

*Н. З. Башинджагян,  
О. И. Генисаретский,  
С. С. Хоружий*  
Театральная антропология Ежи Гротовского<sup>1</sup>

По решению ЮНЕСКО, 2009 г. был объявлен в мировой культуре «Годом Гротовского». Ежи Гротовский (1933–1999) – театральный режиссер, теоретик и реформатор театра, и его оригинальная концепция театрального искусства как системы антропологических практик представляет бесспорный и значительный интерес для синергичной антропологии. В память мастера были проведены два заседания Семинара. Углубленное обсуждение системы Гротовского стало возможным, в первую очередь, благодаря любезному участию в заседаниях Натэлы Захариевны Башинджагян, сотрудника Гротовского и переводчика его текстов на русский язык, специалиста в области польской драматургии и литературы, кандидата филологических наук.

#### **Заседание 1 (26.12.2009)**

**Хоружий С.С.:** Ежи Гротовский и его театральная работа – самый серьезный предмет для нашего антропологического размышления. Возможно, что из всех многих уже вылазок нашего семинара в область культурных практик именно обращение к Гротовскому затрагивает нас

<sup>1</sup> Этой теме было посвящено два заседания семинара: 26 декабря 2009 г. и 20 января 2010 г.

глубже всего и будит самые важные вопросы. Работа Гротовского – это тот тренд, та тенденция в искусстве театра, которая сама заявляет о своем выходе в область антропологии. В связи с театром Гротовского постоянно фигурирует и формула «театральная антропология». В движении идей, концепции театра Гротовского прямо соответствуют тем чертам современной культурной ситуации, о которых мы усиленно говорим на семинаре. Мы постоянно говорим об антропологическом повороте, и деятельность Гротовского – существенный живой пример антропологического поворота. Формулы, которые связывались с классическим театром, давно известны: «театр переживаний», «театр духовности». Вместо этих традиционных формул Гротовским используется формула «театральная антропология», и такой переход – это антропологический поворот в понимании того, что есть театр. Понятно, что когда мы говорим о театре переживаний или о театре духовности, мы подразумеваем театр, ориентированный на зрителя. А когда говорится о театральной антропологии, то происходит существенный сдвиг, пересорентация: ибо антропологическую работу осуществляет актер. Эту пересорентацию Гротовский артикулировал радикальнее всех, с предельной и максимальной ясностью. Хотя подобные тенденции намечались уже и раньше, в частности, в работе Михаила Чехова, но что такое театр как антропология напрямую сформулировал и демонстрировал именно Гротовский.

Но соприкосновение с идеями синергийной антропологии мы видим не только в этом, но и на более глубоком уровне.

Как строится сама антропологическая работа Гротовского? Мы знаем, что один из известных приемов этой работы – неподвижность лица. Что это такое – «неподвижное лицо»? Эти концепции появлялись у Гротовского из страшного опыта военной и послевоенной Польши. Образность, которая его привела к идее неподвижного лица, была образностью Освенцима. В своем происхождении, своем отсыле, неподвижное лицо актера – лицо узника Освенцима, их часто называли «мусульманами». Гротовский постоянно возвращался к этому образу. Для нас очевидно, что речь идет о *предельном опыте*, и это соотносится напрямую с синергийной антропологией, которая строится именно на предельном опыте. Через такой прием выразительности как «неподвижное лицо актера» Гротовский передает обращенность к предельному опыту, хотя, конечно, она выражается и через другие элементы его работы с актером. Но в данном случае неподвижное лицо – ключевой элемент, это «лицо предела». Мы постоянно говорили о предельном опыте в разных теоретических построениях, а здесь этот предельный опыт дан «лицом», дан через лицо, его неподвижность. Мы должны смотреть на лицо актера Гротовского и понимать через него, что же такое этот пресловутый пре-

дельный антропологический опыт. И как ответов, так и новых вопросов здесь появляется очень много.

В числе них есть, я бы сказал, и головоломные антропологические вопросы. Например, театр переориентировался от обращенности на зрителя к обращенности на актера: актер, по определению Грозовского, работает с самим собой и для самого себя. Где здесь зритель? Известно, что он никуда не ушел, он остался; однако что за антропологическая конфигурация создается при этом? Грозовский ставит задачу выстраивания структуры «актер-зритель». Синергичная антропология знает диаду «духовный учитель – ученик, послушник». Сравнить эти две диады – прямейшая антропологическая задача. Насколько я понимаю, подобная антропологическая задача до сих пор не ставилась. И это всего один пример тех вопросов, которые перед нами ставит Грозовский.

Вся антропология Грозовского подчеркнута телесна, это телесные тренинги. Исчезает слово «представление», на первый план выходит слово «тренинг», и это – работа с телесностью актера. Но как ориентация на актера не аннигилировала зрителя, он остался, лишь став проблемой, – так аналогично и ориентация на телесность в практике не элиминировала личность, но заставила заново поставить проблему конституции личности. Какова она здесь? Переход от тренинга к конституции личности – это вторая очень серьезная проблема.

Сегодня мы, благодаря Натэлле Захариевне, любезно согласившейся участвовать в нашем семинаре, сможем ознакомиться с живым материалом, а следующее, январское заседание посвятим антропологическим размышлениям, рассмотрим и те вопросы, что я наметил, и, надеюсь, другие.

**Башинджаган Н.З.:** Прежде чем мы начнем знакомиться с видеоматериалом, скажу несколько вводных слов. Этот материал фрагментарен еще и потому, что Грозовский никогда не заботился о том, чтобы зафиксировать на пленку то, что он делал и делали актеры во время спектакля (репетиции вообще были полностью закрыты для наблюдения). В основном, это съемки любительской камерой, как например съемка спектакля «Стойкий принц». Это вообще уникальный случай, поскольку Грозовский запрещал снимать спектакли. Но в Риме во время показа «Стойкого принца» кто-то через отверстие в потолке заснял этот спектакль. Благодаря этому мы имеем полный вариант спектакля, хотя снято это неподвижной камерой (был 1966 год), с одной точки. Разница между живым спектаклем и заснятым, конечно, огромна, но тут уж ничего не поделаешь.

Кстати, эта позиция Грозовского, его запрет на всяческие съемки, была необычной позицией, тем более в середине 60-х годов, когда нача-

лась его мировая слава. Но этот человек по самой своей сути и личности был против любого пиара. Во второй половине жизни он и вовсе ушел в уединение от шумного и агрессивного мира. Это была уединенная работа с группой соратников, с ними он продолжал работать.

И еще несколько слов о том, как Гротовский воспринимал человека. Возможно, такое понимание уже и встречалось в философии, а не было его открытием. Гротовский был человеком очень начитанным, свободно владеющим несколькими европейскими языками, читал на латыни и на древнегреческом, так что он мог читать и древних авторов. Так вот, он считал, что эволюция человека не завершена, и то, что мы сейчас проживаем, как и то, что он проживал в то время со своими актерами, все это звенья в цепи эволюции. Но если все, как правило, проживают свою эволюцию пассивно, то Гротовский, личностно активно проживая свой опыт, вплел собственное звено в эту эволюцию человека.

Я надеюсь, что присутствующие здесь знакомы с книгой его эссе, интервью, которую я собрала и издала в 2003 г.<sup>1</sup> Это очень важная его книга. Иногда кажется, что есть какие-то повторы в его работах, однако потом понимаешь, что это движение: от шага к шагу, все глубже.

Еще молодым человеком он задумался о том, чем ему заниматься. Когда ему было 60 лет, он опубликовал свое признание на эту тему. Он не любил, когда о нем, о его личной жизни что-то писали, хотя вся его личная жизнь была связана с театром-лабораторией. У него не было семьи, никогда не было дома, он жил бедно. Создатель «Бедного театра» жил бедно: в этом был его жизненный принцип. Так вот, в молодые годы перед ним после школы стоял такой выбор (который он для себя сформулировал): театральное образование, или медицинское с уклоном в психиатрию, или востоковедение (его интересовали восточные практики и вообще восточные страны). Как видим, во всех намеченных им направлениях в центре его интересов стоял человек. Он поступил в театральный институт на актерский факультет. Те, кто с ним учился и ездил в летние театральные студенческие лагеря, вспоминают, что он всегда наблюдал за людьми, и там собирал группы по несколько человек и пробовал с ними проводить сеансы гипноза. Он знал, что у него есть способность суггестивного воздействия на людей, и он это пробовал. Студенты, чтобы ему не было обидно, часто делали вид, что поддаются его гипнозу, а за его спиной над ним посмеивались. Но зная его характер и проницательность, я могу предположить, что Гротовский в свою очередь делал вид, что он верит, что их загипнотизировал.

Актер из него не получился, он быстро понял, что он не актер, и стал заниматься режиссурой. Первая его режиссура в Кракове, на сцене старого театра, была традиционной. Правда, он ставил пьесы театра аб-

сурда, в частности, «Стулья» Ионеско, но все равно эта режиссура ему не была интересна. Его по-прежнему интересовал человек как сосуд, но сосуд чего? Это он и хотел разгадать. Он переехал в Ополе и бросил ключ, стал собирать себе актерскую группу, но вовсе не хотел брать именно профессиональных актеров. Ему было это не важно, он брал свежих молодых людей, и с ними решил начать с нуля, а именно: начать исследовать человека, его организм. Почему ему это удалось именно через театр? Думаю, что никто, кроме актера, не может отдать себя в длительную экспериментальную работу. Ведь этот огромный эксперимент, который начал Гротовский, длился месяцами, годами. Актеры были материалом в этом эксперименте. И постепенно от авангардных спектаклей Гротовский перешел к исследованию человека «в его зерне».

В чем состояло исследование «зерна»? По Гротовскому, суть «зерна человека» состояла в его целостности. Современный человек, его личность были раздроблены на социальные роли, вплоть до утраты самоидентификации, утраты этого самого зерна. И Гротовский считал, что через спектакли возможно восстановление утраченной целостности. Свой эксперимент по восстановлению целостности он начал с тела, поскольку это была практическая работа, нужны были практические результаты. Станиславский также работал практически с актерами, а Гротовский говорил, что он начал с того, на чем закончил свою работу (не успев ее доделать) Станиславский. Гротовский начал в своей работе затрагивать подсознание человека. Он работал на трех уровнях: подсознания актера, зрителя и своего собственного, режиссерского.

Модели работы со зрительским подсознанием менялись. Например, в «Фаусте» он приводил зрителя в шоковое состояние, а в «Кордиане» зрители просто пугались, плакали. И он эти эксперименты прекратил, он понял, что это не тот путь. Но тем не менее воздействие на подсознание зрителей входило в его программу. Тут был отзвук, была внутренняя акустика, которые были ему нужны. Но и сам он тоже развивался, он не стоял на месте и очень сильно менялся в ходе своей работы.

При этом он всегда говорил, что прикосновение к подсознательному – это очень опасная граница в личности человека, что подсознание – сложная и опасная зона. Не нужно, однако, думать, что он это особенно педалировал и работал только в этом ключе, это не так. Он постоянно анализировал собственную работу.

Так вот, он начал работу с телом актера, нащупывая скрытые возможности тела. Ключом здесь было снятие барьеров, зажимов. Но это не значит, что нужно просто научиться кататься по сцене, кричать и рвать на себе волосы. Сейчас нередко это считается «снятием зажимов» по Гротовскому, но на самом деле это просто эпигонство.

Принцип Гротовского в работе с актерами был такой: если ты чему-то учишь актера, то должен это уметь делать сам. Хозяйка квартиры в Ополе, у которой Гротовский снимал комнату, вспоминает, что по утрам она видела, как он упражнялся стоять на голове. Он все пропускал через себя.

И особо нужно, конечно, сказать о его работе с актером Рышардом Чесляком. Это был необычайный актер. Характеризуя работу актера, мы все-таки должны говорить об «исполнении». Актер исполнял «задания». Сможешь ты что-то сделать или не сможешь, это поймешь только после того, как сделаешь. Это была позиция Гротовского. Чесляка он извлек из каких-то трущоб, он считался неуспешным актером, но Гротовский его взял и работал с ним на протяжении многих лет. И именно Чесляк достиг вершин «светозлучения», как вспоминают те, кто видел спектакль «Стойкий принц». Чесляк был самым великим актером Гротовского.

И еще несколько слов о зрителях, так как Сергей Сергеевич [Хоружий] затронул эту важную тему. Гротовского интересовал прежде всего зритель-человек так же, как и актер-человек. Зрителей на его спектаклях всегда было не более 30-40 человек. Гротовский считал, что больше не нужно, поскольку ему важно было «достучаться» до каждого, обращаться к каждому в отдельности, а не к толпе. Этот принцип потом воспринял Анатолий Васильев. Не знаю, удалось ли ему это реализовать в полной мере, но во всяком случае, он это выдвинул и принял как принцип. Какими были эти отношения актера со зрителями? В них никогда не было сентиментальности, но никогда не было и агрессивности. В жизни сами актеры Гротовского были удивительно тихими, в них никогда не было агрессивности. Хотя в спектаклях сцены насилия и трагедии присутствовали, но в жизни этого не было. Гротовский к этому и стремился. Он, кстати, предвидел многие изменения в человеке, человеческие тренды. Он говорил, что жизнь будет все жестче, и запас агрессивности в людях будет возрастать (что мы сейчас, собственно, и видим). Снятие этого комплекса агрессивности, ненависти, подозрительности, неприятия других было одной из задач его работы.

Трудно сказать, как актеры работали со зрителем, что именно было в этом задействовано. Например, в спектакле «Акрополь», где действие разворачивается в лагере Освенцима, между зрителями и актерами создавалась непроходимая стена за счет того, что зрители – это живые люди, а те, кто был на сцене, они были уже «мертвые», хотя и действовали.

Недавно в Питере вышла книжка Степановой<sup>2</sup>. Она содержит множество ошибок, поскольку автор ничего не видела из спектаклей, и вообще как-то вне темы. И в частности, она содержит неверное толкование отношений актеров Гротовского со зрителями. Она пишет, в частности,

что актеры играли в нескольких сантиметрах от зрителей, наступали часто им на ноги. Но это полная чепуха, автор просто не знаком с материалом. В этом отчасти была и задача многодневных тренингов, чтобы сыграть роль в пяти сантиметрах от зрителя и не наступить ему на ногу. Но дело даже не в этом. В этом спектакле все актеры играли в ботсах. Это было нужно и для создания атмосферы концлагеря. Это были специально сделанные ботсы на свинцовой подошве, толщиной 2 см. Это было сделано специально, чтобы было тяжело ходить. И актеры ходили в них с опорой на носки ботсов, что требовало особого умения, тренировки. Тем более что они должны были в течение всего спектакля создавать определенный ритм стука ботсов, который был выверен до мелочей. Зритель же мог чувствовать себя в полной безопасности. Так что эти рассказы про «наступление на ноги» – просто неправда, связанная с незнанием материала. Если бы они наступили кому-нибудь на ногу, то точно размозжили бы ногу.

Еще Сергей Сергеевич [Хоружий] говорил про отношение «учитель-ученик». Это действительно важное отношение в антропологии Гротовского. Но это скорее, во-первых, его отношение к актерам. Он их учил, был для них учителем. Но также и он сам учился. В частности, он много ездил по Индии, учился там у учителей восточным техникам. Интересно, что он часто говорил, что не чувствует своего возраста. Он говорил, что не знает, молод он, или в зрелом возрасте, или он уже старец. Он все носил в себе.

И последнее. Для работы с телом Гротовский создавал специальные тренинги. Они по ходу дела и со временем менялись. Например, тренинги конца 50-х годов и начала 60-х уже отличались, а тем более тренинги 68-го года или начала 70-х, когда готовился «Апокалипсис», отличались от первых тренингов значительно. И вообще Гротовский не придавал какого-то всеобъемлющего значения тренингу, не думал, что тренингом он может решить за актера всё. Ведь работа с физическим телом – это была лишь видимая часть его работы. А был еще духовный контакт, которого никто не видел и не знал. Гротовский работал с актерами не неделями и даже не месяцами, а годами. – столько, сколько нужно было актеру. Если Чесляку для исполнения роли Стойкого принца нужно было год, Гротовский работал с ним год, если полтора, то Чесляк получал для работы полтора года. Тут не было заранее установленных рамок. Гротовский считал, что восстановление целостности начинается с тела, а потом либо отдельно, либо одновременно идет работа духа. «Дух» в лексике Гротовского не был тождественным понятию «души». Гротовский вообще не очень любил разговор на тему о душе. Хотя Гротовский был человеком нелюдимым, но он устраивал встречи, на которых

могли к нему приходить люди, чтобы задать вопросы, и он на них отвечал – в течение четырех часов! Это были знаменитые «четыре часа Гротовского». Так вот, разговоры о душе Гротовский не поддерживал. Если он не хотел отвечать на вопросы, он их игнорировал, как будто их не было. Но если кто-то настойчиво задавал один и тот же вопрос, то он как-то отвечал. И вот о душе его настойчиво спрашивали, и в конце концов он сказал: «Ну что душа? Я не могу ваять вас в дыме, я могу ваять вас только в теле. Но тело – носитель духа, а что такое душа? Это нечто загадочное». Тело для него быломестилищем всего. Недаром он пользовался таким понятием как память тела. Он считал, что тело помнит всё. В более поздний период он вообще стал писать о теле-памяти. Тело конкретного человека имеет связь с другими людьми, имеет связи также и с предками. В последние годы он искал возможность доискаться до связей – вполне осязаемых – с предками человека. Этому посвящена статья «Ты чей-то сын». Ты – не никто, ты чей-то сын. А как доискаться этих связей с корнями, этому была посвящена целая его программа, начатая в 1976 г. и прерванная в 1981 г. в связи с введением военного положения в Польше. Эта программа так и называлась «Театр истоков». Он полагал, что спускаясь все глубже и глубже, можно доискаться до материального присутствия в тебе твоих предков. Почему? Он говорил, что тело человека идентично, оно хранит непрерывность связей с прошлым. Кстати, его очень интересовала реакция совсем юных людей, подростков, которые тоже приходили на его спектакли, и старых людей. Иными словами, его интересовали две группы, находящиеся как бы в пограничных состояниях, когда личность только становится, и когда она находится на пороге завершения жизни.

На этом я закончу, хотя говорить об этом можно долго. Остается множество интересных тем, например, его взаимоотношения с учением Гурджиева, или его отношение к восточным практикам. Например, он говорил, что к восточным практикам нужно относиться с большой осторожностью. Он считал, что «техники истоков», которые он изучал в Индии, работают только в среде индусов, только в контексте данной культуры и истории. А японские техники годятся только для японцев, и т. д. Он предостерегал от бездумного переноса и от модных увлечений подобными практиками.

И последнее. Меня часто с возмущением даже спрашивают, почему же не засняли его спектакли? Прежде всего, потому, что видеофильм – это не спектакль, в нем нет того контакта, который возникает в живом общении актера со зрителем. Когда американские продюсеры сделали два немислимые (как можно было этого не понимать?), с точки зрения Гротовского и его актеров, предложения о съемках, то он, естественно отказался.



А предложения были такие: первое – заснять его спектакли на кинолентку и показывать в качестве фильма, а второе – показывать эти фильмы на стадионах для многотысячной аудитории. И продюсеры не поняли, почему Гротовский отказался от таких супервыгодных предложений, поскольку интерес к его спектаклям был огромный, и на этом можно было заработать большие деньги. И они так и не поняли, что это совершенно разные явления – выступления на стадионах и спектакли Гротовского.

И не нужно также думать, что у Гротовского есть ученики и последователи. Его учениками были его актеры. Его актеры, которые были молоды, а теперь вошли в зрелый возраст, в чьих-то глазах почему-то сделались его последователями. При жизни Гротовского они не смели так говорить, и никогда не говорили. Мне странно, что кто-то ведет какие-то курсы и называет себя «учеником Гротовского». Гротовский не оставил учеников, это только эпигоны. Гротовский – уникальное явление, и в качестве такового его творчество не тиражируемо, не воспроизводимо.

Эдженио Барба был первым иностранным стажером у Гротовского. Он много сделал для того, чтобы познакомить мир с Гротовским. В Ополе Гротовский сидел как в осаде, ему не давали выехать с его спектаклями даже в Варшаву, в столицу, или в Краков. Барба в то время сделал много для того, чтобы Гротовский стал известен в Европе. Он составил и издал на двух языках (французском и английском) книгу «О бедном театре», которая потом стала выходить и на других языках. Благодаря Барбе, в 1968 г. она была издана в Дании. Но то, что издано у нас сейчас<sup>3</sup>, это, к сожалению, перевод с перевода, то есть с английского языка. А это то, чего Гротовский не признавал и запрещал.

Теперь давайте посмотрим видеоматериалы.

*(просмотр видеофрагментов спектаклей и интервью с Гротовским, снятого польским телевидением)*

Вопрос из зала: Гротовский считал, что человек – это сосуд, но для чего?

**Башниджаган Н.З.:** Исследование человека, как считал Гротовский, должно быть многосторонним. Да, говорил он, человек сосуд блуда, но и еще очень многих других вещей. В частности, Гротовский говорил о милосердии. Он писал о том, что любовь – это прежде всего, *Caritas*, милосердие. Мы все ищем справедливости, но милосердие выше справедливости. Справедливость категория социальная, а милосердие превышает эту социальность. Вообще для Гротовского социум как бы стоит в недружественных отношениях с личностью, поскольку именно социум расщепляет ее целостность, в отличие от милосердия.

**Хоружий С.С.:** Это очень близко к тому, что обсуждает синергичная антропология: приоритет антропологического над социальным. На этом позвольте завершить заседание. Спасибо. Натэлла Захариевна.

#### **Заседание 2 (20.01.2010)**

**Хоружий С.С.:** Мы открываем наш второй семинар по Гротовскому. Поблагодарим Натэllu Захариевну [Башинджагян] за то, что она любезно согласилась присутствовать и на втором заседании. Сегодня программа наша разнообразна. После моего сообщения будет некоторая коллективная сессия под руководством Олега Игоревича [Генисаретского]. Затем свои комментарии любезно согласилась дать Натэлла Захариевна. И в конце мы уделим время для кратких общих впечатлений и реплик.

Тема двух наших заседаний – «Театральная антропология Гротовского». В том, что я буду говорить, боюсь, первое из слов этой формулы будет несколько в тени. Я буду говорить об антропологических аспектах, о том, что такое театральная антропология именно с антропологической точки зрения. В первом приближении, ответ на этот вопрос сам собой ясен – в особенности, для тех, кто знаком с работой нашего семинара и с теорией практик себя Мишеля Фуко. С этих позиций театральная антропология Гротовского и затем его последователя Эдженио Барбы может пониматься как направление, в котором театральное действие выстраивается как практика себя или же система практик себя. Отчего это так? Я начну цитатой.

Э. Барба говорит следующее: «Гротовский очистил технику актера от всего, что имело отношение к представлению, к работе с целью привлечь внимание зрителя. Физические действия актера Гротовского – это работа с самим собой и для самого себя»<sup>1</sup>. Здесь последняя часть – это почти определение практики себя: *работа с самим собой и для себя самого*. Подобных высказываний найти можно много и у самого Гротовского, и у тех, кто о нем писал. Сопоставим приведенную формулу с одним из определений, которые давал практикам себя сам Фуко. По этому определению, практики себя – это «намеренные и отрефлектированные практики, посредством которых люди стремятся преобразовать самих себя»<sup>5</sup>. Обычное понимание актерской игры вовсе не является пониманием ее как «практики себя». Гротовский отвергает представление об актерской игре как о работе на зрителя, и нам уже ясно, что такая линия интерпретации театра, театральной работы, достаточно нетрадиционна. По Гротовскому, то, что делает актер, должно являться практикой себя, и здесь происходит вполне четкий отказ от всех прежних отношений к театру, от трактовки театрального действия на социальной,

религиозной, психологической основе, – так, как это понималось в самых распространенных представлениях о театре.

В пользу чего происходит этот отказ? В пользу именно антропологического понимания, театральное действие утверждается как антропологическая практика. И в этом Гротовский очень последователен. Однако если так, то и сам термин «игра» весьма плохо передаст суть действий актера. Цитирую Гротовского: «Что наиболее существенно? Это актер не как актер, а как человеческое существо... Актер должен не играть, а зондировать сферы своего опыта». Это абсолютно антропологическая формула *зондировать сферы своего опыта*. Соответственно, и базовый термин Гротовского для действия актера – это *акт*. При этом он еще должен быть и *тотальным актом*. Может быть, Гротовский был одним из первых, кто сделал термин «тотальность» одним из ключевых терминов новейшего искусства. У нас здесь присутствует театральная группа «ТОТ». В нашем семинаре выступали с докладом Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов, художники, создатели направления под название «ТОТАРТ», тотальное искусство. Это слово «тотальность» стало одним из ключевых для нового понимания искусства. За ним стоит какой-то новый поиск целостности. Та же извечная тяга к целостности, что раньше называлась поиском цельной личности, сегодня передается термином «тотальный». И, возможно, через понятие тотального акта у Гротовского этот термин впервые был запущен в художественное сознание.

К тому, что такое «тотальный акт», мы будем подходить постепенно. А пока существенно то, что мы зафиксировали: с наших антропологических позиций, актерский акт по Гротовскому, или тотальный акт, – это некоторая практика себя. И этот вывод, сколь бы ни был он мал, даст нам весьма существенный плацдарм. Он вводит театральную антропологию в определенный, знакомый нам контекст и открывает то русло, в котором мы Гротовского можем анализировать. Итак, начнем разбираться со свойствами театральной антропологии как практики себя. Очередной вопрос звучит так: к какому классу практик себя мы отнесем театральную антропологию Гротовского? Иначе говоря, актер, согласно Гротовскому совершает некие преобразования себя. Так вот, каков антропологический, персонологический, личностный смысл этих преобразований?

Классы и виды практик себя можно выделять по самым различным принципам. Фуко, например, обычно предпочитает историческое структурирование. Но нам сейчас исторический подход не требуется. Для нас более существенна та классификация практик себя, которая рассматривает их по отношению к ядру человеческого существа. Для нас нужнее всего классифицировать практики, исходя из того, что они делают с личностью и идентичностью человека. И в этом аспекте мы прежде всего выделим

практики *конститутивные*, то есть такие, в которых непосредственно строится, конституируется само ядро личности, формируются структуры личности и идентичности.

Согласно синергийной антропологии, человек конституируется в предельном опыте. Мы выделяем всего три типа, или три парадигмы конституции человека в соответствии с топиками Антропологической Границы. Этим базовым парадигмам сопоставляются определенные классы конститутивных практик себя, и прежде всего, это – духовные практики. Это единственные практики, которые конституируют человека в бытии. Затем в качестве конститутивных практик себя мы выделяем также паттерны бессознательного и виртуальные практики. На другом полюсе существует множество обыденных практик, которые вообще не затрагивают личностных структур, с личностью не делают ничего. И еще есть практики, которые, тоже не будучи конститутивными, не создавая личностных структур, в то же время развивают эти структуры, артикулируют, обогащают, дают им обиться, раскрыться во всей своей полноте. В трактовке синергийной антропологии именно такой класс и составляют культурные и художественные практики. Таким образом, в подходе синергийной антропологии театральные практики должны относиться к практикам, которые сами не создают личностного ядра человека, но способны его достаточно эффективно культивировать, обогащать, развивать.

Заметим, что в самом искусстве, среди тех, кто занят им, чрезвычайно распространены воззрения, которые расходятся с нашей квалификацией театральных практик. Согласно этим воззрениям, искусство и практики искусства тоже конститутивны, в них личность творится, человек конституируется. В сфере искусства эта позиция всегда была и остается бытующей и влиятельной. Так вот, я чрезвычайно был рад обнаружить, что Гротовский не придерживается ее, он проницательный антрополог. Он не характеризует природу и миссию театральных практик в согласии со всегда популярной позицией идеализации и превознесения искусства. И в данном пункте Гротовский расходится с Арто, у которого в полном объеме присутствует и идеализация, и абсолютизация искусства. Гротовский пишет следующее: «Арто мечтал, что новые мифы будут рождаться в театре, но эта прекрасная мечта появилась как результат неточности. Миф формирует основу или рамки деятельности поколений людей», – это в точности в наших терминах *тип конституции человека*, – «поэтому, – продолжает Гротовский, – создание мифа – дело... не театра. Самое большое, на что способен театр – это способствовать кристаллизации мифа»<sup>6</sup>. Это в точности наша позиция, лишь на другом языке. Театральные практики – это не создание типов конституций человека и не создание идентичности. Это делает миф, на языке Гротов-

ского, или же духовная практика, на языке синергичной антропологии. Театральные же практики – это культивирование, артикуляция или, по Гротовскому, кристаллизация той конституции и той идентичности, которая уже прежде была создана мифом или духовной практикой.

Тут надо отметить одно очевидное, но важное следствие того антропологического поворота в трактовке театра, который делает Гротовский. Коль скоро главные задания театра – антропологические, то все неантропологические задания можно расценивать как внешние, как навязываемые театру и для театрального дела не органичные. Соответственно, их надо или подчинить антропологическим заданиям, либо вообще отбросить. Но ведь эти *иные задания* – это те, которые от века связывались с театром, определяли его роль в обществе и в культуре. И их целый ряд. Эстетические задания – театр должен утверждать определенные представления о прекрасном. Психологические задания, которые особенно выдвигаются в театре переживания. Социальные и социально-педагогические задания, на них особенно напирала, как мы помним, большевики, но и не только они. Наконец, во многих концепциях театра, от древности до Вагнера и до Арто, с театром связывались и духовные, религиозные, жизнестроительные задания. Все это театральная антропология смело отодвигает. Эти задания выполнялись в большой мере с помощью драматургии, с помощью выбора пьес – иначе говоря, литературными средствами. Что же касается антропологических заданий, то для них литературные средства тоже можно использовать – можно, скажем, использовать ту или иную драматургическую канву, однако это уже не обязательно, да, в сущности, и неестественно. Антропологические задания естественно ставить прямо на антропологическом языке, на языке антропологических практик. Итак, театральная антропология прямо ведет к отказу от пьесы, от драматургии, от литературы – в пользу чего же? Очевидно, что в пользу антропологической мастерской, в пользу антропологического практикума. Так Гротовский прекращает ставить спектакли и приходит к своему театру-лаборатории, к лаборатории антропологических тренингов. Для него это абсолютно неизбежная логика развития театра.

Этой же логике, как находит Гротовский, следовал и Мейерхольд, о котором он говорит так: «Мейерхольд – это автономный театр, противоположный литературе». Сейчас можно продвинуться дальше в понимании театральной практики себя. Ключевая характеристика всякой практики себя – ее финальная цель. Предполагается, что в эту финальную цель практики себя вобрано ее смысловое содержание, и часто такую цель обозначают специальным греческим термином: мы говорим о *телосе* практики себя. Поэтому встает первостепенный вопрос: а каков

телос театральной практики себя? Каков телос антропологической работы актера? И тот ответ, который звучит здесь, выражается в упомянутой уже формуле «тотальный акт».

Мы выше сказали, что в терминологии Грозовского, актерская практика себя – это акт. Эта практика достигает своего телоса, если акт является тотальным. Акт, тотальный акт – это центральные понятия всей системы Грозовского. Содержания их, как всегда и бывает у настоящего человека искусства, описывается совершенно по-разному в разных местах, порой и взаимопротиворечиво. Но вокруг них группируется много тем. Вглубь я, к большому сожалению, никак не могу входить, но дам самую упрощенную характеристику. Структура акта определяется еще одним ключевым понятием Грозовского, понятием «*маски*», а также оппозицией «маска – естественный человек, или истинный человек», возникающей сразу с этим понятием. Для нас очевидно, что эта оппозиция – просто один из вариантов универсальной полярности внешнее-внутреннее. Краткости ради, я буду давать упрощенные наукообразные формулировки. Маска – это все наружные автоматизмы нашей жизни, наши обезличенные, обезжизненные действия и реакции, которыми мы заполняем обыденное существование. Но это тот исходный материал, от которого отправляется и с которым что-то обязан поделать акт актера. Суть и назначение акта по Грозовскому в том, чтобы содрать маску и раскрыть, выявить, выразить то, что за ней в человеке скрыто и что Грозовский рассматривает как подлинное, естественное в человеке. Грозовский пишет: «Обыденное поведение затемняет истину; мы выстраиваем роль как систему знаков, обнажающих то, что скрыто под маской обыденности» (Г, 11).

У тех, кто читал Кьеркегора, не может не возникнуть тесной параллели. Хотя прямых ссылок на Кьеркегора у Грозовского я не встретил, но это *внутреннее* в человеке у Грозовского чрезвычайно близко к тому, что Кьеркегор понимает под «внутренней реальностью» человека. Прорваться сквозь маску к этому полюсу глубинной естественности и подлинности – это великое усилие, на грани возможного, и Грозовский об этом прорыве всегда говорит с экспрессией, с эмфазой. Например, акт, который актер должен совершить, – это акт, который «обдирает с нас оболочку, обнажает нас, открывает, выявляет – выводит на свет». Актер открывает себя, и его акт, по Грозовскому, – это «исповедальное действие». (Замечу в скобках, что тут первое в моих цитатах, но у Грозовского проходящее всюду сквозною нитью использование религиозного словаря, религиозных понятий. О его отношениях с этой сферой мы будем говорить ниже.) Когда этот акт сдирания маски полностью успешен, достигает полноты выражения, он становится тотальным актом. И по-

нятно, что такой тотальный акт описывается с еще большей экспрессией. Гротовский пишет: «Тотальный акт – это не только мобилизация всех ресурсов, но и нечто большее, с трудом поддающееся определению... Это акт воплощения себя... Что-то вроде шага к пределу, к вершине, и в этом шаге сознание актера и его инстинкты сольются воедино... (Это слияние – С.А.) Это священный акт откровения» (Г, 238). Еще по одному определению Гротовского, тотальный акт – это такой акт, в котором «актер открывается до самых крайних пределов... до того зерна своего существа, которое я называю «внутренним бытием», «бытием-внутри»». Видно, что это опять-таки соответствует концепту Кьеркегора. Гротовский полагал, что тотальный акт действительно достижим во всей своей чистоте и полноте, и классическим, эталонным примером его осуществления для него служила игра его главного актера Рышарда Чесляка, в частности, в спектакле «Стойкий принц».

Специфическое отличие театра как практики себя – это непременно наличие зрителя и режиссера. С этими фигурами связаны многие вопросы, начиная с самого радикального сомнения: а есть ли вообще место для зрителя в театральной антропологии? Драматургию и литературу Гротовский легко отбросил, но зритель рождал трудные проблемы. Мы начали с формулы, по которой работа актера – это работа с самим собой, для себя самого. Причем здесь зритель? Потом мы эту формулу раскрыли как сдирание маски и выражение собственной глубинной внутренней реальности актера. Формула подтверждается, зритель здесь не причастен. Режиссеру место еще найдется, фигура учителя входит во многие практики себя, она остается в антропологии фигурой вхожей и существенной. Но зачем зритель? Однако отказа от зрителя у Гротовского нет не только в раннем, но и в следующем, лабораторном периоде. Гротовский видел, что его театр требует переосмысления роли зрителя. Он испытывал разные модели структуры «актер-зритель», начиная с их предельного сближения, смешивания. Он говорил об актерах и зрителях, как о двух ансамблях. И он опробовал как модель смешивания этих ансамблей, так и модель их строгого дистанцирования. По недостатку времени, в разбор этих моделей я не могу входить, хотя антропологически это очень интересно. Я только приведу финальное решение мастера, касающееся роли зрителя.

Главное обстоятельство – то же, что и в обычном театре: зритель – это контрольная инстанция, техконтроль на выходе продукции. Как говорится в производстве. ОТК. Причем в данном случае эта контрольная инстанция не безличная, а лично соучаствующая. Здесь и проявляется то, что антропологические практики Гротовского остаются театральны-

ми практиками. В чем их театральность? В том, что телос театральной практики, тотальный акт есть *акт выражения*. Отнюдь не всякий телос может так характеризоваться. Далее, для успешности выражения должны быть некоторые критерии. Таким критерием всегда служит то, что мы назовем качеством *донесенности выражения*. Выразилось выражено успешно, если оно донесено, если оно сумело дойти. И в свою очередь, эта донесенность удостоверяется и измеряется реакцией зрителя. Конкретно же, по Гротовскому, эта реакция должна быть реакцией человеческого соучастия, личной затронутости. Это и есть то, чего должен достигать театр. Здесь и лежит специфика антропологических практик в театре, как практик именно театральных. Театр должен достигать события встречи и соучастия, разделения ценностей, чувств, мыслей. И при всей, казалось бы, такой отстраненной, холодной технико-антропологической направленности Гротовского, эти цели и ценности личного общения, личной встречи для него всегда оставались очень значимыми. Пути же, которыми достигается такое взаимодействие двух ансамблей, зрительского и актерского, как обнаружил Гротовский, совершенно не универсальны. Они очень переменчивы и различны. По Гротовскому: «Надо для каждого типа зрелища найти адекватное соотношение зритель – актер» (Г.15). Здесь театральная специфика этих практик уже выходит на первый план. Можно добавить, что со зрителем должно совершаться также и очищение, даже преобразование – и в этом заключается зрительское слагаемое тотального акта.

Что же касается режиссера, то здесь много и антропологии, и театра. Здесь поле настоящего скрещения, где театральность и антропологичность очень эффективно взаимодействуют. Роль режиссера – это действительно аналог роли учителя. Но Гротовский подчеркивает, что в данном типе учительства режиссер – совершенно не регламентированная, сугубо личностная роль. Характер отношения «учитель – ученик» здесь принципиально не формализуется. Ограничусь всего одной краткой цитатой. Гротовский пишет: «В работе с актером возможен особый феномен обоюдного рождения, когда актер рождается не только как ремесленник, но как личность, и я рождаюсь вместе с ним» (Г.23) Он старался быть очень осторожным и демократичным в своих высказываниях о роли режиссера. Он как бы специально принижал себя и ставил на один уровень с актером.

**Генсаретский О.И.:** Это тоже антропологическая практика? Режиссура?

**Хоружий С.С.:** Да, в итоге это не внешняя роль, а тоже какое-то антропологическое преобразование. Действительно, и с режиссером тоже это происходит. Это интересный момент.



**Генсаретский О.И.:** Но ведь есть учитель музыки, а есть учитель матанализа. А вот учитель актерской игры как антропологической практики. В чем его специфика как учителя?

**Хоружий С.С.:** В личности, в привлеченности личного общения, экзистенциальных измерений.

**Генсаретский О.И.:** Но личность есть везде, даже если ты учишь арифметике.

**Хоружий С.С.:** Нет, содержание педагогического действия – это культурная практика, а не антропологическая. В этом грань. Феномен школы и системы образования как системы – это культурная практика. Она в культуре, а не в антропологии. Грань именно здесь. Учитель работает с коллективом учеников.

**Генсаретский О.И.:** Но я могу привести пример, когда десяток профессоров МГУ учат одного человека. Правда, за миллион долларов.

**Хоружий С.С.:** Олег Игоревич, вы абсолютно правы. Сегодня работают смешанные модели.

**Генсаретский О.И.:** Понял.

**Хоружий С.С.:** Школа как культурная практика понимает, что у нее есть грань, дальше которой она пойти не может. Но она движется в сторону антропологических практик, вовлекается в эту сферу.

Теперь нам пора соблюсти интересы синергичной антропологии. Она имеет дело с духовными практиками, для синергичной антропологии эти практики эталонные. И когда общие контуры театральной практики немного очертились, нам интересно сопоставить эту практику с духовной. Структура духовной практики детально описана. Поэтому такое сопоставление бесполезно и для самой театральной практики. Прежде всего, мы фиксируем коренное отличие, которое, по Гротовскому, должно быть между театром и мифом. В театральной практике происходит, как говорил Гротовский, «воплощение себя», раскрытие, артикуляция зерна, ядра человеческого существа. А в духовной практике происходит трансцендирование, преображение себя, происходит формирование самого этого ядра. Разница очевидна.

Наряду с этим отличием, имеются и многочисленные интересные для нас сближения и параллели. Во-первых, принципиально важно, что оба вида практик себя, основаны на строгом и подробном методе. Синергичная антропология выясняет, что духовная практика, в частности, психизм, создает даже не метод, а то, что мы называем органом. То есть полный канон своего опыта, который задает все условия и правила организации опыта, его проверки и истолкования. А согласно Гротовскому, актерская практика себя наделяется, как он говорит, «партитурой физических и вокальных действий», куда входит, например, «партитура

движений каждой части тела в отдельности». И для нас очевидно, что такая партитура выполняет точно ту же функцию, что и органон. Ее назначение – обеспечить тождественную воспроизводимость опыта, воспроизводимость актерского акта. В духовной практике воспроизводимость необходима, и мы знаем, зачем и почему. Но она необходима и в театральной практике, уже просто потому, что актер играет одну и ту же роль не один раз. Как говорит Гротовский, актер «должен уметь осуществить акт каждый раз заново, а это нужно основательно подготовить». Это и делает партитура.

Сходство партитуры и органона идет и глубже. По содержанию, партитура Гротовского – это вовсе не формальная роспись движений тела, которые надо исполнить. Она складывается из так называемых «морфем»: Гротовский так называет «импульсы, поднимающиеся из недр тела навстречу тому, что снаружи». И в силу этого партитура есть «партитура живых импульсов, мощно укорененных в нутре актера». Это формула Гротовского, и она очень близка к тому, что фиксирует синергическая антропология как антропология энергетическая. Об этом говорят духовные практики. И партитура, и органон духовной практики учитывают не формальные готовые акты, а предшествующие им импульсы, зачатки актов. Они ухищряются фиксировать ту энергетическую стихию, в которой акты зарождаются. Партитура Гротовского на нашем языке – это партитура не актов, а энергий, партитура энергетических конфигураций. Здесь просматривается общее видение человека в театральной антропологии Гротовского и в синергической антропологии.

Еще важное сходство. Оба вида практик создают в человеке то, что Л.С. Выготский называл «психологической системой». Они создают особый центр в сознании, управляющий и внутренними, и внешними движениями человека: центр, который их координирует и сводит в направленное единство. Как я не раз писал, в исихазме такой центр описывал св. Григорий Палама, который и дал ему название «ума-епископа». Тут я не буду повторяться. Но существенно, что об аналогичном центре не раз говорил и Гротовский. Например: «Если актер хочет выразить себя на сцене, он должен раздвоиться... Одна часть руководит, а другая выполняет поставленную задачу» (Б.63). Та часть, которая руководит, – прямой аналог «ума-епископа», что в человеке выстраивает духовная практика.

Что касается задач, которые такой центр должен решать, то среди них тоже много общих. И в духовной практике, и в театральной должно создаваться то, что Палама называл «сцеплениями энергий», которые отвечают разным уровням человеческого существа. Прежде всего, это сцепления телесных энергий с душевными и духовными. В исихазме

такое сцепление, например, создается при сведении ума в сердце. Это известная антропологическая операция, описываемая аскетами. А в театральном Грозовском пишет про своего великого актера Рышарда Чесляка: «Его тело как огромный мозг было нераздельно связано с интеллектом». Как ключевой момент здесь выделяется именно то, что человек сумел осуществить сцепление тела с интеллектом, прямое и нераздельное. Отсюда ясно, что обе практики стремятся развить и развивают особое искусство управления источниками и потоками энергий в человеке. Обе они выстраивают некоторые специальные энергетические антропологические конфигурации. Исихастская практика, как мы ее характеризуем, вся в целом представляет собой выстраивание иерархии антропологических энергоформ. Грозовский о таком энергетическом строительстве тоже много говорит. Он подчеркивает, что актер должен для него отыскивать источники в себе: «Для актера необходимо находить центры, зоны тела, где могут быть источники энергии. Поясничная зона, живот и солнечное сплетение часто функционируют как такие центры» (Б.138). Отсюда мы видим, что на нашем языке театральная антропология – это, конечно же, энергетическая антропология. И это еще один существенный пункт общности.

Но в этом пункте уже есть и различия. Духовная практика, разумеется, ориентируется на соединение с энергиями иного образа бытия. Именно действием этих других энергий и выстраиваются высшие энергетические конфигурации духовной практики. Театральные же практики таких энергий не предполагают и не ищут с ними встречи. Это существенное различие.

Отношение театральной антропологии к духовным практикам выступает еще яснее, если мы опять вернемся к тому, что такое тело в театральной практике, то бишь тотальный акт. В тотальном акте актер раскрывает, изводит на свет свою самую внутреннюю, наивнутреннейшую реальность. Но что такое, по Грозовскому, эта реальность, которую он именует «естественный человек»? Ответ ничего неожиданного не несет. Здесь, на мой взгляд, особых открытий Грозовский не совершил. Он говорит, что за обыденной маской скрыты «тончайшие импульсы на границе сна и реальности», и стихия их формируется архетипами, коллективным и индивидуальным бессознательным, «коллективными понятиями» и т. п. Иными словами, здесь представления Грозовского базировались в основном на психоаналитической парадигме, на структуралистской парадигме, что сегодня уже не удивляет и не удовлетворяет. Структуралистские тенденции уводили его к семиотике, к языку знаков, который Грозовский очень активно использовал, и надо сказать, использовал очень плодотворно. Партитура актерской работы понималась им

именно на семиотическом уровне. Элементы партитуры, по Гротовскому, – это динамические телесные знаки, которые он называет *идеограммами*. На обычном языке, это означающие не-фонетические структуры. Но для нас важно, какое у них поле значений. Что такое означаемое у Гротовского? Означаемым служат архетипические образы, «мифологические образы вещей», как он выражался. И на этом семиотическом языке телос актерской практики, тотальный акт, есть не что иное как абсолютная точность исполнения знака, когда весь смысл знака полностью вложен в знак и донесен.

Характерно, что здесь у Гротовского возникает уже религиозный язык. Он говорит, что такой точности достигает *святой* актер. Святой – в смысле некой *мирской святости*. Это понятие у него часто мелькает, и хотя он оговаривается всегда, что это лишь некое приблизительное, неясное понятие, но тем не менее, оно стойко ему присуще. Здесь я могу немного прийти ему на помощь в прояснении этого понятия. На базе синергийной антропологии можно убедиться, что понятие «мирской святости», достигаемой в театральной практике, концептуально оправданно, определенная связь со святостью тут есть. В словаре исихастской антропологии, который я составил, можно прочесть: «Святость выражает исполненность человеческой судьбы в ее высшем призвании». А у Гротовского «святость актера» означает совершенную воплощенность, исполненность смысла существования личности в тотальном акте актера. Легко видеть, что концептуальная параллель тут есть. Действительно, некоторый аналог святости или некий *формальный* элемент святости здесь присутствует – формальный оттого, что самим своим содержанием тотальный акт актера может быть абсолютно не связан с христианской святостью.

В понятии мирской святости отражается и общее отношение Гротовского к сфере религии и веры. У Гротовского есть текст с весьма знаковым заглавием «Театральный Новый Завет». Там он говорит о «несомненном и возможно неизбежном упадке религии», продолжая так: «Можно стараться, чтобы светское сознание заняло место религиозного... Это нужно современному обществу. Такая перестановка должна произойти» (Г, 51). Отношение к религии, которое тут выражено, обычно и типично для Европы Просвещения и Нового времени. Предполагается, что религия отжила и с нею пора расстаться. Но при этом надо забрать у нее все ценное. В частности, для театра ценны, как считает Гротовский, определенные установки и черты святости, а кроме того, еще ритуал и обряд. Все это театр Гротовского активно эксплуатирует.

Но при этом Гротовский явно не учитывает того, что будет утрачено с уходом религиозного сознания. А утрачена будет вся сфера саморас-

крытия, самореализации человека в бытии. Как следствие, утрачено будет и нечто, что прямо касается оснований всякой антропологии, не исключая и театральную антропологию. Утрачена будет созданная христианством парадигма конституции личности человека в его устремлении к некоторому тоже личному бытию, только обладающему иным бытийным статусом. В устремлении же к личному бытию, осуществляемом в особом рода личном общении, реализуется основная парадигма конституции человека христианской эпохи; и с уходом христианского сознания эта парадигма заведомо не может сохраниться в достоянии европейского человека. Гротовский явно не видел, что корни определенных личностных структур, весьма существенных для идентичности европейского человека, лежат в религиозном сознании, в христианстве. Я не смог у него увидеть даже намёка на понимание этого. А между тем в системе Гротовского, и я уже отчасти это подчеркивал, личности, феномену личностного человеческого общения уделяется огромное внимание. Гротовский концентрируется на этом феномене. Не только актеры, но и зрители Гротовским никогда не рассматриваются в массе, на социальном уровне. Они всегда рассматриваются лично, как самоценные личности. Но при всем том, само понятие личности у него совершенно, увы, не разработано. В театральной антропологии, на мой взгляд, весьма недостает развитых представлений о личности, о ее конституции, ее уникальности, об истоках, откуда берется сама личность. Здесь психоаналитические и структуралистские воззрения Гротовского совершенно не помогают.

Однако при обсуждении религиозной проблематики и проблематики личности у Гротовского нельзя ограничиться лишь этой критикой. Необходимо учесть, что в дополнение к исходному фонду представлений – фонду, который был заемным и поверхностно-просвещенческим, – у Гротовского шло упорное собственное продумывание личности. Оно смыкалось со столь же упорным и постоянным углублением его представлений о внутренней реальности человека. Эти последние представления испытали существенное развитие уже в довольно поздний период его работы, в 1976-82 гг., когда им разрабатывалась идея *памяти тела* – сохраняющегося в теле реального, физического присутствия предков, которое можно пробудить, актуализовать, сделать явным с помощью определенных техник (идея, отчасти родственная психотехнике Грофа). Эта идея находила отражение в тренингах Гротовского, но она же вносила свой вклад и в его представления о личности.

Действительно, она вела к выводу, что личность человека конституируется именно живущей в нем родовой памятью. Такие парадигмы конституции личности близки архаическим религиям, восточным рели-

гиям; и мы можем сказать, что Гротовский проходил некий собственный путь к личности – путь кружной, через архаику, через Восток – быть может, и на Восток, вместе со многими мастерами современного западного искусства? Но однозначного уклона такого рода, «восточного тренда» в творческом мире, творческом развитии Гротовского заведомо не было. В этом мире были всегда сильны и противоположные мотивы, восходящие к христианской духовности – мотивы уникальности каждой личности, мотивы жертвенности, высшей ценности самопожертвования... И в итоге – пути Гротовского нельзя подвести итога! Во всем, что нам о нем рассказала Натэлла Захарисвна, из самого важного и привлекательного для меня была способность меняться, и меняться разительно. Перед нами открытый мир – и тайна мастера, который создал его.

На этом позвольте мне и закончить свои несколько слов.

**Генисаретский О.И.:** Вопросы, пожалуйста.

**Н:** Сила и энергия – немного разные понятия. Если синергичная антропология рассматривает все в свете энергий, то у Гротовского, как я понял из вашего выступления, речь идет о силе, это сопоставление с героической святостью. Акт – это уже сила, сила, исходящая от личности. Она не замыкается, но обращена к зрителю. Но что доносит зрителю актер? И кому? Кто такой зритель – он контролер? Как контролер может участвовать в акте, условно говоря, «доносчика»?

**Хоружий С.С.:** Спасибо. Для меня вопрос все-таки не очень ясен. Что доносит актер? Я подчеркивал, что акт тотален, если он достигает стихии личного общения. Если в нем осуществляется личная задетость, затронутость, соучастие актера и зрителя. Это в понятие «донесенности» входит. Актер донес выражаемое, если он проник в стихию личного общения со зрителем.

**Генисаретский О.И.:** То есть вопрос в том, донес ли актер тотальный акт до зрителя? И у зрителя тоже должен состояться тотальный акт?

**Хоружий С.С.:** Чисто терминологически не совсем так. Акт тотален. Само слово «тотальность» мы имеем право употребить тогда, когда он донесен, когда затронутость состоялась

**Генисаретский О.И.:** Да, но когда это условие соблюдено, то что эта затронутость у зрителей производит?

**Н:** Зрителю придется выходить на сцену, вовлекаться в акт.

**Хоружий С.С.:** Нет-нет. Здесь естественно предположить, что это достижение личного общения двух ансамблей «актер-зритель» должно иметь дальше свои антропологические последствия. Оно должно развертываться в действие, которое уже зритель будет осуществлять. Но вовсе не предполагается, что зритель начнет копировать актера и сам становиться актером. Предполагается, что стихия личности глубока.

Здесь в этот вопрос можно уходить дальше, его продумывать, в чем именно зритель выразит то, что до него дошло, донеслось. Но краткий ответ на вопрос состоит в том, что перехода зрителя на роль актера не предполагается.

**Генисаретский О.И.:** Тотальность акта в этом отношении не очевидна?

**Хоружий С.С.:** Да, не очевидна. Не очевидно, какими именно должны быть последствия.

**Ахутин А.В.:** Гротовский в этом случае говорил о провокации.

**Генисаретский О.И.:** Да, а Мейерхольд просто призывал идти и стрелять из пулемета. Но это вариант.

**Хоружий С.С.:** Да, это другой вариант. Это не вариант Гротовского. Вон там есть еще вопрос.

**Генисаретский О.И.:** Нет, пока подождем, будем придерживаться регламента. Господа, качество, интенсивность и предельная внятность того академического транса, при котором мы имели счастье сейчас присутствовать, настолько самоценна, что мельчить тут вопросами и, как говорил великий актер Тихонов, «хлюпать мордочками по этому поводу», не стоит. Поэтому оставим эту высоту как недостижимую для нас. Переходим сейчас к следующей части. Вы поймете, почему к этому надо перейти.

*(Приглашает участников дискуссии: Антоницу Евгеньевну Ростовскую, руководителя театра-лаборатории «ТОТ», и участников этого театра Людмилу Мосеву и Павла Федосова).*

Сергей Сергеевич [Хоружий] предложил нам сделать что-то, отчасти контрастное высокому академизму. И мы выбрали панельную дискуссию. Но дело не только в том, что есть такой жанр разговора, а еще в другом – в непосредственности ответа. Я задам 3-4 вопроса, на которые попрошу наших коллег отреагировать спонтанно, говоря современным языком. Что Бог на душу положит, то и отвечайте. Проявите свое тотальное действие по этому поводу.

Начну сразу с вопроса. Кратко он звучит следующим образом: «В чем смысл запрета Гротовского на видеосъемку его спектаклей и тренингов?». Правда, он сам отвечал на него достаточно подробно, особенно в своей речи, посвященной присуждению ему профессорского звания. Мой вопрос обращен прежде всего к актерам театра «ТОТ». И то, что они будут говорить, связано для меня с одним простым обстоятельством. Вот мы посмотрели на прошлом семинаре фильм о Гротовском, слушали выступление Натэллы Захариевны [Башинджагян], кто-то читал его работы. Но все мы здесь вместе взяты, за маленьким исключением, ничего не видели из Гротовского на сцене. Большинство не были

даже на тренингах продолжателей. С чем же мы с вами имеем дело? С каким материалом, данным для феноменологической дескрипции, а затем уже и для всех последующих интеллектуальных процедур? Эти фрагменты в кино, как известно, сняты пиратским образом, и они очень частичны. Это телевизионный фильм, в котором участники, друзья, последователи рефлексивно обсуждали то, что они видели, а мы нет, и к великому сожалению, не увидим. Но участники лаборатории «ТОТ», которые здесь сидят перед вами, участвовали хотя бы в тренингах последователей Гротовского, а потому их позиция отчасти свидетельская. Здесь есть единственный человек – Натэлла Захариевна Башинджагия, которая не только видела спектакли Гротовского, но и имела возможность с ним лично общаться. Но мы ей потом предоставим отдельное слово.

И потому я задаю свой вопрос тем, кто занимает тут свидетельскую позицию. А для задору я его продолжу так: не связан ли запрет на фото и видеосъемку с тем, что Гротовский хотел остаться человеком-легендой, и именно поэтому он пожелал, чтобы ничего технически воспроизводимого от него не осталось? Чтобы не хваталась за это всякого рода желающие снять схему, реализовать ее на себе, или того хуже – продать, то есть, чтобы не началась торговля тренингами, что мы видим повсеместно в других случаях. Не было ли в этом такого умысла, чтобы остаться в каком-то смысле именно легендой, сказом об этом. И так, в чем же, по-вашему, смысл этого запрета, как вы думаете?

**Павел Федосов:** Поскольку жанр этой части нашей встречи не академический, то можно позволить себе говорить как участник и очевидец событий, связанных с Гротовским. Я попытаюсь ответить на этот вопрос, отталкиваясь от опыта своего участия в тренингах с актерами Гротовского – Зигмундом Моликом и Реной Мирещки. И для меня ответ выглядит довольно просто. Когда ты на таком тренинге что-то делаешь, то действуешь в зоне риска. И это требует максимального доверия к ситуации. Видеокамера является сторонним наблюдателем, который ничем не рискует, но присутствует. И когда она здесь есть, ничем не рискует, но при этом все видит, то степень моего доверия к тому, что происходит, уменьшается. Я думаю, что Гротовский хотел обезопасить и актеров, и зрителей от этой угрозы доверию.

**Лосева Людмила:** Я, пожалуй, продолжу то, что сказал Павел. Я была на тренингах Томаса Ричардса и Марио Бьяджини. Это последователи Гротовского, которым он оставил свой Центр театрального эксперимента и поиска в Понтедере. На тренинге присутствовали люди в качестве экспертов. Эксперт, конечно, снижает степень доверия. Но если бы там была еще и камера, то, действительно, того акта предельного



существования могло бы не случиться. И на тренинге действительно был тотальный запрет на съемку. Когда мы пришли на тренинг, Марио и Томас сказали: «Ничего не снимайте и ничего не фотографируйте». Даже встречи и конференции мы не могли снимать. Для нас эта возможность опыта случилась, а камера эту возможность, я думаю, убивает.

**Генсаретский О.И.:** Людмила, а разве не входит в мастерство актера отвлекаться в предельной степени от этого обстоятельства, в отличие от нас, простых смертных?

**Лосева Людмила:** Там были такие моменты, в которых фокус был не на мастерстве актера, не на каких-то вещах, которых ты добился как мастер. Там нужно было погрузиться, например, в проделывание репильного шага или в песню. Важно не мое актерское мастерство, а мое максимальное предельное погружение. Искусство выступает как проводник, оно действительно не требует зрительского внимания. И когда ты там находишься, то находишься не в роли, не еще где-то, а находишься на своей глубине. К ней трудно приблизиться. И это действительно не театральная вещь. Это личностная вещь. Поэтому камера тут не нужна.

**Павел Федосов:** Я думаю, что запрет съемки спектаклей, это забота не только об артистах, но и о зрителях. Они тоже рискуют, когда вас при этом в лоб снимает оператор.

**Антонина Ростовская:** Я тут бы добавила. Я только присутствовала на тренинге Молика, это актер Гротовского, и на акции последователь Гротовского, наследников его творчества. Это Томас Ричардс и Марио Бьяджини. Эта акция была сделана еще с Ежи Гротовским. «Искусство-проводник» так Брук называл работу Гротовского. Сам же Гротовский называл это «ритуальным искусством». Я думаю, что Натэлла Захариевна более подробно об этом расскажет, о статусе этого действия. То, что мы испытывали и то, что предвляло вход на эту акцию, с трудом передается пересказу. Практически был отбор людей, которые могли туда зайти. Это действие изначально закрыто для присутствия там каких-либо наблюдателей. Это важно, поскольку защищает сам этот тонкий процесс, или «творение», как говорил Гротовский. Но помимо охраны, защиты есть еще мотив обеспечения цельности самого процесса, подлинности его проживания всеми. И мне кажется, что любая интерпретация или пересказ на каком-то языке невозможны. Камера – это ведь тоже язык, здесь есть некий «перевод». Поэтому Гротовский так трепетно относился к своим переводам. Только Натэлле Захариевне было разрешено переводить его тексты в России, поскольку ему был важен язык высказывания.

**Генсаретский О.И.:** Но речь – это тоже другой язык в сравнении со сценическим действием. Все рассказы, которые рассказывают друзья, чем они отличаются?

**Ахутин А.В.:** Эти рассказы ничем не отличаются. Поскольку говорить не надо, то это и не легенда.

**Генсаретский О.И.:** А что тогда?

**Ахутин А.В.:** Это «бывшее событие». Было много событий, о которых мы ничего не знаем. Это вот такая штука.

**Генсаретский О.И.:** Вот о чем и речь. Т. е. это продолжение действия события, но каким-то тайным и неведомым нам образом.

Тогда ровно в этом месте мы перейдем ко второму вопросу. Мы увидим, как все они связаны. Я воспользуюсь для его формулировки названием одной из статей Грозовского: «Ты чей-то сын». Эта работа с момента ее прочтения была как-то всегда со мною, поскольку отвечает моей интуиции о том, что наследие – это основа жизнеспособности. Но это моя интуиция, и я никому ее не навязываю. Тем не менее, при такой установке на тотальный, по сути, *изнутри* творческо-личностный акт, при такой высокой ставке на личностное действие, а именно она артикулирована, то почему тогда важно знать, чей ты сын? Вы понимаете, что это я говорю в метафорическом смысле. Это концепт генеалогический: это, во-первых, включенность в личностно-родовое какое-то времяознание, а, во-вторых, в насыщающие это время какие-то традиции. И Грозовский перечисляет много чего, что было в этом смысле его наследием, с которым он жил. Как вы, побывавшие на этой сцене, где нужно быть полностью погруженными в себя, понимаете этот момент? Почему это так важно? Почему вообще важно знать, чей ты сын? Или дочь?

**Павел Федосов:** Я этот текст как раз недавно читал. И думаю, что там Грозовский действительно в каком-то смысле делится с нами своим символом веры. Работая с песнями, с телесным действием, мы движемся к своим предкам, к тем местам, откуда мы приходим. Он пишет, что даже если вы родились в таком-то городе, то все равно изначально вы из каких-то мест, из какой-то земли и т. д. Я, честно говоря, в той работе, которая велась с Моликом и Мирещкой, с этим опытом не встретился. Так что я могу сказать что-то идеологическое на тему, почему это важно, но в моем опыте встречи с наследием Грозовского этого не было.

**Людмила Лосева:** Если говорить о моем опыте работы с древними песнями и текстами, то у меня был маленький опыт в тренинге с Томасом. В этой работе принципиально то, что твое тело находится вообще в другой конструкции. Я сейчас даже не берусь это воспроизвести. Тело становится даже не человеческим, а, скажем, рептильным. Каждый палец как бы отстраивается заново. Тело превращается в рептилию и дви-

жется, превращается в древнее существо, еще бессознательное. При этом поется песня, слов которой не знаешь. В этом опыте ты освобождаешься от своих стереотипов, пониманий и погружаешься в иное древнее тело, как бы уходишь в эту песню. Это опыт иной телесности. Люди, которые призывают к Томасу, занимаются этим тренингом годами. Происходит даже не понимание, а чувствование себя в некой иной целостности. Мы же понимаем отдельно, а чувствуем отдельно. Но там ты действительно чувствуешь эту связь.

**Генсаретский О.И.:** А от такой связи не вздрагиваешь, когда в себе рептилию познаешь?

**Людмила Лосева:** Нет, не вздрагиваешь.

**Генсаретский О.И.:** Это радостно?

**Людмила Лосева:** Тут обретаешь некую целостность. Это слово каждый понимает по-своему. Но тут ты даже не осознаешь себя человеком, который думает, мыслит. Ты просто чувствуешь себя человеком, но каким-то другим. Это некий опыт Другого.

**Антонина Ростовская:** Я бы хотела сказать о следах присутствия и того пути, который предельвается, когда человек отвечает на вопрос «Чей ты сын?». Это понимание пришло, когда мы были любезно приглашены в центр Ежи Гротовского и проходили тренинг. Кроме того, мы имели неслыханную честь показать там два наших спектакля. Тогда мы еще называли их «опытами театральной работы». Я помню, когда мы вошли в зал, где Гротовский делал свои спектакли, и это непередаваемое ощущение. Это зал во Вроцлаве, одна стена там кирпичная, постоянная, а другие три могут трансформироваться. Все сохраняется в той первозданности, когда там работал Гротовский. Это чувство, правда, непередаваемо. Так бывает, когда встречаешься с настоящим произведением искусства, остается какой-то энергичный след от того, что там происходило.

**Генсаретский О.И.:** Было бы хорошо, если бы вы связали эту интуицию намоленности и энергетической пронизанности с вопросом о том, почему же так важно знать, чей ты сын или дочь? В данном случае ведь речь идет о том, как важно уметь общаться с кирпичной стеной времен 1956 года, времен социализма, когда там вынужденно играл Гротовский. Он не хотел быть в этих условиях, но его туда загнали. Почему в связи с тем, что вы не напрасно сказали, важна интуиция, что ты чей-то сын?

**Антонина Ростовская:** Я бы сказала, что без самосознания, без движения в этом направлении ничего не происходит.

**Генсаретский О.И.:** Прекрасно, но вопрос повисает в воздухе.

**Людмила Лосева:** В такой практике, в тренингах, проводимых Центром Гротовского, есть возможность прикоснуться к опыту этой связи, которая зарождает в тебе какой-то слух. Ты начинаешь чувствовать разрывы.

**Генсаретский О.И.:** Прекрасно, ты поделилась своими ощущениями. В данном случае, твой предок – это рептилия.

**Людмила Лосева:** А что такого?

**Генсаретский О.И.:** Да, нет, я говорю без всякой насмешки. Но это с одной стороны. С другой стороны, как справедливо обратил наше внимание Сергей Сергеевич [Хоружий], существует посыл о том, что – если воспользоваться формулировкой Вольтера – «гадина должна быть раздавлена». Иными словами, религиозное сознание должно быть отодвинуто или погашено, а на его место должна прийти светская духовность. Не только святость, но и духовность, эти слова Гротовский часто упоминает. Тема весьма актуальная, поскольку сегодня это одна из путаниц в нашем сознании. Потому что есть уверенность, что существует нечто светское, в том числе и духовность. А есть конфессиональная, церковная духовность. Конечно, нет ничего удивительного, что человек в 1956 году, вступивший в жизнь в эпоху социализма и секуляризма, был в этом уверен. Вот и наши «шестидесятники» были свято уверены, что советский человек уже сделан, что перековка уже произошла, и что до 1917 года в стране не было ничего, к этому относящегося. Я помню, как-то ехал в купе с И. Коном и Г.П. Щедровицким, и они обсуждали что-то про антропотехнику. А у меня с собой был как раз том «Добротолубия». И я робко так говорю: «Вы знаете, а еще в XIV веке...». – «Вечно ты что-то выдумываешь со своим XIV веком! Туда даже заглядывать не стоит». Они были уверены, что этого ничего нет. Хотя, конечно, это удивительно. Поскольку, если даже посмотреть, например, на существовавшие католические мистико-духовные практики себя, то там антропологические разработки на порядок богаче и разнообразней, чем это знает какой-нибудь современный антропотехник. И, конечно, удивительно, что при настойчивом утверждении о том, что надо знать, чей ты сын, почему-то знать, что ты сын Божий, – не надо.

**Павел Федосов:** Можно я сделаю ремарку? Для Гротовского вопрос «Чей ты сын?», помимо обретения в себе сыновства как особого ценностного ориентира, является достаточно технически точной и выверенной практикой. Это определенного типа работа с телом и обнаружение в себе телесности или отголосков телесности своих предков. Я ничего не утверждаю, просто делаю ремарку. Примерно такое же понимание темы встречалась мне в искусстве японского танца буюто. Его основатель говорил примерно следующее: «У меня была бабушка, она умерла, а я сей-

час живу, и во мне она телесно присутствует». Тут есть явная неоднозначность. В случае основателя японского танца будто очевидно, что это имеет отношение к той духовной практике и традиции, из которой он вырастает: общение с предками и тому подобные вещи. Но в случае Гротовского, может быть, тут есть некое устремление к общению с иным бытием, которого, как сказал Сергей Сергеевич [Хоружий], у театральной антропологии нет. Встреча с Другим, с другим типом энергии. То есть, что происходит в той точке, когда Гротовский говорит, что мы встречаемся в себе со своими предками, не понятно. Это некий внутренний архетип или это реальная встреча с людьми, которые когда-то жили, и так далее? Для меня нет ответа на этот вопрос.

**Генсаретский О.И.:** У нас хватит времени еще на один вопрос. И он, конечно, связан с предыдущим. Это театр и ритуал. Это также название одной ранней работы Гротовского, но ритуальное самоощущение и самосознание насквозь пронизывает, как мне кажется, все творчество автора. В общем-то, это не удивительно, потому что реабилитация ритуала, его интеллектуального достоинства происходит с конца XIX века, с мифоритуальной концепции. Я имею в виду гуманитарные науки. Понятно, что ритуальная практика сохранялась Церковью на протяжении всего существования традиции. Но вот гуманитарные науки обратили на это внимание последние сто лет. С одной стороны, это не удивительно. А с другой – они вятно и последовательно утверждали ритуальную природу театра именно как практическую. Об этом много писали историки культуры, в частности Вячеслав Всеволодович Иванов. Знаменитый в 70-е годы сборник «Ранние формы искусства»<sup>7</sup> весь на этом построен: что театр происходит из ритуала. Как вы почувствовали эту ритуальность? От чего она отличается? Например, ритуал и игра. В каком отношении они находятся? Часто эти термины используются как синонимы: ритуал – это некая игра, причем игра развлекательная, веселая, то есть необязательная, или это игра по правилам? И про игру можно сказать, что это ритуал. Тут есть какая-то неопределенность, но они по крайней мере созвучны. А что еще? Еще, конечно, творчество, его игровая природа хорошо артикулирована романтиками. Это целая линия. Творчество с игрой однозначно связано, а вот творческая свобода ритуалу тоже свойственна? Или нет? И т. д. Тут можно много задавать наводящих вопросов. Но как вы ощутили эту ритуальность в тренингах Гротовского? Что можете здесь засвидетельствовать?

**Антонина Ростовская:** Я могу рассказать об одном артефакте, который мы видели во Вроцлаве. Его нам вынес Бруно, архивист театра, который хранит все реликвии, связанные со спектаклями Гротовского того периода, когда была лаборатория. Он сначала не хотел нам это по-

казывать, но потом все-таки показал. Это, видимо, происходит очень редко. Было впечатление, что это хранится наподобие плащаницы. Это, конечно, реликвия, но ощущение было, что отношение к ней как к священному. Это было видно по тому, как он ее вынес, возложил на стол. Это было красное полотно, которым укрывали Чесляка в сцене из «Стойкого принца», когда он ложился на этот стол. На полотне были два следа, уже почти как дырочки, будто прожженные. Они образовались от дыхания Чесляка носом, когда над ним растягивали это полотно. Вы можете себе представить степень точности, детальности и проработанности этого сценического действия, если каждый раз при растягивании этого полотна дыхание Чесляка попадало в одну и ту же точку.

**Генсаретский О.И.:** Точность и ритуальность – вещи перпендикулярные, они не сходятся.

**Хоружий С.С.:** То, что вы описываете, относится к слову «партитура», а не к слову «ритуал».

**Ангелина Ростовская:** Согласна.

**Н:** Да, но если священник не попадет вам в рот ложечкой из чаши, то это будет такая неточность, которая разрушит весь ритуал.

**Генсаретский О.И.:** Точность к сути литургического действия и причащения никакого отношения при этом не имеет. Точно так же я должен в роли учителя научить младенца попадать ложкой в рот, чтобы он научился есть.

**Федосов Павел:** Мне кажется, что когда мы говорим о теме ритуала на территории театра Грозовского, то лично для меня всегда стоял следующий вопрос. Все-таки ритуал предполагает обращение, или обращенность, или поиск встречи с бытием, которое является иным бытием по отношению к нам, с тем, что находится на другом уровне. В выступлении Сергея Сергеевича [Хоружего], в этом смысле все звучит достаточно понятно и благозвучно. Есть театр, а есть то, что занимается конституированием личности. На нашем уровне происходит обращенность к встрече с другим бытием. Но для меня есть неразрешенный вопрос. То, что делал Грозовский, происходило на территории, на которой эта граница с иным была не такой уж очевидной, не такой четкой. В частности, на семинаре Мелены Мирешкой я столкнулся с прямым обращением в рамках театрального мастер-класса к разным типам энергий: «Энергия Север, я тебя приветствую». Это прямое обращение к «master», если говорить по-английски, то есть некоему хозяину или учителю. И есть еще одна тема. Для меня всегда стоял вопрос, о том, каким образом этот путь театральной антропологии может быть совместим с опытом христианским? У меня нет точного ответа на этот вопрос, но я вижу, что есть по крайней мере очень настороженное отношение к этой театраль-

ной практике, и напряжение между этими двумя опытами, как друг друга исключают.

**Генсаретский О.И.:** В том конкретном примере, о котором ты говоришь?

**Федосов Павел:** Нет, не только там.

**Генсаретский О.И.:** Можно ли сказать, что эта практика ценностно-нейтральна в духовном отношении?

**Федосов Павел:** Нет, мне кажется, что она достаточно конкретно духовна. Существуют очень жесткие мнения на этот счет, под которыми я не готов подписаться. Но я читал статью господина М.Г. Щепенко, который является руководителем православного театра<sup>8</sup>. Он читает тексты Гротовского и говорит, что это служение сатане.

**Генсаретский О.И.:** Это конкурентная борьба.

**Федосов Павел:** Возможно. Кстати, есть такой текст «Хроника 14-го числа»<sup>9</sup>. Там рассказывается об одном актере, который гениально работал на уровне трюков, и все были им восхищены. Но однажды, как пишет А. Васильев, этот актер смертельно заболел. Гротовский пришел на его спектакль и увидел, что теперь в его игре присутствует совершенно иное качество. То есть, когда он понял, что умирает, то начал играть не перед лицом зрителей, а перед лицом Бога. Он стал играть для Него. А у меня всегда было ощущение, что тотальный акт самопожертвования, самоотдачи, исповедь, к которой Гротовский призывает своего актера, возможен только как акт личной обращенности куда-то. И это явно не зритель. Это происходит перед лицом Бога.

**Генсаретский О.И.:** Но есть «или»: или в каждом встречном человеке ты должен увидеть образ божий. То есть, в этом смысле происходит обращение к нему (зрителю), но как к носителю этого образа.

**Федосов Павел:** Все это происходит перед лицом зрителя. Но сама интенция, сама сила, она, конечно, направлена не на зрителя. А куда? Я не готов вешать ярлыки, и у меня нет ответа на этот вопрос.

**Генсаретский О.И.:** Нам хватило трех вопросов, хотя их гораздо больше. И мы сейчас, наверное, попросим Натэлу Захариевну прокомментировать то, о чем здесь шла речь. А потом, Сергей Сергеевич, вы скажете по поводу этого два слова?

**Башинджагян Н.З.:** Прежде всего, я хотела бы сказать, что ничего удивительного в том, что и работа Гротовского, и его личность даже спустя 10 лет после того, как он ушел от нас, продолжает вызывать вопросы, сомнения, недоумения, желание понять, постичь, дискуссии, споры. Сама фигура этого человека как часть культурной эпохи XX века и не могла быть другой. Театровед, которая в 70-е годы участвовала в некоторых программах Гротовского, пишет, что «нет ничего более уди-

вительного, чем появление такого человека как Гротовский ... в недрах Польской Народной Республики, которая в тот момент существовала. Место, которое он занял, до него пустовало. И вот, он пришел. Видимо, так должно было быть». То, что рассказывал сегодня Сергей Сергеевич [Хоружий], относится, прежде всего, к тому периоду, который сам Гротовский называл периодом «театральных спектаклей». Сергей Сергеевич во многом базировался на тех текстах, которые опубликованы в книге «К Бедному театру». Сюда вошли тексты до 1966 года. После этого он работал еще 32 года. Только последние полгода до смерти он не работал, потому что заболел. Его творчество развивалось чрезвычайно интенсивно. И в его личных трансформациях мы видим самые разные этапы: от 1956 года, когда он окончил режиссерское отделение Краковской высшей театральной школы и ставил ранние спектакли совершенно в другом стиле, до последних его опытов в Италии, которые он сам называл акциями. Сейчас все называется «акциями». Но тогда они были своего рода новым явлением. Он начал осуществлять эти «акции» с неактерами и в отсутствие зрителей в Америке, а в последнее время в Италии. Он прошел огромный путь. Три его великих спектакля это не 1956 год. Это было время еще подготовительное, когда все только вызревало. Театр свой он начал строить где-то уже на рубеже 1959-60 года. Затем он переехал во Вроцлав, и ему действительно пришлось работать в бедняцких условиях. Само понятие «бедного театра» возникло вовсе не как рекламный слоган.

Все что он делал, не может быть перенято. Я даже не уверена, что это может быть продолжено. К сожалению, возможны эпигоны, но эпигон – это не продолжатель. А если кто-то и продолжает, то только как единомышленник, как например, Анатолий Васильев, но не как ученик или последователь.

Бедняцкие условия, в которые он попал, не помешали ему начать свою опытную работу с актером. Кстати, он не любил слово «эксперимент», и поэтому никогда не называл свой театр «экспериментальным». В том числе потому, что слово «эксперимент» – заграничное слово. Он знал несколько иностранных языков, но стремился употреблять именно польскую лексику, исконную. Я не случайно об этом говорю, о его бедняцких условиях. Антонина [Ростовская] говорила о совершенно особой атмосфере в зале, в котором возникли три его великих спектакля. Но первоначально ему достался зал, по-моему, ничуть не больше этой комнаты с совершенно черными стенами. Стена кирпичной кладки появилась позже. Так вот, в каких условиях начала играть эта небольшая группа людей? У них не было денег на осветителей. У них были только выключатели в стене в некоторых местах. И когда актеры играли его



ранние спектакли «Кордиан» или первую версию «Акрополя», они, двигаясь вдоль стен, незаметно нажимали локтем на выключатель. Они находили на военных складах брошенные рефлекторы, сами их ремонтировали, и пользовались этими рефлекторами для освещения в спектаклях. Все это было вынужденной мерой. Но Гротовский до конца своей жизни был верен своей максиме о том, что театр не зависит от пышности постановки и потраченных средств. В бедном театре Гротовский сумел осуществить все свои многолетние опыты.

Он никогда не пытался сделать театр не только прибыльным, но даже просто окупаемым. Он знал, что работа будет длиться месяцами и годами, а никакой кассовой выручки не будет. В первые годы во Вроцлаве на его спектаклях сидело зрителей меньше, чем актеров. Только после того как он получил европейскую, а потом и мировую известность, на его спектакли начали ломиться. Он никогда не хотел пускать большое количество зрителей, на гастролях в Европе приходилось пускать 80–100 человек, но никогда больше. Приходилось, потому что люди стояли ночами, чтобы попасть на спектакль.

Теперь я перейду отчасти к ответам на те вопросы, которые здесь звучали, и в частности, на вопрос о целях этой театральной практики. Гротовский был человеком, безусловно, сложным, и у него были сложные отношения с властями, но он выработал свою определенную стратегию существования в социальном мире. Он прекрасно понимал, на каком свете живет и, может быть, особенно в последние годы, когда стал отшельником, когда пришел к смирению. Об этом говорит Людвик Фляшен, его многолетний сотрудник. Но он проходил какой-то свой путь. В молодости он буквально выгрызал для своего театра место. Он сам признавался, что тогда был «с когтями». Но в течение жизни он очень менялся. Он менялся до неузнаваемости, причем не только внутренне, но и внешне, как известно. Менялась и его позиция, его отношение к театральной практике.

Начав свою работу, он призвал в эту работу актеров. Ему не была важна подготовленность актеров. Он предпочитал молодых, неискушенных, и сам определял, способен ли человек работать в его группе или нет. Он брал именно молодых, которые были как «белый лист». С ними он мог работать. В этом, кстати, было его отличие от позиции Кантора. Меня часто спрашивали, есть ли общие точки соприкосновения между театром Гротовского и театром Кантора. Точки соприкосновения есть. Но в отношении к актеру они были почти диаметрально противоположны. У Кантора были люди интеллектуально подготовленные. Не обязательно молодые, а наоборот, уже с каким-то жизненным опытом: художники, музыканты и просто интеллектуалы. Кантор работал с ни-

ми. Гротовскому же были интересны те, с кем можно было начать «с нуля». Но это должны были быть люди готовые – к чему? В чем была цель его первых спектаклей? Трём его великим спектаклям предшествовали еще два: «Кордиан» и «Дядь», польская романтическая драма.

У него есть текст о романтизме, очень существенный. Там он говорит о своем отношении ко Христу, потому что ему часто задавали эти вопросы. В той же подборке есть и статья «Чей ты сын», и важный, но не очень понятный текст «Перформер». И мне хотелось бы, чтобы Сергей Сергеевич [Хоружий] включил бы в орбиту своего рассмотрения и эти его тексты.

Так вот, на этапе работы со спектаклями (тремя великими его спектаклями и двумя предшествующими) в центре этих театральных постановок стоит герой-жертва. Конечно, и само понятие героя, и понятие роли героя в его театральной практике очень изменено. Роль актера им вообще отвергалась. Почему? Потому что в жизни мы все играем роли. Я несколько упрощаю, конечно, но это неизбежно. В конце 1950-х годов в жизнь вошло понятие ролевой игры, и ролевые игры были очень распространены. Но они к концу 50-х стали модными, произошла девальвация самого понятия роли. Я называю это для себя «законом четырех “П”», когда какая-то возникающая мысль, идея, открытие подвергается трансформации через Перехват. Подражание. Присвоение и Порчу. Мало кому удастся этого избежать.

Так вот. Гротовский отказывается от самого понятия роли актера. Но как актер совершает тотальный акт и ради чего? Для Гротовского это жертвоприношение. Мы можем рассуждать о том, насколько это близко к христианской идее, в центре которой конечно стоит образ жертвенного Христа, отдавшего себя на распятие. Но Гротовский не был приверженцем религии, тем более религии официальной, ортодоксальной, хотя в детстве он воспитывался в католичестве и был крещен как католик. Он хотел своими путями прийти к познанию Бога, если это только возможно. И центром его работы на том этапе его пути, который можно обозначить «театр – спектакль», все-таки была тема жертвы и жертвоприношения: себя – актерам, зрителям. Зрители – это не только наблюдатели в театре Гротовского, это не только соглядатаи. Зритель и соучастник, и, прежде всего, свидетель. В одной из своих статей Гротовский приводит пример буддийских монахов: когда один из них подверг себя самосожжению, то все остальные в благоговейном молчании стояли вокруг. Они ему не мешали. Он принял это решение, и они стояли вокруг молча, как свидетели происходящего. Что запало в души этих зрителей-свидетелей в эту минуту, можно только догадываться. Когда Гротовский делал свои спектакли, то у него была цель: привести зрителей в

такое состояние. Они свидетели невероятного события. Вот почему он никогда не ставил современные драмы. Это не интересовало его театр. Это не значит, что он был небожителем, был «вне мира сего». Он читал все газеты, всегда следил за всем, что происходило в мире. Но в свой театр он не впускал ни злобу дня, ни публицистику, ни политические споры. Театр был для актера-человека и для зрителя-человека.

Гротовский работал на трех уровнях: на уровне пробуждения воображения актера-человека, его творческих потенций, его потаенного внутреннего мира через пробуждение его подсознания. Пробуждалось подсознание актера-человека. А зритель-человек? И на уровне подсознания зрителя, он и его подсознание как-то затрагивал, пробуждал. И в том числе Гротовский работал на уровне своего подсознания, поскольку он человек-режиссер. Соотношение сознания и подсознания, как считал Гротовский, было предметом пристального внимания и Станиславского, но он не успел довершить эту работу. Гротовский всегда говорил: «Я начал там, где Станиславский поставил точку, только потому, что умер. Жил бы дольше, наверное, сделал бы больше». Но Станиславский двигался в этом направлении. Скажем, Михаил Чехов выработал свою концепцию театра, в центре которой стоит учение о зерне роли. Гротовский проводил беседы с людьми, и на этих беседах его часто спрашивали, знаком ли он с трудами Михаила Чехова? Он отвечал, что нет, не знаком. А мне Фляшен рассказывал, что Гротовский знал тексты М. Чехова. Они были изданы на английском языке, а Гротовский по-английски читал.

**Иванова Е.Л.:** Наталья Захариевна, вы говорили про непростые отношения Станиславского с актерами. Но и у Гротовского, наверное, это были «непростые отношения». Существует мнение, что он держал их «в черном теле», и многие актеры уходили.

**Башниджаган Н.З.:** Я не могу сказать, что он держал их «в черном теле». Мы подходим к еще одной его грани. Гротовский никогда не говорил «моя деятельность», он говорил «моя работа». Она была разветвленной и многогранной, и всегда задумывалась как длительные программы. Он не все замыслы успел осуществить. Но уже на том этапе, когда он формировал свою группу актеров, Гротовский сформулировал требование об обязательной полной отдаче актера во власть режиссера, в креативную зону творения спектакля. Тем самым он продолжил начатую им самим линию монашеского служения театру, монастырской формы существования актера. У него была небольшая группа актеров, они все имели свои семьи, но они полностью отдавались театру и ни на что другое не отвлекались. Никогда никто из его актеров не показывался на телевидении, не снимался в кино. Этого не было.

Какие-то актеры ушли. Ушел Бельский, еще кто-то. Ушли три женщины, не выдержав, прежде всего, тренинга. Тренинг был достаточно суровый, в книге Э.Барбы он показан. Хотя он запретил публикацию тренинга, и в Польше он не был опубликован, только в книге Барбы, потому что эта публикация была адресована на Запад. Может быть, женщины не выдерживали режима тренинга, самопожертвования. Если вы помните спектакль «Акрополь», то в конце они спускаются в ящик как в жерло газовой печи. Эту сцену выдерживала только Рена Мирска. Она была женщиной такого подросткового типа. Она единственная выдержала все его тренинги. И сама до сих пор ведет тренинги. А три другие актрисы были красавицами, пышнотельными блондинками. Они у него поработали недолго, а потом ушли. Он очень хорошо понимал людей. Он понимал, что красивая молодая женщина выйдет замуж, родит ребенка и будет там своими мыслями, чувствами. Он их не удерживал, потому что они не могли всецело принадлежать ему. А ситуация «я рожаю ребенка, уйду годика на два, а потом я вернусь», – эта ситуация ему не подходила. Он не делал различий в тренинговой работе между мужчиной и женщиной. Кстати, и вообще не делал различий между мужчиной и женщиной. Для него был человек. И его последние тексты, изданные в Америке с комментариями Лайзы Вилфорд, которая вместе с Шехнером готовила одно из последних его изданий, об этом свидетельствуют. Он не писал по-английски, но, возможно, авторизировал их перевод, поскольку читал по-английски (а вообще он знал французский, выступал по-французски и по-итальянски). И он пишет в этих англоязычных текстах об актере «he/she», то есть «он/она», это для него одно и то же.

**Хоружий С.С.:** Но так строится современный политкорректный дискурс.

**Башинджагян Н.З.:** Да. Но это современный политкорректный дискурс, а для него это был антропологический выбор. Человек – мужчина или женщина, не важно, это – человек. Хотя, повторяю, женщин он не удерживал, зная, что они все равно уйдут. Майя Муровска шесть лет проработала у него. Уходила, потом вернулась.

Так вот, если возвращаться к теме жертвы, то это была прежде всего жертва актера перед лицом зрителя, и она должна была вызвать ответное очищение зрителя, его, если хотите, преображение. В этом, безусловно, была идея преображения. Ему это удавалось не сразу. Чесляк в этом смысле был уникальным актером. Не все актеры могли к этому прийти. Ведь для Гротовского было очень важным, как и к чему человек идет. Понятие пути всегда было для него важнее, чем понятие художественного результата. Вот почему понятие жертвы, жертвоприношения себя зрителю, понятие исповеди, вернее, не понятия, а состояния, – вот

что было так важно в его театре. Вот ситуационный режиссерский чертеж спектакля «Акрополь», который он, по-видимому, делал вместе со сценографом. Здесь изображены движения актеров. Мне дал это архивариус Бруно, но я не подписала, что на этом чертеже изображено, какой это год, и теперь не могу это публиковать. Могу только предполагать. Но видно, что все очень четко и точно разработано.

**Хоружий С.С.:** Это партитура?

**Башни, скажи Н.З.:** Сейчас дойдем и до партитуры. Кстати, «Акрополь» Гротовский готовил вместе с очень интересным и творческим человеком, это Юзеф Шайна. Он является художником и создателем этой своеобразной сценографии спектакля. Хотя не знаю, можно ли назвать это сценографией. Трубы, колючая проволока... Это трудно назвать декорациями, но это сценография. Она должна отражать атмосферу быта концлагеря. Потом они с Шайной разошлись, но, возможно, в данном эскизе рука Юзефа Шайны участвовала.

Почему этот спектакль произвел такое огромное впечатление в Европе? Первая версия спектакля появилась в конце 1959 года. У всех его спектаклей было несколько версий. «Акрополь» тоже имел несколько версий. После 1959 г. появились вторая, потом третья версия 1961 года, четвертая версия 1962 года, и ее Гротовский вывез на Запад, в Западную Европу. Там спектакль произвел впечатление разорвавшейся бомбы. Почему? Да потому, что Европа за 15 лет после окончания войны успела, по-видимому, многое забыть из того, что творилось во время войны. Она стала «сытой». Пик «сытости» Европы приходится на конец 60-х – 70-е годы. И это состояние «сытости» Гротовского тревожило. Его тревожили вопросы о том, что будет собственно с человеком, с его психическим состоянием? Будет ли человек дальше существовать и развиваться или наоборот, перейдет в состояние стагнации?

Гротовский считал, что эволюция человека не закончена, что она идет. И в этом смысле, Гротовский решал вопрос, что должен делать театр? Надо ли человеку помогать? И можно ли это делать? Спасает ли театр человека от чего-то? Арто, например, считал, что театр спасает человека через шок, своеобразную шоковую терапию. А Гротовский считал, что театр сам по себе не спасает. Тут должно быть что-то другое. Человек должен внутри себя работать в этом направлении.

Думаю, что здесь надо уточнить. Конечно, здесь речь не может идти только о техниках самопреобразования. Гротовский говорил о технике театрального действия только в период создания театральных спектаклей. Дальше Гротовский решал другие задачи в отношении техник себя, сотворения себя. Гротовский прекрасно понимал, что если человек встанет на этот «технический путь», то он может прийти к нарциссизму. Он

может прийти к увлечению самосовершенствованием. В основе этого пути лежат все-таки не задачи самосовершенствования. Потому что в этом случае легко переходится грань и это превращается в самолюбование. Наверное, поэтому в центр была поставлена жертва, способность самопожертвования актера-человка перед лицом человека-зрителя. И для актера здесь было важно снять все барьеры, внутренние зажимы. Я не буду подробно останавливаться на этом периоде, а перейду к последним этапам.

Я говорила о пути. О Гротовском чего только не писали. И то, что он гуру современного театра, и что он реформатор театра XX века, и что он овладел новым методом и предлагает его театру, что он ниспровергатель вагнерианской концепции театра – богатого театра. Его бедняцкий театр сам по себе был опровержением этой вагнерианской концепции театра как синтеза искусств, как огромного музыкального, драматического, художественного зрелища, к тому же очень дорогого. Но все это не было его целью. Видимо, потребности общества того времени, ментальные, психологические, подвинули людей в его сторону. В то время вагнерианский театр несколько замер. Это сейчас он расцвел, но на совершенно другой площадке, на площадке шоу, дорогого, музыкального, художественного, драматического и прочего шоу, при этом очень невысокого уровня. Вагнерианский театр предполагал высокую драматургию, высокую музыку. А тут все пошло вниз катиться.

Так вот, на фоне того, что о Гротовском писали, приписывая ему разные роли и функции в обществе, он сам пишет следующее: «Не думаю, что мою работу в театре можно было бы назвать “новым методом”. Можно назвать ее “методом”. Но в самом этом слове есть ограниченность. Не думаю также, что можно эту работу назвать “новой”. Думаю, что искания, подобные моим, существовали чаще всего вне пределов театра. Хотя порой и в некоторых театрах существовали тоже. Речь идет о пути познания, о пути жизни. Он очень стар, этот путь. Проявляется он и формулируется в зависимости от эпохи, времени, общества. Я не уверен, что те, кто чертил свои рисунки на скальных стенах пещеры “Трех Братьев” во Франции, хотели лишь одного – преодолеть свои страхи. И думаю, что рисунок там был вовсе не целью. Путь, вот что такое там был рисунок. В этом смысле, я чувствую себя куда более близким тому, кто чертил наскальный рисунок, чем к тем артистам, которым кажется, что они создают авангард нового театра». Это была его позиция, которая никогда не изменялась.

Еще в 1969 году появилась статья Фляшена, но писали они ее вместе. Она так и называлась «После авангарда». Он не любил авангард. Он считал авангард искусством проходящим, способным быстро вспыхнуть

и быстро пройти. Его тянуло к истокам, к тем истокам, о которых здесь уже говорилось. Говорилось о восстановлении целостности человека. Человек распылен, разнесен в разные стороны. Человек не ощущает мира целостно, не ощущает целостно себя. Эту задачу сохранения целостности в человеке решала религия, когда была крепка вера. Гротовский действительно писал, что он хотел воссоздать своего рода новую, нерелигиозную этику, не церковную этику. Но это было на этапе его молодых исканий. Путь восстановления целостности человека приводит его в последнее десятилетие к исканиям несколько иного характера. К ним я сейчас перейду, но до этого хочу немного сказать об особенностях работы Грозовского с актерами.

Мы уже упоминали здесь о партитуре. Но партитуру выстраивают вообще все хорошие режиссеры. Мейерхольд, Станиславский – каждый выстраивал партитуру по-своему. Но чем отличался тренинг Грозовского? В театре Анатолия Васильева раз в два года проводятся семинары, посвященные Грозовскому. И на этих семинарах ко мне подходили люди и спрашивали: «Ну, хорошо. Мы все прочли опубликованные тексты Грозовского, описания тренингов. Все это прекрасно. Но мы не понимаем, как это делается? Скажите, как это делается?». Я не могу сказать, как это делается, еще и потому, что на этот вопрос никогда не отвечал и Грозовский. Он говорил о том, *что* надо сделать. Но про то, *как* это делается, он не давал ответа. Он, наверное, знал, как это делается. Но ответить на этот вопрос, значит, дать рецепт. А рецепт – вредная вещь в искусстве. Можно ли дать рецепт того, как стать Ван Гогом или Шопеном? Это невозможно. Поэтому Брук совершенно правильно сказал: «Грозовский уникален. Его деятельность – это театр-лаборатория». Это не значит, что можно что-то повторить, продолжить.

Вот предисловие к его актерскому тренингу первого этапа 1959-1962 г. Он пишет: «Все упражнения, подобранные единственно для ответа на вопрос “как это можно сделать?”, были исключены». – т. е. были исключены даже из тех публикаций, которые Грозовский разрешил. «Сейчас они у нас стали предлогом для выработки персональной формы». Иными словами, в основе лежит только личное, только то, что человек сам в себе, как личность выработал. При этом он может пользоваться любым тренингом. Грозовский, кстати, для своего тренинга использовал многие очень разные системы, в том числе и восточные, и японские. А из европейских, например, систему Далькроза. Да и кого он только не использовал. Но делал он это по-своему. Например, техника йоги. Это, несомненно, особая техника, состоящая из системы асан, неподвижных поз. Грозовский многое взял из йоги и перевел асаны в дви-

жение. Его актеры выполняли асаны в движении, не застывая, не останавливаясь.

Но что значит «только личное»? Он ездил, например, несколько раз в Индию и там изучал приемы, методы и техники индийской йоги. Он говорил, что есть такое определение как «хридайяма», это означает «внутри есть то». Работа над этим идет месяцами, годами. И для этого нет общедоступного тренинга. Наши актеры хотят это постичь, считают, что им для этого просто мало опубликовали. Хотя большинству наших актеров, вообще-то, и просто утренняя гимнастика не помешала бы, они телесно просто не сформированы. Но что означает «ты лично»?

Вот, посмотрите на эту фотографию из польской газеты. На ней – момент визита Папы Римского Иоанна Павла Второго, которого очень почитали в Польше и верующие, и неверующие. Вот огромная площадь в Варшаве, и все повернуто, обращено в ту сторону, где находится и выступает папа Римский. Он несколько раз приезжал в Польшу. В один из его приездов я как раз была в Варшаве. Это был его первый приезд, когда в Польше еще была коммунистическая власть. Все стояли и ждали, когда папа выйдет. И когда он вышел, вся площадь встала на колени. Остались стоять лишь некоторые коммунисты, все остальные встали на колени. Это был своеобразный протест. Я недавно прочла, что Польша – страна поголовно католической культуры. Это неправда. Польская интеллигенция атеистична. Хорошо это или плохо я не говорю, но это факт. Но когда приезжал Папа, люди в знак протеста выходили на улицы, заполняли площади. Поляки вообще не любят никакой власти, ненавидят ее. А тут они демонстрировали поклонение. Но на фотографии, которую я вам показала, интересна не та толпа, которая стоит спиной к нам и лицом обращена туда, к Папе, а вот этот один человек, который стоит на коленях, лицом к нам. Он один такой. Вот так и Гротовский мыслил себе человека и в театре, и в обществе. И обращался в своих спектаклях к нему, а не к толпе.

**Хоружий С.С.:** Это совершенно кьеркегоровская тема. У них с Гротовским много общего.

**Башинджагян Н.З.:** Да. Он практически делал то, что постигли философы. Эта истина существовала в доступной философам форме, как говорится, на дне чернильницы или на кончике пера. Это были философские истины. Гротовский взял на себя задачу практически воплотить это через человека. И тут я перехожу к последнему этапу его пути. В названии книги, которую я переводила и составляла, написано: «От Бедного театра к искусству-проводнику». Это как бы особенность перевода на русский язык, потому что Брук в своем выступлении первым выдвинул этот тезис «искусство как проводник». Формула «искусство как



проводник» закрепились за последним этапом работы Гротовского, когда он уже не делал спектаклей. А почему больше не делал? Его спросили, почему он не продолжает ставить три своих великих спектакля. Во всем мире принято: если спектакль имеет успех, то его надо держать и воспроизводить. А Гротовский сказал, что спектакль иссяк. Иссякла его естественная энергия, энергия тех людей, которые были там задействованы. Нужная ему энергия. Так вот, он отказался и от театральных программ, где он массу людей сзывал к себе, и они приходили. Он хотел опыт театра-лаборатории перенести на группу всех его актеров, и поставил «Апокалипсис». И потом опыт его группы он хотел перенести на десятки и сотни людей, которых он позвал к себе. И к нему пришли из всех стран. Приходила молодежь с рюкзаками за плечами, в запыленных сандалиях, шли и шли. Шли тысячи во Вроцлав. Потребность была у людей ответить на вопрос «Зачем я? Кто я? Зачем я пришел в этот мир?». Ведь его работа пыталась давать ответы на эти вопросы. Он тогда вышел за пределы театра, города, и люди шли через поля, через реки, проходили стога с зерном, зарывались, это их очищало. Но он отказался от этого. Он сказал, что это не даст результатов. После всего этого человек вернется в свою жизнь, и жизнь его задавит. Хотя многие, кто участвовали, говорили, что в них надолго остался след от этой действительно какой-то очищающей процедуры общения с природой, друг с другом. Но Гротовский и от этого тоже отказался. И он пришел к идее, для которой не мог найти названия. Тогда Питер Брук, выступая в 87 году во Флоренции на очередной конференции Гротовского, сам назвал это. Он сказал, что это «искусство как проводник». Вот само понятие «проводник» очень трудно для перевода. По-французски это звучит как «l'art comme véhicule». «Vehicule» это вообще-то экипаж.

**Хоружий С.С.:** Средство передвижения.

**Башинджаган Н.З.:** Не совсем. Если это экипаж, то это средство передвижения. Между тем, Гротовский категорически был против того, чтобы это переводилось как средство передвижения. Что он имел в виду? Когда его спрашивали, что же все-таки это такое? Это лифт? Он говорил, что это поднятие вверх. Это не лифт. Он не хотел этих механистических названий современности. Ну что это? Паровоз? Он за собой что-то тащит? Нет. Значит это не локомотив, не паровоз, это не лифт, это не сталкер. Здесь я услышала от одной дамы из Петербурга, театроведа, что это «искусство как сталкер». Он же ведет, он ведущий. Нет. Это и не сталкер. Когда, наконец, от него потребовали объяснить, он сказал, что это архаичная корзина плетеная руками. Он очень высоко ставил труд руками. В его театре все было натуральное. Вот в этом бедном театре. Там не было никаких заменителей. Там был натуральный

холст, натуральное дерево, там была натуральная бронза. На ручках там как была натуральная бронза, так там она и осталась. Никаких пластмасс. Никаких полиэтиленов. Никаких заменителей и суррогатов. Потому что суррогатная жизнь окружающая нас, была тем, что он хотел бы перебороть.

Так вот, архаичная корзина, плетенная человеческими руками, одна из самых древних по существу. Наверное, еще до изобретения колеса. Уже существовала такая корзина на веревках, на конце вот этого журавля над колодезем. Это одно из самых архаичных изобретений человечества, потому что вода нужна была самым архаичным племенам. Так вот, эта корзина поднимается. Журавль поднимает эту корзину с содержимым. То есть искусство поднимает человека вверх. Здесь оборван перевод не только по моей вине. В нашей традиции так и осталось в переводе «искусство как проводник», даже Брук на этом остановился. Но проводник к чему возносит человека? К Вознесению. Вот здесь разгадка отношения Гротовского к религии. Это очень непростое его отношение к христианству, если хотите. Я не знаю, какое у него было отношение к другим религиям. Он интересовался дзен-буддизмом. Но его внутренней болью были пути ко Христу. Вознесение, само состояние вознесения. Но вознесение – это все-таки одно из литургических понятий. Но поднимающаяся корзина на плече этого архаичного журавля, это еще не все. Затем она опускается. Искусство может и опустить. Корзина эта может и опуститься. Мы видим, как искусство опускает сейчас людей. Но оно может и снова поднять. Вот ведь в чем принцип действия этой архаичной плетеной корзины.

Так все-таки ради чего, с какой целью все это было задумано, задуман весь этот огромный многолетний опыт? Чему он служил? Ради чего? Ради спасения человека. Такая как бы простая тема. А ведь христианство тоже существует ради верующего. Верующий верует не в идею Христа, а в самого Христа Спасителя. Гротовский хотел помочь тому, что религия считает важным для себя. Возлюби ближнего своего, как самого себя. Человек не любит своего ближнего. Гротовский считал, что он не любит своего ближнего. Почему? Такая простая заповедь. Мы же не любим ближнего. Воспитание в себе способности открыться навстречу другому, полюбить его. Как? Человек не любит себя, потому что он себя не принимает. А не принимает он себя через тело. Он тела своего не принимает. И весь его психический строй на это посажен. Поэтому человек не любит ближнего. Отсюда возникает его внимание к архаике. Что значит «голос предков»? Он говорит, что, углубляясь все глубже и глубже, можно отыскать в себе телесность своего предка. Он придавал огромное значение телу и телесности. И, по-видимому, считал, что ре-

лигия, которая апеллирует только к духовности, не стоит на какой-то платформе. А ее надо поставить на платформу. Эта платформа – тело человека. И начинать надо от тела. Его надо принять, в чем-то преобразить. Ведь если человек создан по образу и подобию Божьему, то он создан по образу телесно, а по подобию – должен еще стать. Подобие Божие искажено.

**Иванова Е.Л.:** Если говорить о теме взаимного принятия, насколько сам Гротовский был человеком теплым, принимающим своих актеров, любящим их?

**Башинджаги Н.З.:** Актеров своих он любил.

**Иванова Е.Л.:** А сам он был теплым человеком?

**Башинджаги Н.З.:** Вы знаете, это могли сказать только его актеры. С актерами он работал очень доверительно. У них установились своего рода полусемейные отношения. Наверное, они были теплыми. Очень забавно было, когда во Вроцлав на гастроли приехал Анатолий Васильев со своим спектаклем «Жизнь персонажа». И там была встреча. Тогда еще в составе труппы Анатолия Васильева был Гладин, актер, который потом уехал в Канаду. Очень талантливый был актер. И они задавали вопросы. Сидела группа актеров Васильева и группа актеров Гротовского. И Гладин не нашел ничего лучшего как спросить: «Скажите, а он вас бил?». Они не поняли. Он их не только не бил, он был со всеми на «вы». Сам по себе он был человеком сложным. Часто, когда ему на конференциях задавали вопросы самые разные, он всегда говорил: «Я практик». Ему задавали вопросы и философского свойства. Это был человек, который утаивал предмет исследования своей лаборатории, потому что предметом исследования был человек. Он утаивал это. Он очень много говорил о техниках, дабы не говорить о самой сути. Отвечая на философский вопрос, он говорил: «Я практик». Я была на одной конференции, когда его достали вопросами практическими: «Как это делается?». Он вдруг сказал: «Вы знаете, я ведь философ». Он вообще на вопросы, на которые не хотел отвечать, не отвечал. Он делал вид, что вопроса не было.

И еще последние два слова о методах его работы. Кроме партитуры. Иногда говорят: «Почему не заснято?». Действительно, мы не можем увидеть многого. Тем не менее, существуют два фильма. Причем в цвете. Ведь современный зритель желает видеть обязательно в цвете. Существует фрагмент «Акрополя» в цвете. И когда одна зрительница во Вроцлаве увидела это, она ахнула: «Оказывается, это есть в цвете?» Да, это есть. Но это не значит, что его показывают. Это был фрагмент. И с его точки зрения фрагмент был неудачный. А вот фильм «Апокалипсис» был заснят полностью. И об этом была договоренность с итальянским

режиссером, Эрманио Ольне. Это известный профессиональный итальянский режиссер. Во всех энциклопедиях по кино вы его найдете. Он заснял весь спектакль. И фильм Гротовский запретил показывать. Я его видела. Мне показал архивариус. Что-то не то. Понимаете, это не то. Заснято в цвете, профессионально заснято. Но не то. А что не то? У Гротовского было два отношения в оценке спектакля, над которым он работал. Один - это быть в процессе. А другой - пробежаться по партитуре. Вот когда снимал Ольне, актеры, видимо, с его точки зрения не были в процессе. Они пробежались по партитуре, а он это снял. Все. Этот фильм закрыт.

**Генсаретский О.И.:** Наш вечер имеет определенный жанр. Это мемориальный вечер. Это не открытая большая дискуссия. Поэтому, посоветовавшись с Сергеем Сергеевичем, мы оставили 15 минут для вопросов к свидетелям того, что им все-таки посчастливилось увидеть. У вас редкая возможность спросить о том, что это было. А не излагать свои гипотезы и понимание. Это мы успеем сделать всегда. Я надеюсь, что мы продолжим тему театральной антропологии. Вот что вы видели? Что вы слышали? Что вы почувствовали? И так далее. Задайте свои вопросы к свидетелям.

**Н:** У меня вопрос-предположение к вам и к актерам, которые у нас выступали. Во-первых, я думаю, что Гротовский - это действительно антрополог. Безусловно, он антрополог. И, конечно же, он экзистенциальный метафизик. Мне показалось все-таки, что телос Гротовского может быть в двух вариантах. Какой вариант все-таки предпочтительнее на взгляд тех, кто знаком с его творчеством? Первый вариант: телос – это цель, к которой он стремился все эти 33 года. Это ядро личности, первый человек? Согрешивший Адам? И не важно, Адам это или Ева. Первый человек после греха. И второй вариант – это то, что говорил Фридрих Ницше «*homo nature*» - человек природный, животное. Вот что здесь? Каков все-таки телос?

**Башинджагян Н.З.:** Дело в том, что человек есть и то, и другое. По-видимому, его целью было пробудить в человеке внутреннего человека, который, возможно, в нем спит. Поэтому часто натуральность, натура перевешивает. А надо пробуждать. Кстати, Адам не первый человек. Адаму предшествовал «Чистый Адам». А этот Адам уже согрешил. Так вот, все это уже тоже требует какого-то отдельного осмысления. Целью его было, безусловно, пробуждение в человеке этого чистого человека, если это возможно. Он должен в себе преодолевать все, что ему в этом препятствует.

**Хоружий С.С.:** Так вопрос именно к тому и относится, кто таков этот внутренний человек? Каков его облик? Вот этот внутренний человек может быть и бестией?

**Башниджаган Н.З.:** Он и такой, и другой. Он всякий. Но человек должен быть носителем того лучшего, что в нем есть.

**Генсаретский О.И.:** А, кроме того, внутренний человек - это раннехристианский и евангельский термин.

**Павел Федосов:** В тексте «Чей ты сын» говорится, что в человеке есть два полюса. Один животный, а другой противоположный. И надо быть в состоянии удержания обоих полюсов.

**Генсаретский О.И.:** Понятно. Тип ответа, т. е. мышления понятен до безобразия. И мужское, и женское удержать; и правое, и левое; и высшее, и низшее. А против этого цельность и чистота.

**Дмитрий Щукин:** Интересно, к чему привела в итоге попытка Гротовского построить духовную практику. Его отрицание религии, христианства представляется временным. Важнее путь и практика как путь. Так вот, был ли этот путь ко Христу? И если была встреча с Христом, то что Гротовский с Христом сделал? Можно на этот вопрос ответить?

**Башниджаган Н.З.:** Вы знаете, все его три спектакля содержали в себе образ Христа. Концлагерь был образом попрания христианской любви к ближнему. Стойкий принц был образом жертвенности ради сохранения в себе вот этого христианского начала. «Апокалипсис» был спектаклем о том, как зло готово перебороть добро, как ненависть готова перебороть любовь. В конце спектакля, что там они проделали с этим неожиданно появившимся участником спектакля, неожиданно появившимся в их кругу простаком. Это современные люди все. Что они проделали? Они путем уговоров, обольщений, потом издевательств, уверили его в том, что он Христосик. И он поверил в это. Но когда он в это поверил, вот тогда они его и растоптали. То есть, вся история, которая произошла 2000 лет назад, она повторилась. Понимаете? И он растоптанный, он поверил в то, что он Христос. А они его дотоптали. И они ушли, скрылись в темноте. А он остался лежать на полу. И около него горящие свечи. И последние слова в этом спектакле были «Ступай и не приходи больше», чьи это слова? Это слова великого инквизитора. Вот тогда Вышинский – примас (это первоиерарх Польской церкви) разгневался. И гнев этого кардинала верховного был существенным для Гротовского. Он разгневался за то, что этими словами кончался спектакль. Как мог верховный иерарх ортодоксальной католической церкви это признать? «Ступай и не приходи больше». Гротовский все время колебался. Он выдерживал равновесие, условно говоря, между нехристианской позицией и христианской позицией. И как верно о нем написала одна из

критиков, все это вместе взятое, и в том числе спектакль «Апокалипсис» с таким финалом, отдалили Грозовского в равной степени и от Москвы, и от Рима. Вот он находится в такой позиции.

**Генсаретский О.И.:** На этой высочайшей ноте, которая вряд ли повторится еще, я предлагаю закончить. Спасибо.

- <sup>1</sup> *Грозовский Е.* От бедного театра к театру-проводнику : сост., пер., ред. П.З.Башиджаян. М., 2003.
- <sup>2</sup> *Степанова Н.М.* Театр без кулис. Театральные опыты Эжи Грозовского. СПб.: Гиперион, 2008.
- <sup>3</sup> *Грозовский Е.* К Бедному театру. М., 2009.
- <sup>4</sup> *Барба Э.* Бумажное кафе. Трактат о театральной антропологии. СПб., 2008. С. 186. В дальнейшем, цитаты из этой книги даются без ссылок, с указанием номеров страниц в скобках после текста и с добавлением инициала автора, Б.
- <sup>5</sup> *Foucault M.* Usage des plaisirs et techniques de soi // Id. Dits et écrits, vol. II. Paris, 2001. P. 1364.
- <sup>6</sup> *Грозовский Е.* К Бедному театру. С. 126. В дальнейшем, цитаты из этой книги даются без ссылок, с указанием номеров страниц в скобках после текста и с добавлением инициала автора, Г.
- <sup>7</sup> *Ранние формы искусства // Певцов В.В.* Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии. М.: Искусство, 1972.
- <sup>8</sup> Щепелко М.Г. – руководитель театра «Камерная опера».
- <sup>9</sup> *Васильев А.* Хропика 14-го числа. // Искусство кино. 1999. № 6. С. 130–147.