

Перевод с польского О. В. ГРЕЧКО

*Ежи Гротовский*

# Искусство, как средство передвижения

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

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

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

Сколько времени нужно для репетиций?

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

С другой стороны, некоторые вроде бы опытные режиссёры признаются, что под конец выделенных им четырёх недель они уже не знают, что делать. Вот в чём проблема: в незнании, **что такое работа с актёром и что такое работа над постановкой**. Если в течение одного месяца стремятся достичь тех же результатов, каких семья актёров достигала в течение пяти дней, то вполне логично, что вскоре репетиции становятся всё более поверхностными. В чём причина? В коммерциализации: труппы исчезают, уступая место индустрии спектакля. Особенно в Соединённых Штатах, но теперь и в Европе. Создаются антрепризы, которые

нанимают режиссёра; он, и свою очередь, среди десятков или сотен кандидатов выбирает актёрский состав для запланированной пьесы и затем начинаются репетиции, которые продолжаются несколько недель. Что всё это значит?

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

В университетах США существуют сотни театральных факультетов. И почти на каждом из них учат по Станиславскому. Абсурд: как можно изучать Станиславского два или три года и готовить премьеру за четыре недели (как это делается на этих факультетах)? Станиславский никогда бы этого не позволил. <...> У этих факультетов, как правило, средства есть и — больше того — есть время. Можно работать четыре, девять месяцев, год. Но этого не делается.

В рамках учебной программы существует возможность создать нечто такое, что могло бы функционировать как труппа, и не во имя политических или философских принципов, а по профессиональным причинам. Не тратить время на каждую новую работу, имея претензии на великие открытия, но просто искать, какие существуют возможности и каким образом можно выйти за их пределы. Кончая одно, быть уже готовым к следующему. В 1964 году

в Театре-лаборатории мы сделали спектакль "Гамлет", в котором критики усмотрели поражение. Но для меня это не было поражением. Для меня это было подготовкой к очень существенной работе, и в результате, несколько лет спустя, я сделал "Апокалипсис кум фигурис". Но чтобы до этого дойти, были нужны те же самые люди, та же самая труппа. Первый шаг ("Гамлет") оказался недостаточным. Он не был неправильным, но воплотился не до конца. Однако же он был близок к открытию существенных возможностей. Позже, работая над другим спектаклем, можно было уже делать следующий шаг. Существует много элементов, связанных с ремеслом, которые требую! работы на длительную перспективу. А это возможно только тогда, когда существует труппа.

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

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

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

том, чтобы сделать из этого публичный спектакль. Работа над текстом была для него только внутренней работой, предназначенной для актёров.

Флеминг не искал пенициллина; он сам и его коллеги искали что-то другое. Но его поиск был систематичен — и появился пенициллин. Можно сказать нечто подобное и о репетициях. Мы ищем нечто, насчёт чего у нас есть только изначальное представление, определённая концепция. Если мы ищем это интенсивно и добросовестно, может быть, мы не найдём именно то, что искали, но появится что-нибудь другое, что может придать новое направление всей работе. Я помню, как в Театре-лаборатории мы начали работу над "Самуэлем Зборовским" Словацкого и, не отдавая себе в том отчёта, в процессе репетиций изменили направление. Сначала появилось несколько новых элементов в самом "Самуэле". Это было живо и интересно. Однако не слишком касалось текста. Как режиссёр я встал на сторону того, что было по-настоящему живо. Я не искал способа, как включить это в структуру запланированного спектакля, скорее, наблюдал за тем, что случится, если мы станем это развивать. Через некоторое время мы определились, что привело нас к тексту "Великого Инквизитора" Достоевского. В конце концов из этого появился "Апокалипсис кум фигурис". Появился посреди репетиций другой пьесы; я мог бы сказать, в зерне этих репетиций.

Так что репетиции — вещь очень специфическая. Присутствует на них единственный зритель — режиссёр, то есть тот, кого я называю, профессиональным зрителем. Таким образом, мы имеем: репетиции спектакля — и репетиции не совсем спектакля, в большей степени направленные на открытие возможностей актёров. Так образуются три звена длинной цепи: звено-спектакль, звено-репетиция спектакля, звено-репетиция не совсем спектакля... Это один конец цепи, на другом находится нечто очень древнее, неизвестное в сегодняшней нашей культуре: *искусство как средство передвижения* — выражение, которое употребил Питер Брук, определяя то, чем я сейчас занимаюсь. Обычно в театре (то есть в театре спектаклей, в *искусстве как представлении*) работа идёт над образом спектакля, который возникает в восприятии зрителя. Если все элементы спектакля проработаны и безошибочно смонтированы, в восприятии зрителя появится образ, определённая история; в какой-то мере спектакль появляется не на сцене, а в восприятии зрителя. Это особенность *искусства как представления*. На другом конце длинной цепи *performing arts* находится *искусство как способ передвижения*, которое стремится создать монтаж не в восприятии зрителей, а собственно в артистах. Что существовало уже в прошлом, в античных мистериях.

За свою жизнь я прошёл через разные этапы работы. В театре спектаклей (*искусство как представление*), который я считаю очень важным этапом, необычайным приключением с далеко идущими последствиями, я дошёл до определённого момента, после которого стал равнодушен к созданию новых спектаклей. И тогда перестал работать как конструктор спектаклей, а продолжал, сосредотачиваясь на открытии дальнейших — одно за другим — звеньев цепи: спектакль и репетиции; и из этого родился паратеатр или же театр участия (то есть с **активным** участием людей извне). Это был особенный праздник, человеческий, но почти священный, это было связано с абсолютным взаимным разоружением.

Каковы были результаты?

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

традиционных техник, того, что "предшествует различию", но с теми же самыми проблемами, честно говоря, связанными с определённой разновидностью любительщины. <...>

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

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

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

Можно сказать: "Искусство как средство передвижения", но можно сказать и "объективность ритуала" или "ритуальные искусства". Когда я говорю о ритуале, я не имею в виду ни церемонии, ни праздника, ни тем более импровизации с участием людей извне. Я не говорю о некоем синтезе различных ритуальных форм, происходящих из разных мест. Когда я ссылаюсь на ритуал, то я говорю о его объективности; это значит, что элементы **действия** — это инструменты в работе **над телом, сердцем и головой действующих артистов**.

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

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

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

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

Я хочу привести пример того, как монтаж происходит в **зрителе**. Возьмём Стойкого принца Ришарда Чесляка в Театре-лаборатории. Прежде чем встретиться в работе над ролью со своими партнёрами по спектаклю, Чесляк целыми месяцами работал только со мной. Ничто в его работе не было связано с мученичеством, которое в пьесе Кальдерона—Словацкого является темой роли. Весь поток жизни в актёре был

связан со счастливым воспоминанием, с действиями, присущими этому конкретному воспоминанию из его жизни, с мельчайшими физическими и голосовыми импульсами этого припоминаемого им момента. Это был относительно короткий момент в его жизни, скажем, несколько минут любви из его юности, связанных с **ничейной землёй**, между чувственностью и молитвой. Момент, о котором я говорю, был таким образом свободен от любых мрачных ассоциаций, как если бы тот припоминаемый им парень освобождался своим телом от самого тела, как бы высвобождался — шаг за шагом — от тяжести тела, от какого бы то ни было болезненного его аспекта. Через множество деталей, через мельчайшие импульсы и действия, связанные с этим моментом его жизни, актёр нашёл для себя течение текста Кальдерона — Словацкого.

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

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

И где же тогда возникал спектакль?

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

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

Когда я говорю об *искусстве как о средстве передвижения*, я подразумеваю монтаж, который осуществляется **не в восприятии зрителя, а в том, кто производит действие**. Речь идёт не о том, чтобы производящие действие договорились между собой, каким будет общий монтаж, речь идёт не о том, чтобы они разделяли некую общую формулировку того, что будут делать. Нет никакого вербального уговора, никакого словесного определения; это то, что нужно открыть через сами действия, шаг за шагом приближаясь к содержанию, которое является общим. В этом случае монтаж происходит в самих производящих это действие людях.

Мы можем воспользоваться и другим образом. Спектакль — это как бы большой лифт, в котором лифтёром выступает актёр. В лифте находятся зрители, спектакль везёт их от одной формы события к другой. Если лифт функционирует для зрителей, это значит, что монтаж был осуществлён хорошо.

*Искусство как средство передвижения* — как примитивный лифт, представляющий собой нечто вроде корзины, поднимаемой на канате, с помощью

которой действующие лица поднимаются ко всё более утончённой энергии, чтобы **вместе с чей** спуститься к нашему телу, живущему инстинктами. Это — **объективность** ритуала.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ритуальные песни очень старой традиции дают опору при конструировании этой вертикальной лестницы. И дело не только в том, чтобы в точности схватить мелодию (хотя без этого ничто не возможно). Речь идёт о том, чтобы найти также темпоритм со всеми его флуктуациями **внутри** мелодии, а в особенности что-то, что составляет собственно звучность: вибрационные качества настолько ощутимы, что становятся, определённым образом, смыслом песни. Иными словами, песня становится самым смыслом через вибрационные качества звука. <...> Сама эта звучность и импульсы, ею вызываемые в теле, **являются** значением. Непосредственно, напрямую. Чтобы открыть вибрационные качества старой песни, нужно открыть различие между мелодией и вибрационными качествами. Это очень важно в обществах, где исчезла изустная традиция. Тем самым очень важно для нас. В нашем мире, в нашей культуре известна, например, мелодия как последовательность нот, как нотная запись. Но мелодия — это не то же самое, что вибрационные качества, хотя нужно быть абсолютно точным в мелодии, чтобы открыть вибрационные качества старых песен. Нельзя открыть вибрационные качества в процессе, скажем, импровизации. Можно сказать, что

современный человек поёт, не чувствуя разницы между звуками пианино и скрипки. Оба типа резонанса очень отличаются друг от друга. <...> Традиционная песня — как человек. Когда люди принимаются за работу над так называемым ритуалом, они начинают — из-за профанации идей и ассоциаций — искать состояния одержимости или транса, что приводит к хаосу и импровизации, в которых уже всё делается как попало. Нужно забыть об этой экзотике, нужно только открыть, что старая песня со своими импульсами — это человек. Как же это открыть? Только в работе. <...>

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

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

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

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

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

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

Первый подход — ввести тело в состояние послушания, укрощая его. Это можно сравнить с методом, существующим в балете или с определённым родом атлетики. Опасность такого подхода в том, что тело развивается как мышечное качество, а, значит, оно недостаточно эластично, пусто для того, чтобы быть проводником энергии. Другая опасность — ещё большая — заключается в том, что усиливается разделение между головой, которая руководит, и телом, которое

становится манипулируемой марионеткой. Тем не менее, следует подчеркнуть, что опасности и ограниченность этого метода преодолимы, если работаешь, полностью отдавая себе отчёт в этой ограниченности и в этих опасностях и под руководством просвещённого инструктора. <...>

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

Если идёт поиск *искусства как средства передвижения*, то возникает ещё большая, чем при работе над предназначенным для публики спектаклем, необходимость выстроить структуру, которую можно было бы повторять. Нельзя работать над собой (используя формулу Станиславского), если не находишься в сфере чего-то, обладающего определённой структурой, того, что можно повторять, что имеет начало, развитие и окончание, где каждый элемент имеет своё логическое место, необходимое с технической точки зрения. **Всё это детерминировано с точки зрения вертикального движения к утончённому и его (того, что утончено) нисхождению к "густоте" тела.** Структура, выработанная в деталях, — действие — является ключом; если нет структуры, всё размывается, превращается в кашу.

А значит, мы работаем над производением, над **действием**. Работа, организованная как репетиции, занимает от восьми до четырнадцати часов ежедневно, шесть дней в неделю, и продолжается целые годы систематическим образом; она включает в себя песни, партитуру реакций, архаические модели движения, слово столь старое, что оно почти всегда анонимно. Таким образом, выстраивается нечто, что по своей структуре можно сравнить со спектаклем, но что при этом рассчитывает произвести монтаж не в восприятии зрителей, а в артистах, которые это делают.

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

Однако существует и другая проблема: нельзя по-настоящему понять собственную традицию, если не сравнивать её с другой традицией, другой "колыбелью". Можно назвать это подтверждением. Ратификация восточной "колыбели" для меня очень важна. <...> Прежде всего по личным причинам. Потому что именно то, что исходило из восточной "колыбели", оказало на меня непосредственное влияние в детстве и молодости, то есть задолго до того, как я начал заниматься театром. Ратификация часто открывает неожиданные перспективы, ломает мыслительные привычки. Например, в восточной традиции к тому, что называется "абсолютом", можно приблизиться как к Матери. В то время как в Европе акцент больше падает на Отца. Это только пример, но он бросает неожиданный свет также и



на слова наших далёких предшественников на Западе. Техническое подтверждение — более осязаемо: становятся видны аналогии и различия.

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

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

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

Я занимался этими двумя вещами в разные периоды жизни: *искусством как представлением* и *искусством как средством передвижения*. Возможно ли соединить их в **одной и той же перформативной структуре**? Хотя теоретически это возможно, но опасность фальсификации процесса огромна. Если работа идёт над *искусством как средством передвижения*, а хочется это использовать как нечто зрелищное, акцент смещается и, тем самым, независимо от всех остальных трудностей, смысл всей работы становится неоднозначным. Но если бы я верил, что, несмотря на всё, эту проблему можно разрешить, я бы, признаюсь, обязательно поддался бы искушению, попытался бы это сделать. Но во мне самом отсутствует эта вера. К тому же я чувствую, что гораздо более естественно, более верно по отношению к законам действительности и самой традиции было бы не пытаться достичь этого двойного аспекта.

Очевидно, если в процессе нашей работы над *искусством как средством передвижения* мы встретились почти что с шестьюдесятью группами, шестьюдесятью коллективами молодого театра и театра поиска, то могло возникнуть какое-то влияние, столь деликатное, **практически анонимное**, на уровне технических деталей, **деталей ремесла**. Оно касается, например, точности — и это обосновано. Однако у некоторых из этих групп я вижу, что благодаря самому тому факту, что они видят нашу работу над *искусством как средством передвижения*, они как-то улавливают, что это такое, и спрашивают себя, как свести это, уловленное ими, с собственной работой, направленной, как бы то ни было, на создание спектакля. Если этот вопрос возникает на уровне менталитета, формулировок, методологии и тому подобного, то я говорю им, что они не должны устремляться вслед за нами, что они не должны искать *искусства как средства передвижения* в своей работе. Если же вопрос как бы повисает в воздухе, обретается в подсознании, чтобы позднее проявиться тем или иным образом во внутренней работе или на репетиции — я не против этого. В этом последнем случае проблема только наметится, но не будет сформулирована. Момент, в который она будет сформулирована, — чрезвычайно опасен, поскольку возникает алиби, оправдывающее отсутствие качества спектакля. Вдохновлять кого-нибудь на то, чтобы он мог себе сказать: "я сделаю спектакль, который будет работой над собой", в том мире, в каком мы живём, приведёт к тому, что человек потом себе скажет: "я свободен

от зрителей, поскольку на самом деле ищу других богатств". И тут мы уже стоим перед лицом катастрофы.

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

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

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

В истории искусств (и не только искусств) мы можем найти бесчисленные примеры того, как **искомое** влияние или быстро умирает, или превращается в карикатуру, перерождается так радикально, что трудно найти в распространённом представлении хотя бы следы того, что было и истоке. С другой стороны, существуют анонимные влияния. Оба конца цепи (искусство как представление и искусство как средство передвижения) должны существовать:

один — видимый, публичный, и другой — почти невидимый. Почему я говорю "почти"? Потому что, если он совершенно сокрыт, то не может дать жизни анонимным влияниям. Так что он должен быть сокрыт, но **не полностью**.