



Малгожата ДЗЕВУЛЬСКА

ПОХИТИТЕЛЬ ОГНЯ

БЕГСТВО ВПЕРЕД

Жизнь Ежи Гротовского – одно из самых поразительных событий, какие приключились в Польской Народной Республике. В свете официальной истории послевоенной Польши она совершенно непонятна. Но вместе с тем, как заполнение некоего пустовавшего в этой истории пространства, совершенно ясна. По-настоящему же трудной для постижения она становится тогда, когда мы ставим ее в один ряд с историей духовной жизни общества.

Летопись метаморфоз Гротовского имеет собственную, демонстративно независимую логику. Такой отважной независимостью у нас мало кто обладал. Большею частью художники шли либо вслед за указаниями властей, либо вслед требованиям «гласа народа», либо за тем и другим попеременно. Гротовский же являет собой направление настолько неистово суверенное, что возникает потребность приглядеться к нему именно под этим углом зрения; действительно ли он, как мы все в это уверовали, представлял собой совершенно изолированный *остров* или же обладал какими-то тайными связями с окружающей жизнью?

Молодежный политический активист 1956 года, он впоследствии все более отдалялся от публичной общественной деятельности. Намного раньше других он понял, что поползновения реформаторского лагеря лишены перспектив, и не питал иллюзий относительно возможности реализации тех или иных «программ улучшения». Он уезжает в Москву, где изучает систему Станиславского, а при случае и другие науки, пригодившиеся ему в той действительности, в которой он будет существовать в последующие четверть века.

С той поры он искал собственное место в пределах обаявавших политических условий. Организуя свой театр, вел себя как человек, превосходно отдающий себе отчет в том, в какой стране он живет. Он не верил в возможность

открытых действий. Лаборатория почти с самого начала была задумана как неприступная крепость для тех, кто хотел бы атаковать ее извне, – неприступная благодаря придуманной им системе защиты. (Например, идея «отсутствия слова» в спектаклях, вернее, его чисто акустического напевно-неразборчивого звучания, была, думается, результатом не только определенных потребностей; они как-то очень удачно, и вовсе не так уж случайно, совпали с практической необходимостью: благодаря им театр стал относительно независим от непосредственного идеологического надзора.)

Таким образом, в конце 1950-х годов, когда художественные круги Польши пользовались лишь спорадическими результатами свежеепеченных свобод, Гротовский задумался и озабочился гарантиями на худшие времена. Он опережал, таким образом, других, в особенности же тех, кто вскоре познал горечь разочарования. И когда стали разваливаться либо переживать радикальные изменения многие учреждения культуры, Театру-Лаборатории удалось еще длительное время продержаться без всяких кадровых и репертуарных изменений и даже, несмотря на многие трудности, укрепить свои позиции.

В начале 1960-х годов, уже в условиях возникающих ограничений, когда большинство театров посвящает свои усилия постановкам современных пьес, когда все, кого считают интеллектуалами, стараются мыслить «современно», т.е. рационально и скептически, Гротовский вслед за Юнгом интересуется мифом и мифическим содержанием подсознательных слоев психики и, пусть и в авангардной форме, на которую, не без оснований, более всего упирает в своих программных декларациях, ставит драмы Мицкевича, Словацкого, Выспянского. В то время мало кто интересовался романтическими драмами, в особенности, их духовным содержанием. Мало кого интересовала тема,

ставшая к концу 1960-х годов центром исканий Гротовского, – тема Личности Христа.

В 1970-е годы романтическое наследие вместе с его духовной проблематикой возвращается в круг интересов интеллигенции и молодежи, становится объектом восхищения. Появились признаки возрождения интереса к религиозным проблемам. Поиски национальных и религиозных корней во всех разнообразных соотношениях, какие только имелись в прошлом, стали потребностью, а иногда и модой.

Гротовский же в то время уже «заметал следы» своих связей с некоторыми направлениями христианской и национально-романтической традиции. Когда многие только начинали искать вдохновение в идеях романтиков, он уже освобождался от багажа этой традиции. Если бы он внутренне жил в том же времени, что и его современники, и если бы премьеры «Дзядов», «Кордиана», «Акрополя», «Стойкого принца» и «Апокалипсиса» состоялись на 10 лет позже, в середине и в конце 1970-х годов, восприятие его творчества было бы совершенно иным и, вероятно, охватило бы намного более широкие круги зрителей. Вспомним хотя бы ту странную пьесу, ту жуткую, повергающую в трепет историю о замученном принце: когда польская гуманитарная наука и критика по-настоящему только начали интересоваться таившейся в ней символикой жертвы и насилия, спектакля уже не существовало... Гротовский уже был далеко. В 1970-е годы он выступает предшественником более поздних настроений, что нередко бывает присуще выдающимся художникам и мыслителям.

Но в дальнейшем проблема осложняется.

Когда большинство поляков, хотя бы мысленно участвовавших в общественной жизни, были поглощены вскрытием и постижением многообразных механизмов политического давления, а чуть ли не вся коллективная энергия общества служила все более конкретным надеждам на коренные социальные изменения, в Театре-Лаборатории интересовались совсем другим: здесь исследовались со-общественные формы, основанные на индивидуальной спонтанности и в качестве условия требовавшие отстранения от жизни масс. Примерно

около 1970 года эти две сферы, так близко расположенные друг к другу, начали внезапно и неудержимо друг от друга отдаляться. Так неудержимо, что это должно было обратить на себя внимание. Появилось также и какое-то новое качество в уже ставшей традиционной у нас в Польше неприязни к Гротовскому. В чем заключались ее скрытые причины? <...>

Отсутствие созвучия с историей, переживаемой обществом, имело сложные причины, которые, я надеюсь, мне удастся тут прояснить, но оно же имело и еще более серьезные последствия. После периода взаимопонимания между «авангардистским» режиссером и частью зрителей в 1960-е годы и несмотря на контакты, которые он поддерживал с некоторыми молодежными кругами, Гротовский, по существу, разминулся с культурной элитой. Почему, собственно, разминулся? Ведь он никогда не был художником, поглощенным собственными фантазмагориями, напротив, и в спектаклях, и в паратеатральных действиях он затрагивал великие проблемы нашей эпохи. Тем не менее, он упорно держался «в стороне» – по каким-то иным причинам.

Интересы Гротовского в 1960-е годы в какой-то мере опережали интересы интеллигенции, способной формулировать свои мысли; но в следующие десятилетия уже не обнаруживается и такой зависимости. Существует ли она вообще и не заменила ли ее какая-то иная, выяснится только в будущем. Может быть, протекал тот процесс, который проявится только позднее, позволяя точнее прочитать целостный смысл его призвания.

Был ли он всегда впереди, потому что был более проницательным? Потому что не страдал ограниченностью, был динамичен, мыслил универсально? Так или иначе, но это было все более ускорявшееся во времени бегство вперед, как можно дальше от того, чем занимались другие. Широкой дугой огибая актуальность настоящего, мысль Гротовского проникала все дальше и дальше в будущее, одновременно ища корни во все более отдаленном прошлом. Один из исходных пунктов, а именно мистериальные идеи романтиков и Юлиуша Остэрвы, стал центральной поворотной осью между его

проектированием будущности и проникновением во всё большие глубины истории духовности, начиная с дохристианских истоков.

Язык

Причины, по которым критические статьи, написанные о Гротовском, пока он жил в Польше, оставляют чувство некоторой неудовлетворенности, не так уж сложны. Те, кто наблюдал за его деятельностью, не были готовы к восприятию его необычных начинаний или не располагали соответствующим материалом, сформулированным на доступном языке. Думается, что до тех пор, пока его идеи не будут переведены на какой-то «старый», «давний», но известный нам язык, их едва ли удастся понять.

Мыслители имеют своих предшественников. У нас нет оснований считать, что в случае с Гротовским было иначе. Без гипотез, соотносящих его мысли с областью тысячелетних духовных исканий прошлого, без указания на их корни они останутся не присвоенными общей культурой, а тем самым, как бы и не существующими.

Определенную роль тут сыграла аргументация несколько демагогического характера: дескать, особые занятия, проводимые в Театре-Лаборатории, стоит наблюдать только изнутри. Работы, проводимые там, действительно носили специфический характер, в известной степени оправдывая такую позицию, но рискну заметить, что если бы мы сохраняли такое отношение к большей части явлений в культуре, она сама перестала бы «переваривать» собственные плоды, иначе говоря, перестала бы существовать.

Действительно, есть несколько скрытых, «подпочвенных» направлений в истории культуры. К ним, возможно, относится и учение Гротовского. Можно его воспринимать так: чтобы стать понятным в общей культуре, «подпочвенное» должно дожидаться той эпохи, с наступлением которой, возможно, оно и превратится в направление магистральное.

Расхождение «времени» Гротовского со «временем» общественным имело свои последствия. К их числу относились довольно ограниченный приток информации о деятельности Театра-Лаборатории, скудный обмен

этой информацией в контексте художественных идей времени, а также огромное число недоразумений, окружавших этот театр. Это, в свою очередь, было связано с постепенно усиливавшимся утаиванием предмета исследований. И не в том смысле, что из стен Театра-Лаборатории не выходило никаких программных текстов и комментариев, в которые, кстати, вкладывался немалый труд, а в том, что язык их формулировок постепенно зашифровывался.

Информация о нем была либо пристрастной («за» или «против»), либо формулировалась на неизвестном языке. Такое обособление соответствовало не столько, может, намерениям Гротовского, сколько его взглядам на то, какое место в общественной жизни отведено подобным ему храбрецам-«чудакам». Так или иначе, окончательное отъединение от общего мира стало уже только вопросом времени.

Язык, к которому в своих объясняющих текстах он прибегал, имел отчасти эзотерический характер, учитывая основные черты философской позиции автора, отчасти же был зашифрован в связи с почти постоянными идеологическими сомнениями со стороны мецената (т.е. государства).

Особый род языковой экспрессии, появляющийся в этих текстах, со временем терял точки соприкосновения как с обиходным языком, так и с языком художественной критики и гуманитарных наук, с которыми Гротовский еще сохранял связи в 1960-е годы, когда касался, в основном, театральных «техник». Язык же европейской религиозной мысли, как мы попробуем объяснить, в расчет не брался.

Гротовский, несомненно, пытался создать новый язык, способный описать интересующие его сферы действительности и скрытые в ней возможности действия. Самое трудное в понимании смысла того, что он делал, – оценка, до какой степени этот язык действительно новый. Иными словами: можно ли о мире Гротовского говорить каким-то другим языком или же о нем можно говорить только его собственным языком, который мы понимаем слабо и который звучит в устах кого-либо другого невнятно? Повторение пророческого языка не имеет никакого смысла. А язык Гротовского является

именно таким (автор статьи имеет в виду сочинения Гротовского конца 1970–1980-х годов, «Ты – чей-то сын», «Performer». – Прим. пер.). Его поэтический характер, на который критики обращают внимание, – это ведь и есть традиционный носитель пророческого содержания.

КРИТИКА КУЛЬТУРЫ

Одной из причин, по которой идеи Гротовского не могли рассчитывать на более широкий радиус воздействия (впрочем, такое воздействие никогда в его задачу, пожалуй, и не входило), было то, что они находились в принципиальном конфликте с принятыми в рамках нашей культуры стандартными взглядами на то, чем является существование человека в обществе, в культуре, в политике и в институциональных формах религиозности.

Этим я хочу сказать, что Гротовский, вопреки комментариям, интерпретирующим его усилия в духе банальной идеи освобождения современного человека от пороков его потребительского, «вещного» существования, исходит из принципа всеохватной критики самих основ цивилизации. Она (цивилизация) вместилище преступлений, рабства, расизма, всяческого санкционированного насилия. Культура, составляющая ее надстройку, неизлечимо больна лицемерием. Ее идеалы сведены к культивированию иллюзий, помогающих скрывать механизм зла. Надежды можно связывать только с самовоспитанием человеческой индивидуальности, чтобы она была способна в уединении сохранять и совершенствовать ценности своего высшего предназначения. Однако внешне она останется «встроена» в мир общественных институтов, который складывается из иллюзий и пороков. Общение в рамках социального мира является, тем самым, также неполноценным, искаленным. Все здесь «захватано», «затерто» в неустанной игре камуфлирующих реакций и видимостей.

Итак, в нашей культуре царит обман. Молодежь воспитывается в духе определенных моральных ценностей, но потом, на практике, все они оказываются более чем относительными. К примеру, ложь. Любое воспитание осуждает и отвергает ее, но, тем не менее, все лгут, чаще всего, впрочем, скрывая это от себя. То

же касается и всех прочих моральных основ, заповедей, императивов. Декларируем терпимость, а сами грешим нетерпимостью и применяем насилие в разнообразнейших формах. Декларируем добро, но ежедневно попросту пользуемся злом. Политика и войны – лишь крайние проявления этой болезни. Надлежало бы признать в открытую, что время от времени мы вынуждены лгать, а время от времени – и убивать. Ложь самому себе – самый большой проступок по отношению к знанию, являющемуся самой большой земной ценностью.

Независимо от того, насколько точна моя реконструкция, остается очевидным: и пессимизм Гротовского в отношении культуры, и его бунт распространяются намного дальше, чем мы привыкли думать. Обратим внимание, что соединение этих понятий получает здесь парадоксальный характер. Фундаментальный пессимизм находится в противоречии с бунтом, с революционной позицией, ибо он, признавая за константу неискоренимое в мире зло, едва ли собирается что-либо в мире менять. Человека как существо социальное нельзя изменить. Социальные перспективы, следовательно, неинтересны. Иной, более глубокой революции ищет Гротовский – переворота, но только для отдельного, единичного человека. А «на каждый день» остается жизнь в рамках привычных механизмов.

Сочетание крайне бунтарской позиции со своего рода конформизмом вынужденных «движений» в рамках публичной действительности составляет особенность позиции Гротовского. И она же служила неоднократно причиной своеобразного недоверия к нему.

Парадокс становится понятным, если исходить из того, что «революция» такого типа, скорее всего, направлена не против тех или иных общественных институтов и не против человеческих институтов вообще, а по сути своей против чего-то другого. Такая откровенно двойственная позиция отлична от идей, сформировавших наши индивидуальные и коллективные воззрения о том, что мир либо принимается, либо отвергается и что, ежели он отвергается, то и не следует входить с ним в какие-то отношения. Таков фасад

наших поступков, по крайней мере, в нашей повседневной жизни, а не в те редкие минуты «имени сердца», полные благих пожеланий и возвышенного настроения, которые мы все в себе так высоко ценим. На практике же – все иначе. Именно эту трещину лицемерия достаточно рано заметил Гротовский, что вызвало в нем вполне понятное неприятие, даже активную неприязнь. И он выстроил, пользуясь определенными мотивами, существовавшими в прошлом, свое мировосприятие, позволившее это постыдное противоречие исключить. На его место, однако, пришло другое.

РЕЛИГИЯ?

Вопрос о том, где коренятся первоисточки учения Гротовского, – вопрос принципиальный. Соседство этого учения с понятиями, традиционно присущими философии религии в широком смысле (мало популярными в сегодняшней, «очищенной» от подлинных религиозных полемик, практически моноконфессиональной Польше), для меня очевидно. Но материал, дающий пищу для сравнений, слишком распылен, он присутствует в малоизвестных у нас сочинениях из области иных религий, порой в поэзии, в художественной литературе, в источниках, касающихся традиционных («древних» и «примитивных») культур, наконец, в современной антропологии. Все это уголки, куда мы крайне редко заглядываем, а еще реже сравниваем их содержание с преобладающим направлением религиозности.

Впрочем, в стране, которая не имеет «еретических» традиций религиозных споров и в которой мышление о духовном призвании человека подчинено почти безраздельно единственному направлению, т. е. национальной разновидности римского католицизма, это встречает особые трудности. У нас не хватает, если можно так выразиться, воображения для развития широко понятой религиозной мысли; то, что в другой стране вызвало бы сопоставление с какими-то историческими явлениями (французы, например, могут припомнить Паскаля и сослаться на него, или Сен-Мартена, или альбигойцев, или тамплиеров – ведь все это они изучали в школе), у нас воспринимается как

культурная, но все же чуть-чуть подозрительная абстракция. Наша малая осведомленность и становится причиной того, что призвание Гротовского для нас зашифровано.

Критика, бывшая с первых шагов деятельности Театра-Лаборатории более чувствительной к выдвинутым проблемам (а порою – к своего рода отвлекающим девизам) художественно-технического характера, чем к содержанию работы, тем самым наивно потеряла уже в самом начале существенную нить, которая, единственная, и давала бы ей ключ к пониманию последовавшей затем эволюции. С середины 1970-х годов, когда в Лаборатории кончился театр и начался период, названный Гротовским паратеатральным, писалось уже преимущественно о впечатлениях. Независимая критика не была подготовлена к решению столь необычных вопросов, что же касается критики, находившейся под влиянием Гротовского, то она лишь не очень умело пробовала подражать его пророческому языку, программно не желая выходить за его границы.

Как мы уже сказали, Гротовский шифровал свой язык также и в тактических целях. В период спектаклей он намного больше говорил о моментах технических, чем содержательных, и хотя, без сомнения, всегда говорил о технике больше, чем о чем-либо ином, все же такое «подбрасывание» художественно-технических проблем имело свой тактический смысл. Ведь никогда нельзя было полностью исключить то, что кто-то не примется разоблачать «идеологически враждебные» спектакли, а результатом станет ликвидация Лаборатории. Они, эти спектакли, таковыми в действительности и были, вот и доброхотов было достаточно. И это была еще одна, так удивляющая в Гротовском, грань его работы, в которой проявлялась счастливая способность сочетать исповедуемые им принципы с потребностями тактики. И все же результаты такой тактики не всегда были удачны. Не раз оставалось неясным, обходилось ли что-то молчанием по тактическим соображениям или просто потому, что было не слишком важным. Как всякая конспирация, она рождала настороженность в равной степени и у врагов, и у сторонников.

Философский контекст работы Лаборатории стал со временем поводом для новых «утаиваний» и – для новых недоразумений. И независимо от того, преувеличивал ли Гротовский опасности, ему грозившие, он становился все более одиноким.

Серьезной проблемой оказался явный для окружающих религиозный аспект его работ. Гротовский становился уязвимой мишенью для нападок. Защищался он, впрочем, превосходно и не раз умел свести опасность на нет в самом зародыше. Однако он постоянно находился в трудном положении. Вопрос, к какому же языку прибегнуть для объяснения той или иной фазы работ Лаборатории, мог сыграть решающую роль в судьбе всего предприятия.

И не только ввиду идеологического надзора чиновников власти. Могла грозить и конфронтация с Костелом, а это было бы не безопасно в условиях договора, заключенного между Костелом и правящей партией касательно религиозной цензуры и цензуры нравов. Оба упомянутые высокие Учреждения были учреждениями авторитарными. Гротовский, видимо, не хотел вступать в конфронтацию ни с одной из этих сил, а тем более – с обоими разом, совершенно справедливо полагая, что это не пройдет ему безнаказанно. Его тактическая осторожность и чуткость были в тот период заострены вдвойне, тем более, что тогда обнаружился ряд явлений, «не нужных» обществу с точки зрения обеих упомянутых сил. Не без оснований он мог ожидать, что его Лаборатория будет признана одной из таких «ненужностей».

Не так уж необходимы были, впрочем, теософские аллюзии или даже прямые намеки, которые с середины 1970-х годов делались в адрес практики Лаборатории и коллективных «действ» в природном пространстве, чтобы конфликт Гротовского с Костелом принял публичную форму. Достаточно было спектакля «Arosalypsis cum figuris». Кардинал Вышинский в своей проповеди осудил его. Публицист католического «Общедоступного еженедельника» напал на спектакль: «Кошунство, – писал он, – не может быть путем к поиску сакрального». Но дискуссии не получилось: сторонникам и противникам Гротовского не хватало знания либо

истории религии, либо практики Лаборатории. Для самого Гротовского в таких условиях начало какой-либо деятельности, соседствующей со строго охраняемой зоной религии, означало бы вступление на минное поле.

Гротовского не интересовало содержание слова «религия» в общепринятом значении, но, несмотря на это, он старательно избегал в своем окружении всякого рода формулировок, которые могли бы с этим словом ассоциироваться. Язык религии «институированной», а может быть, язык религии явной («явленной») не подходил для выражения его стремлений. Опасался он также разного рода произвольных интерпретаций.

Можно себе представить сегодня, что самую серьезную, с его точки зрения, опасность создавало возможное столкновение его идеи с общепризнанным учением Костела. Когда в начале 1960-х годов Конрад в «Дзядях» Мицкевича появился среди зрителей, неся на согбенной спине вместо креста метлу, театр Гротовского был не так широко известен, а интерес к христианской символике был меньшим и уж во всяком случае меньше выставлялся напоказ. Но позже, в «Акрополе», была «кукла» (Спасителя?), брошенная в печь крематория... Гнев кардинала, после «Апокалипсиса», означал, что дело дошло в конце концов до конфронтации, которая, собственно, неизбежна была с самого начала. Вся история могла быть раздута еще больше, но затихла, возможно, и потому, что Гротовский пристально следил за тем, чтобы не подкидывать оппонентам дополнительного материала для их возмущений.

Но занимал ли он мировоззренческие позиции, по существу чуждые или же враждебные учению Церкви? И был ли гнев кардинала Вышинского спонтанной реакцией на тот контекст, в каком в спектакле Гротовского были применены те или иные церковные «реквизиты», или же он был симптомом принципиального конфликта? А может быть, это была всего лишь одна из так хорошо известных в истории европейского авангарда конфронтаций ритуально-поведенческого типа: неприкасаемый ритуал церкви – падшие нравы общества? Или же все-таки это было нечто большее?

С начала 1970-х годов положение Гротовского, входившего к тому же в новую и полную проблем фазу работы, осложнилось. В 1970-х годах поле его интересов, казалось бы, начало совпадать с полем интересов значительного числа людей: наступало время поиска «новых путей» и «новых свобод», время религиозных и духовных увлечений интеллигенции, молодежи. И все же общественное равнодушие к начинаниям Гротовского не уменьшалось. Почему? Чем дальше и больше шло усиление и развитие национально-освободительных и религиозных настроений в обществе, тем меньше Гротовского понимали в Польше. Еще позже, в атмосфере общественной и религиозной солидарности, в обстоятельствах коллективной и массовой борьбы, при нарастании в обществе настроений надежд на социальную победу правого дела, для идей того типа, какие исповедовал Гротовский, вообще не хватало места. То время не было подходящим для расцвета плюрализма взглядов.

Связь между выездом Гротовского из Польши и введением военного положения едва ли можно назвать случайной, хотя и какой-либо причинно-следственной связи здесь нет, кроме, пожалуй, того банального факта, что в стране, переживающей одновременно и экономическую, и социальную катастрофу, не следовало особенно рассчитывать на финансирование из общественного бюджета его не совсем обычных паратеатральных проектов. Его изгнание не носило политического характера и имело куда более глубокие корни. Как многие и добровольные, и вынужденные изгнания в прошлом, оно было результатом конфликта с моралью большинства.

ВЫХОД ЗА ПРЕДЕЛЫ ТЕАТРА

Первым идею расширения границ театра сформулировал Мицкевич. После него этой идеей интересовались почти все самые прославленные театральные деятели Польши. Таким образом, она не является каким-то особенным чудачеством Гротовского; напротив, в истории польского театра она присутствовала как идея очевидная. Уже говорилось, что в Польше (по моему мнению, с известным ущербом для ее

культуры) отсутствовали традиции религиозных ересей. Но зато взамен необходимую культурно-творческую роль выполняли великие еретики. Их значение – значение национальных поэтов-«вещунов» и «пророков» – заключалось не в том, что они вдохновляли нацию на борьбу за выживание, а в том, что в их произведениях велась великая мировоззренческая и религиозная дискуссия, без которой не может существовать ни одна культура.

«Евангелие» выхода за пределы театра проповедовалось Мицкевичем как одна из пророческих импровизаций на тему исторического призвания славянских народов. <...>

Содержание этой импровизации надо понимать, следовательно, скорее, как некое вдохновенное пожелание, чем как теорию. По мысли Мицкевича, славянская драма может стать «избавительной» для христианской цивилизации. Более того, выход за пределы театра будет новой мистерией, воскрешающей средневековую и греческую драму и достигающей дохристианских истоков. Можно найти влияние на Мицкевича некоторых гностических идей (на что обращали внимание исследователи). И действительно: Великая Импровизация в «Дзядях» – этот моральный бунт человека против Творца – не может быть вполне понятен без такого объяснения, т. е. без принятия за основу, что Создатель Мира и Высшее Существо – это два разных бытия. И что Бог-Творец может быть и холодным тираном. А значит, если возникает вопрос, откуда взялась в нашей монорелигиозной культуре такая личность, как Гротовский (что и в самом деле явление удивительное), то ответ должен привести к Мицкевичу. Его наследие несет в себе еретическую мысль о том, что человек взял вопрос о спасении и дело спасения в собственные руки, а эта идея вряд ли согласуется с учением римско-католической церкви. Еще одна тропа, на этот раз российская, явственно ведет к Достоевскому.

Не голословные ли это утверждения? Ведь Гротовский никогда не говорил об этом напрямую. Но анализ его последовательной позиции при всей вариативности его исканий позволяет предложить такую гипотезу в надежде, что возникнет дискуссия.

Гротовский, сформировавшийся в духе научного гуманизма XX века, принадлежит к числу мыслителей, уже начавших прокладывать пути выхода из темницы Нового Просвещения. В случае Гротовского это означало борьбу ученого XX века с самим собой. В этом постоянном споре с самим собой, возникающем из чувства необходимости выйти за пределы общепринятых категорий эпохи, он стремился к восстановлению духовной перспективы, способной перешагнуть границы рациональности, а значит, и границы временности. В мышлении Гротовского присутствует целый круг проблем, выходящих за пределы поддающейся проверке эмпирики, которые наша эпоха затрагивать избегала. Гротовский принадлежит к числу тех, кто нарушил договор рационализма: заниматься только тем, что можно увидеть. Театр был превосходным инструментом для такого эксперимента – ведь искусство, согласно Питеру Бруку, вообще занимается тем, что «делает видимым – невидимое».

От другого своего предшественника, Юлиуша Остэрвы, Гротовский воспринял «монашескую» концепцию театра, т. е. идею почти отшельнического служения актера своему Ремеслу, к тому же актера, выступающего (так было в воображении Остэрвы) посланником Высшей силы, посредником между людьми и волей Бога. О значении Остэрвы как исходного стимула для некоторых его проектов Гротовский говорил сам. Однако Гротовский не разделял многих заблуждений своего предшественника, можно даже сказать, что он извлек уроки из некоторых его поражений. В отличие от Остэрвы, он был хорошо интеллектуально подготовлен для того, чтобы померяться силами с собственными замыслами. Потребность точности языка, так характерная для послевоенного периода развития научных гуманитарных дисциплин, привела к тому, что он всегда говорил преимущественно о техниках общения и связи с высшими силами, нежели о них самих. Эмоциональность его мотивировок, а также огромная решимость в достижении цели, не уступавшая по внутренней силе предшественникам, были скрыты под оболочкой научной дисциплины. Однако то, что диктовалось

климатом эпохи, ее скептицизмом и эмоциональной сдержанностью, не следует принимать за суть. В ее подтексте можно найти тот же самый отчаянный, глубоко аффективный жест человека, который не в состоянии примириться с миром. Исходным пунктом Гротовского является трагическая разновидность фундаментального пессимизма. Высокий градус его действий является результатом напряжения, которое возникает между этим трагическим убеждением и наложенным на него ригористическим требованием рационализма, критицизма, диалектики.

Гротовский не разделял утопических убеждений Остэрвы, в которых ожидалось великое возрождение театра и общества после наказания и покаяния войны. Для Остэрвы время оккупации было таким наказанием, посланным Богом для очищения человечества. Для Гротовского это время означало, вероятно, нечто другое – наглядное, воочию проступившее проявление всеобщей основы мира, в котором зло побеждает.

В отличие от Остэрвы, желавшего после войны установить тесное сотрудничество с учреждениями Костела, но, тем самым, не понимавшего последствий им же придуманного, достаточно еретического способа диалога с трансцендентным (через актера), Гротовский с самого начала отдавал себе отчет в том, что его взгляды на духовное посланничество, духовную миссию человека не могут рассчитывать ни на поддержку Костела, ни на понимание католического большинства. Он также иными путями, нежели Остэрва, дошел до вопроса об отношениях сущности человека со сверхприродным миром. Дошел, видимо, (по крайней мере, согласно тому, что известно) при посредничестве аналитической психологии Юнга, а также йоги. Одной из бросающихся в глаза отличительных особенностей позиции Гротовского в отношении проблемы трансцендентного является следующее обстоятельство: несмотря на то, что разные понятия в его текстах могут быть истолкованы при помощи языка исторической религиозной литературы и религиозной мысли, у него ни разу и ни в какой форме не появляется аналог понятия веры. Уже одно это плюс

постоянное присутствие Юнга могут навести нас на определенный след.

Идея выхода за пределы театра прошла, таким образом, долгий путь – и оказалась в руках «маловерного». Если, впрочем, позволительно так сказать о том, кто не столько верит в Бога, сколько знает, что Бог существует. С точки зрения исторической перспективы – серьезная разница.

ПАНТЕИСТИЧЕСКАЯ МИСТИКА

На плакате и на программке спектакля «Apostrophe cum figuris» – изображение семиглавой гидры. Головы, увенчанные коронами, неистовствуют. Их обуздывает жест Святого, поднявшего ладони рук в движении, противопоставляющем ужасному дракону невозмутимый покой духа. Чем было Зло в этом спектакле?

Один из его персонажей, Темный, был внешне пассивен, другие же были внешне активны. На самом же деле (и по сути дела) все было наоборот. Темный был человеком внутренне активным, а остальные – людьми в состоянии внутреннего омертвения. Это различие было очерчено необычайно выразительно, и именно оно сообщает нам некий ключ к пониманию позднейшего изменения Театра-Лаборатории Гротовского.

Подозрительный «пикничок» собравшейся компании олицетворял собою в спектакле принцип взаимной провокации зла и добра. В отравленной материи уныния и скуки, из которой создан мир, даже малая крупинка, искорка духовности высвобождает силы порока, потребность отрицания. На невольную «провокацию» самим появлением среди компании, на этот неловкий и пассивный вызов со стороны Темного остальные отвечают собственными активными, низкими провокациями. И так, двигаясь от одной провокации к другой, они и воплощали тот тип людей, которых особенно много, которых – большинство.

В эссе под названием «Знаки, театр, sacrifice» критик Ян Блоньский предложил осторожную интерпретацию главной идеи «посттеатрального» периода деятельности Института Гротовского как принадлежащей к «великой традиции пантеистической мистики». Рассматривая

христианские импульсы в Театре-Лаборатории Гротовского, критик предположил, что в ту минуту, когда в финале «Апокалипсиса» звучат слова из Достоевского, которые Великий Инквизитор бросает на прощание Христу («Ступай и не приходи больше!»), нить христианской привязанности у Гротовского окончательно обрывается. Критик коснулся принципиально важной проблемы: христо-центричной – или же нет – философии Гротовского. Он затронул вопрос, имеющий в Польше репутацию «рискованного» – уже не только католического, но общего христианского правосознания, невольно показав, как может восприниматься Гротовский «светлыми», прогрессивными католическими кругами. «Чего все-таки хочет Темный?» – спрашивал критик в конце. – Его доброта, покорность, жертвенность не имеют своей целью стяжания каких-либо ценностей, скорее – они средства, делающие возможными его связь с людьми (прильнуть, быть понятым). Эти старания – наполовину любовные – кончатся поражением. «Апокалипсис» мог бы восприниматься, следовательно, не столько трагедией жертвы, сколько драмой общения. Окончившейся признанием, что не там лежат к нему пути. Темный, в таком случае, ищет, как сам Гротовский, «партнерства», «кого-то другого»... и ищет безуспешно. После «Апокалипсиса» постоянная идея жертвы уходит из высказываний Гротовского и, отступая, уводит с собою также и театр. Есть что-то очень волнующее в этом конце его Института как театра. Разве не с мистерии начался европейский театр?

В конце концов, человечество могло бы обойтись и без театра, как обходилось без него в течение десяти веков христианство. Но как обойтись без Христа? После «Апокалипсиса» Гротовский уже не ищет понимания между людьми через жертвенность, а братства – через «делание». Скорее уж, он ищет их в до-опытном переживании. «Не потому я с тобой, что я что-то для тебя делаю, но потому, что ты смотришь на меня, а я – всматриваюсь в тебя, и вместе мы – “смотримы” (кем-то): как цветок, как река, как рыбы в реке... У нас с тобой нет уже друг для друга никаких ролей, кроме нашего общего с тобой совместного нахождения себя – в

природе. Но это будет неизбежное "схождение" вниз, ибо, встречаясь друг с другом, мы всегда отступаем к началу, погружаясь в него, а выплывая из начала, делаем это только для того, чтобы вновь в него возвратиться». Едва ли это подобно Евангелию, и едва ли подобно, вопреки тому, что кажется, – Платону, писавшему: "Начало – как бог, который, пока он живет между нами, все освещает, все вещи..."»

Темный не нес людям морального урока, а его пример вовсе не был ясен, как свет разума. Он обладал моральными качествами в естественном, «натуральном» состоянии и, может быть, даже сам их не сознавал. Тем более, не пытался никого поучать. Он только являл собой пример. Да, его личность излучала свет, но на самом деле он не был светом той морали, что управляет миром. Этот «Христос» – не забудем об этом – являлся с подонками и на глазах у всех добирался до бабы. Этот бродяга и нищий, «святой дурачок» пребывал от рождения, скорее, в притонах, чем в святых. Его естественным окружением были обочина жизни, беззаконие, порок.

И поэтому не было здесь ни трагедии жертвы, ни драмы общения. Скорее уж, трагедия добра в мире, полным неотвратимого зла. Поражение святости – доказательство того, что она тоже беспомощна, доказательство, кончившееся ее изгнанием, окончательным и навсегда.

Темный был невинен, подобно ребенку: вне условности поведенческой и вне условности моральной, вне дуализма души и тела. Мир инстинктов был для него духовен. Этот персонаж стоит ближе к апокрифическому евангелию св. Фомы, чем к каноническим евангелиям. Темный – Христос еретиков. Но каких именно еретиков?

Бог этого святого простачка, как утверждает Блонский, и не живет среди нас и «всех вещей» не освещает. Потому что нет в нем Откровения, нет моральной заповеди; Высочайший нам урока не преподавал. Он покинул нас и оставил нас во власти демонов. Остались нам (и только они и существуют) «пылинки», остатки той памяти – памяти самого начала; они-то и таятся в существах человеческих, а может быть, и во всех существах, в

природном мире. Они – брызги того начала, которое, согласно Гротовскому, мы и должны в себе припомнить.

Общение – это действенная солидарность существ, брошенных космическим приговором в мир, зараженный пороком. Но глубинная сущность человека не проявляет себя в социальной сфере. Поэтому шанс заключен только во встрече вне социального мира. И тут дело не в том, чтобы «найти самого себя в природе», а в том, чтобы тлеющие в нас искры разгорелись более интенсивным светом. Таким образом, мы выкрадем огонь, который не был нам дан. Это вовсе не статичное, не пассивное видение – совсем наоборот, это борьба, она драматична, она воинственна. Стратегия этой борьбы будет, в свою очередь, совершенно иной, отличной от моральных образцов христианства.

«Мы выплываем из начала, чтобы вернуться в него», – признается автор статьи «Знаки, театр, sacram» в своем христианском сомнении. Да, все именно так и обстоит. Но это начало – с далеким и неведомым нам Отцом. Это не тот Отец, о котором учат в костеле. И не тот, что дал нам радостную ясность, объяснив, что хорошо, а что плохо. Скорее, тот, что нас покинул.

Автор статьи «Знаки, театр, sacram» оправданно видит в драматическом свете конец театра в Театре-Лаборатории. Но ведь этот конец заключался не в расставании с так не похожим на католического Христом, но в расставании с миром. Прощались не с Темным, прощались с Симоном-Петром, Марией Магдалиной, Иудой, Иоанном и Лазарем. С миром-калекой, с его скукой, равнодушием – и беспомощностью. Поэтому театр был уже, собственно, и не нужен.

Темный, изгнанный в спектакле, не был изгнан из стен Театра-Лаборатории. Этот персонаж должен был стать с того времени образцом святости, которую здесь искали, и стал им. Он должен был поселиться и продолжить свою жизнь среди людей – участников паратеатральных встреч – подалее от мира, который его исторг.

Что же могло означать в Польше изгнание Христа, совершенное вместе с Великим Инквизитором? Что-то вроде гражданской смерти. Текст Блонского, собственно, и подтверждал, что между Гротовским и католическим

большинством стоит некий непреодолимый барьер. И, пожалуй, так оно и было на самом деле.

ДВЕ ЭТИКИ

Статья «Знаки, театр, sacram» затронула тему, уходящую корнями в почти двухтысячелетнюю давность. Но сравнивая философские основы второго периода деятельности Театра-Лаборатории с пантеистической мистикой, автор как бы не заметил другого, решающего, мотива – неприятия или отвержения Христа, а ответа на вопрос, является ли наш мир творением доброго Бога или, быть может, он создание Князя Тьмы? Как мы знаем, тот, другой, взгляд вовсе не обязательно должен был отвергать идею искупления грехов человечества Сыном Божиим.

В XIII веке за убеждение в том, что миром правит злой дух, полагался костер. В спорах о происхождении зла в Европе были пролиты реки крови. Последние фазы консолидации христианского канона протекали в атмосфере поразительной жестокости. Катары, которые не могли примириться с мыслью, что невинные существа страдают на нашей земле с согласия Всевышнего, и не хотели сдаться, согласившись на переход в римско-католическую веру, были последней в Европе человеческой общностью, которая боролась за последовательность во взглядах на зло. Они были истреблены все до единого. Сама инквизиция была создана для того, чтобы их уничтожить. И самое поразительное, что Римская Церковь сделала тогда по сути все мыслимое, чтобы только доказать правоту катаров.

Фундаментальный пессимизм в христианстве, а вместе с тем и этический релятивизм, который был «костью в горле» в споре двух воззрений, ушел с тех пор в подполье. Тамплиеры, а потом и мистики, алхимики и теософы стали сектантами. Понимание перестало быть возможным. Уже Плотин в I веке сражался с непонятым врагом: в ясном свете разума последствия крайнего дуализма добра и зла становились неуловимы. С момента окончательной победы концепции Римской Церкви вера соединилась в нашей культуре с рационализмом, а знание – с эзотерическим

мышлением. Ибо ясная и последовательная моральная система может существовать только в свете веры. Именно эту истину всегда защищало учение Церкви. Именно она и легла в основу нашей культуры. Но ушли ли сомнения?

Моральная неясность в вопросах добра и зла, которая неизбежно вытекает из крайнего, трагического пессимизма, окончательно отделила христианскую культуру от давней попытки постичь метафизическую природу зла. В учении Церкви, как известно, существует в этой сфере достаточно болезненный пробел, время от времени давая о себе знать. Тут следует заметить: определений гносиса существует столько же, сколько энциклопедий и словарей, его истоки теряются в седой древности, а «чистой модели» или канона не существует. Самы отцы Церкви внесли некоторую неясность во взаимоотношения христианства и гносиса; борясь с этой ересью, они порой испытывали ее влияние. Воззрения, близкие гностическим (а их было множество, и к тому же очень разных), на протяжении всей истории оставались в сложном, к тому же преимущественно эмоциональном сопряжении с христианством.

Как видно, положение остается таким же и до сегодняшнего дня. Искушение гносиса и его странные связи с христианством родились не вчера. И Гротовский не так уж, возможно, и одинок (поэт Чеслав Милош тоже не раз признавался в своих сомнениях). Так откуда же его опасения критики со стороны господствующей религии? Уж не страх ли это еретика? А может быть, это пример неправдоподобного атавизма – живая память о кострах семивековой давности?

Коль скоро искра, обнаруженная слишком опрометчиво, вызывает агрессивную реакцию окружающего мира, коль скоро человек не в состоянии собственными силами преодолеть рутину бытования, может, стоит прибегнуть к помощи какой-нибудь уловки и даже к силе. С самого начала нами манипулировали. Огонь охраняем. Мы должны защищаться. Верх берет этика битвы, одна – у врагов, другая – у «своих». Лишенным отчизны не до открытой и простой христианской морали. Попытка добыть знание о нашем происхождении – это бунт против сил, заинтересованных в том, чтобы мы заблудились

в пути, а наша сущность, наша «самость» были поглощены тьмой.

Этот бунт не может произойти явно, потому что любой знак, свидетельствующий о том, что мы напали на след охраняемой тайны, может вызвать противодействие и свести на нет все усилия. Враг начеку. Поэтому – тут стратегия героизма и маневрирования. Не пренебрегать применением силы, но использовать ее только тогда, когда это остро необходимо. То же самое исповедовал и Мицкевич: его фраза «принудить к действию растерянный унылый дух» не была лишь риторическим оборотом. Он тоже не питал никаких иллюзий. (Но речь идет о Мицкевиче не официальном, не «школьном».)

Итак, обманом Деспота, скользя ужом. То знание, что мы хотим добыть, должно быть тоже под опекой «стерегущих». Тот, кто знает, не должен дать понять, что знает. «Знай всех, а сам для всех останься неизвестен». Провозглашение какой-либо идеи впрямую и во всем объеме ничему не служит. В тишине, без шума привлекать сторонников, но допускать поближе только самых верных – они не разгласят того, что тайно. Великая конспирация, в ней надлежит друг с другом объясняться не впрямую, а с помощью понятий, закодированных, как «пароли».

В одном из своих последних текстов, озаглавленном «Performer», Гротовский так говорит о воине: «Если надо принять на себя смертный бой, убивая, – он принимает его, если нет – убивать не станет». Фраза, конечно, выхвачена из контекста, но и она нам говорит о той же этике битвы: воин не позволяет себе упоения иллюзиями, убивая, не пытается оправдать себя, но всегда старается воспользоваться шансом, когда убивать не вынужден. И все же именно в борьбе он воплощает высшее предназначение: в минуты величайшей опасности пульс жизни становится сильнее. Любая борьба – она ведь также и борьба с собственным равнодушием. Неустанная погоня за «наисильнейшим пульсом жизни» – высшая из страстей.

Мировоззрение Гротовского едва ли можно назвать религиозным, поскольку он интересуется не верой, а знанием. Оно представляет собой притягательные, синкретические по своей природе размышления интеллектуала

второй половины XX века, который старается накопленные знания применить в целях, всегда бывших целью религии, – в целях спасения. Глубокая травма, поражение, нанесенное раной – вот откуда проистекает его концепция зла, понятная в эпоху тех массовых преступлений и колоссальных страданий, какими отмечен XX век. Она заимствована из немного похожей эпохи конца античности, когда люди воспринимали мир уже не так ясно и гармонично, как греки, а с пессимизмом и страхом. И нет ничего более естественного в эпоху, в которой постепенно высыхали все источники веры. В эпоху Освенцима и Гулага, которые отражают эту модель мира. Или же в эпоху психиатрии, потому что сегодняшнее видение мира напоминает также и шизофреническую космологию.

Мы находим у Гротовского высказывание о том, как Учитель добывает знание, – посредством посвящения или похищения. Ведь Прометей был похитителем, поэтому по-польски Прометей – это Огнекрад. Некоторым критикам не очень нравится «сектантская гордыня» Гротовского. А нам, быть может, следовало бы радоваться тому, что наконец-то в нашей среде появился еретик.

Такие «образцы» не очень-то присущи нашей этической культуре. Напротив, мы привыкли всякий героизм ассоциировать с открытостью, распахнутостью намерений. Бунт? Хватайся за оружие! Так мы привыкли...

Путь Гротовского – это великая философская погоня за иррациональной стихией, но в данном случае научный метод оказался применен для добычи многих тайн жизни. На деле же это путь рационалиста, стремящегося постоянно расширять свое знание о человеке. Поэтому столько динамики и просто подвижности, столько смен понятий и эпизодов, порой взаимно противоречивых. Все его «предприятия» и проекты, постоянно методически уточняемые и проверяемые в духовной и телесной эмпирике, рождаются по мере возникновения потребностей в великом научном эксперименте, цель которого – вырвать у богов священный огонь.