидетельствует фрагмент отчета Лизы Уолфорд со стажа, организованного в Ирвине: «Гротовский раскритиковал вторую из придуманных нами перформативных структур, сцену из “Индийских сказок”, поскольку нам не удалось пересказать историю. Конструируя текст спектакля, как подчеркнул он, можно начинать с сообщения истории, а потом переходить к анализу значения, либо начинать со значения и искать способ представить его в форме рассказа. Он указал нам, что только во втором варианте нужно контролировать внимание на представлении событий или отдельных действий»<sup>63</sup>.</p> <p>«Текст спектакля», «сообщение истории», «исследование значения» – на эти формулировки должны обратить внимание все, кто считает, что работы Гротовского 1980–1990-х годов не поддавались традиционному чтению. И еще один дополнительный аргумент: факт, что Гротовский точно отличал ценные «символические действия» от «хлопотливых» и невнятных. Снова процитируем Уолфорд: «Гротовский предостерегал нас – использование естественных элементов – огня, воды, земли – очень небезопасно в границах символических действий. Эти элементы вызывают слишком сильный поток эмоциональных ассоциаций и должны быть использованы только в тех ситуациях, когда их использование выполняет очень точно определенную задачу в Акции. Он подверг сомнению использование нами огня (как символа очищения), земли (символа возрождения) и воды (символа страдающей Любви Богоматери)»<sup>64</sup>.</p> <p>Важно, что знаком для Гротовского осталось и тело актера, то самое тело, которое (в чем мы могли убедиться чуть раньше) должно было быть чем-то противопоставленным разуму, оппозицией разуму, избегающей интеллектуальной спекуляции, не что-то значит, а просто есть. Гротовский писал о необходимости ликвидировать искусственное разделение мышления, души и тела. Это можно было бы сделать, ограничив традиционную роль интеллекта в пользу</p>	<p><sup>62</sup> Richards Thomas. <i>Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi</i>. S. 58.</p> <p><sup>63</sup> Wolford Lisa. <i>Subiektywne refleksje na temat obiektywnej pracy</i>. S. 450.</p> <p><sup>64</sup> Ibid. S. 452.</p>

<i>Год Гротовского</i>	
<p>связанной с телом сферы чувств, интуиции. Однако практика вносила в этот порядок существенную неясность. В спектаклях Гротовского тело исполнителя, даже если оно бывало чем-то большим, нежели знак, никогда своей знаковой природы не утрачивало. Это ясно из очередного фрагмента текста Уолфорд: «Первый и основной уровень, на котором возникает значение, как подчеркнул Гротовский, это физическая реальность. Нельзя проигнорировать тело актера как знак. Плоть, облик – все это имеет значение и отмечается наблюдателем, все это влияет на считывание им “Акции”. Событие, которое случилось через несколько дней, во время работы над этой структурой, еще больше прояснило позицию Гротовского. В определенный момент “Акции” из “Книги мертвых” душа Странника впервые сталкивается лицом к лицу с Братом Страннику, носил длинный черный парик и похожий костюм, состоявший из непрочного льняного материала. Странник и Брат встречались и, стоя плечом к плечу, присматривались к путешествию, которое совершил Странник. Гротовский спросил свою ассистентку, Мод Робарт, что она увидела в этом действии. &lt;...&gt; “Вижу двух мужчин... влюбленных... на пляже в Калифорнии»<sup>65</sup>.</p> <p>Этюд оказался не понят (еще раз подчеркнем, что это составляло для Гротовского хлопоты), так как не было учтено одно обстоятельство: не любой актер может сыграть любую роль. Физика актера является элементом, который нельзя недооценивать, – в большой мере именно она решает, какое значение актер может выразить на сцене, она сама по себе является значением.</p>	<p>Насколько большое внимание Гротовский придавал интуиции в этом деле, показывают его режиссерские достижения. В спектаклях Лаборатории тело актера почти что было втянуто в пространство дискурса, подтверждало свою знаковую природу. Стояло за этим простое распознавание: представление, что даже в самые интимные моменты нашей жизни мы производим знаки, используем знак как посредника. Гротовский заметил, что актер, который ищет на сцене правдивости собственной самости, должен обратить внимание на это ограничение, вытащить его на поверхность: показать себя самого как знак. Или «сделать искусственным» свое тело, придать ему новую «неестественную» форму и только потом, в этих пределах, искать спонтанные реакции. К этому выводу склоняла статья «К Бедному Театру» 1965 года: «В момент психического шока, вызванного опасностью для жизни, страхом или необузданной радостью, человек ведет себя не “естественно”, а “по-другому”, как будто бы даже – в глазах объективного наблюдателя – “искусственно”. В состоянии самозабвенного восторга, вдохновения, в состоянии духовного максимума человек начинает творить знаки – плясать, петь, ритмически что-то выкрикивать; знак, а не обыденная, общепринятая естественность является присущей нам элементарной выразительностью. И наконец, между внутренним процессом и формой возникает отношение взаимного напряжения, которое усиливает оба упомянутых фактора: форма становится подобна узде, а духовный процесс – зверю, попавшему в узду формы, бьющемуся в этих путях, из которых он вырывается, чтобы броситься в спонтанные реакции»<sup>66</sup>.</p> <p><sup>65</sup> Ibid. S. 451.</p> <p><sup>66</sup> Цит. по: Гротовский Ежи. <i>К Бедному театру</i>. Указ. соч. С. 57–58.</p>



## *Pro настоящее*

Пожалуй, трудно найти более выразительный образ: знак как элементарная экспрессия, основа духовного процесса, проводимого для построения чувства присутствия. Знак как узда, которая держит наш опыт спонтанности, но вместе с тем делает возможным и доступ к нему; ловушка, которая оказывается единственно возможным избавлением.

Во всем творчестве Гротовского мы найдем, пожалуй, только один мотив, который двузначную роль знака – соединителя, парламентаря между пространствами присутствия и не-присутствия – обнаруживает лучше всего: обращение к мучке Христа. Вокруг этого строилась большая часть «Стойкого принца». Там героя напрямую сравнивали с Иисусом: вид тела Принца, поддерживаемого Мулеем, точно отсылал нас к Снятию с креста. Еще выразительней христианская символика была использована в «Apopalipsis cum figuris», где спор особенно возбудило использование хлеба как знака облатки. Гротовский уверял, что его намерением не было инструментальное использование читаемого символа: «... трудно было бы спорить, функционирует ли в "Apopalipsis cum figuris" хлеб как символ или нет. Хлеб – это нечто, что живет, и хлеб – это также тело. А также дитя. Это все как-то наложилось одно на другое и не на основе символа, это нам только так показалось. Только ли нам? Ведь и нашим отцам тоже. Это реальный взгляд, только не на интеллектуальной территории»<sup>67</sup>.

Гротовский искал непосредственный доступ к самым важным общим представлениям, к правдивым переживаниям, к понятиям аутентичности и присутствия. Но для этого ему

пришлось использовать знак, повторяемый без изменения тысячелетиями. Хлеб в «Apopalipsis cum figuris», вопреки утверждениям режиссера, не был просто хлебом. Не был он и облаткой (в то время сцена с буханкой – одна из самых знаменитых – достигала масштаба такого глубокого шутовства, что даже Гротовского должна была бы возмутить). Он был знаком. Многоуровневым. Был знаком облатки. Но и облатка – уже знак: она означает тело Иисуса. Представляет тело как знак и в этом смысле может быть метафорой усилий Гротовского, режиссера, который старался сам преобразиться в знак тела своих актеров. Что самое главное: даря христианам контакт с Богом, вставшим из мертвых, открывая им опыт бессмертия, в конечном счете через это формируя чувство присутствия, облатка доказывает, что знак не уничтожает присутствие, но – в определенных случаях – поддерживает его и дополняет.

Автор, память, знак – три тематических блока, три проблемы, имеющие отношение к творчеству Гротовского и указывающие на неоднозначность его восприятия, неточно определенный статус и нахождение между бытием и небытием. До сих пор мы присматривались к этим трем понятиям исключительно в контексте работы лидера Лаборатории. Но ведь это не единственная ситуация, в которой можно их рассматривать, и не единственная территория, на которой их «емкость» подлежит верификации.<...>

Перевод Натальи Казьминой

<sup>67</sup> Grotowski Jerzy. *Jak żyć by można*. S. 37.