

Пер. Натэллы Башинджагян

I

Всякий раз, прибегая к тем или иным определенным терминам и ограничивая себя ими, мы начинаем барахтаться в мире идей, в мире абстракций. Мы даже можем таким путем подыскать несколько формул, в высшей степени оригинальных, но все равно они будут принадлежать царству мыслей, а не царству реальности. Не помню, говорил ли я когда-нибудь в прошлом, что театр является производным от социальной действительности и тем самым ее дополнением. Вероятно, говорил. Но для меня театр – нечто, что невозможно "разложить по полочкам". Как я могу отделить театр от литературы? Для меня, как для любого доброго европейца, связи между театром и литературой – в высшей степени сильные связи (что совсем не касается определенного типа классического восточного театра). Для меня великие драматические писатели прошлого всегда были полны огромной значительности, даже если я и вел с ними борьбу. Я всматривался пристально в Словацкого или Кальдерона, и это походило на борьбу между Иаковом и ангелом: "Открой мне свою тайну!" Но знание твоей тайны мне ничего не дает. В расчет идет только наша тайна, тайна живущих сегодня. Однако если я пойму твою тайну, Кальдерон, я смогу понять и свою тайну. Я веду разговор с тобой не как с писателем, чью пьесу я должен поставить на сцене; я говорю с тобой как с моим далеким предком, моим пра-пра-прадедом. Это свидетельствует о том, что я вполне могу беседовать с моими далекими предками. И, разумеется, я с ними, с моими предками, не согласен. Но в то же время я не могу их отрицать. Они – моя основа; они – мой источник и исток. Этот разговор между мной и моими предками – дело сугубо личное. В работе над драматической литературой я, хочу это подчеркнуть, почти всегда предпочитаю авторов прошлого, да-да, потому что в их произведениях – дела предков, события минувших поколений.

В сражении всегда находятся союзники, находятся и враги. Ты стоишь перед лицом социальной системы, в высшей степени жесткой, непреклонной, окостеневшей. Ты должен выпутываться из множества затруднений, ты должен искать и найти твою подлинную свободу; ты должен найти твоих союзников. Быть может, они – в прошлом. Ну что ж, я веду разговор с Мицкевичем. Но это разговор о проблемах сегодняшнего дня, о социальной системе, в которой я жил в Польше в течение почти всей моей жизни. Вот какова была моя позиция. Я работаю не ради выступлений и деклараций, а ради того, чтобы расширить ту зону свободы, тот остров свободы, который я ношу в себе; мой долг не в том, чтобы произносить политические заявления, а в том, чтобы пробивать брешь в стене. Вещи, запретные для меня, могут стать доступными после меня. Двери, закрытые для меня наглухо, могут открыться. Я должен решать проблемы свободы и тирании практическими средствами; тем самым я хочу сказать, что моя деятельность должна оставлять следы, наглядные примеры свободы. А это совсем не то, что причитать по поводу свободы, взывая: "Свобода так прекрасна! Надо бороться за свободу!" (И, разумеется, чаще всего оказывается, что бороться должен кто-то другой.) Нужно, чтобы совершился факт. Никогда, ни за что не отступать, но всегда делать на один шаг больше, всего на один шаг – больше. Вот в чем проблема социальной активности, рассматриваемая сквозь призму культуры.

Тот, кто склонен анализировать, легко может заметить, что именно в эпоху развития железных дорог и фабричного производства появляется романтический иррационализм. Зависимость одного от другого здесь очевидна. Ошибкой футуристов, конечно же, была попытка создания образов машин в обществе, где господствуют машины. Посреди царства машин искать надо "душу живую". Вся жизнь – это сложный феномен восстановления равновесия. Но дело не в том, чтобы из всего этого вывести некий концептуальный образ, а в том, чтобы задаться вопросом: жизнь, которую вы ведете, – это все, что вам нужно? Вы в ней, в этой жизни, счастливы? Вы испытываете удовлетворение от всего того, что вас окружает? Искусство, или культура, или религия (в смысле ее живых источников, а не в смысле церкви-учреждения, часто этим живым источникам противоположного) – все это разные способы быть неудовлетворенным. Нет, эта жизнь – недостаточна. И тогда что-то делают, что-то предлагают, что-то совершают – все для того, чтобы на эту "недостаточность" чем-то ответить. И дело вовсе не в тех недостатках, которые мы видим в образе нашего общества; речь идет о недостаточности в самом способе проживания жизни.

II

Искусство глубоко мятежно.

Плохие артисты говорят о мятеже, подлинные артисты мятеж совершают. Они отвечают освященному порядку вещей – действием. Вот здесь и находится точка, очень опасная и очень важная. Можно, следуя этим путем, прийти к мятежу уже не только словесному, прийти к анархии, представляющей собой отказ от нашей собственной ответственности. В художественной сфере анархия проявляется в форме дилетантизма: несостоятельности в своем ремесле, отсутствии необходимых данных и способностей, отсутствии самообладания. И вот перед нами дилетант в самом худшем смысле этого слова, который к тому же еще бунтует. Нет, не о такой мятежности я говорю. Искусство как мятеж означает свершение факта, который ломает преграды, поставленные обществом или – в тиранических системах – поставленные властью. Однако вам не удастся сломить эти преграды, если вы несостоятельны в своем ремесле. Совершенный вами факт окажется не более чем дымовой завесой, если сам этот факт совершен без достаточной компетентности. Да-да! Это звучит кощунственно? Но зато – точно. И если вы хорошо знаете то, что вы делаете, если вы разработали арсенал своих средств, если вы обладаете состоятельностью в своем ремесле и совершаете факт на основе полного обладания этими средствами и такого самообладания, что даже ваши противники не могут его отрицать, – вот тогда это основа.

Если же вы в вашей мятежности не располагаете столь необходимой компетентностью и самообладанием в своем ремесле – вы все в борьбе потеряете. Даже если вы вполне искренни. Все развеется, напоминая историю с американской контркультурой 60-х годов: ее больше нет, она испарилась. И вовсе не потому, что ей не хватало искренности, или потому, что там не было большого мужества, больших достоинств. А потому, что ей не хватало компетентности, "владения предметом", знания о самой себе; не хватало точности, отсутствовала ясность. Вспоминается название одного давнего шведского фильма: "Она танцевала одно лето". Да, таковы были американские 60-е годы: они проплясали только одно лето, а потом их все покинули, и они всех покинули, даже не поставив вопроса о том, имело ли все, с ними связанное, хоть какую-то ценность. Большой фейерверк: все пляшут, все в экстазе, а потом не остается и следа. Истинная мятежность в искусстве – упорна и настойчива, она полна выдержки и самообладания и никогда – дилетантизма. Искусство всегда было в силах сразиться с несовершенством, "недостаточностью" жизни, и не в последнюю очередь благодаря именно этому обстоятельству оно и является производным от социальной реальности и дополняет ее. Не надо сосредоточиваться на вещах, слишком узко определенных, например, на театре. Театр – это все те явления, которые театр окружают, которые охватывают и дополняют его, это вся культура. Можно употреблять слово "театр", но можно также и упразднить его, от него отказаться.

III

Поговорим об импровизации в группе... Прежде всего надо уметь видеть банальности, распознавать появляющиеся клише. Банальности могут возникнуть и в работе над импровизацией, они могут проступить и в работе над формами и структурами. Вот несколько примеров клише групповой импровизации: изображать "одичание"; имитировать транс; преувеличенно работать руками, изображая процессию, несущую кого-то над собой; также изображать "козла отпущения" и его гонителей^[1]; утешать жертву; изображать простодушие, смешанное, впрочем, с безответственностью, и, наконец, предлагать на обозрение зрителю свои собственные штампы обыденного социального поведения в качестве поведения естественного (так называемая будничная манера вести себя, скажем, в бистро). Итак, чтобы достичь импровизации, которая чего-нибудь да стоит, нужно начать с устранения и этих, и множества других банальностей. Советую также избегать конвульсий, не надо колотить ногами по полу, валиться на землю и ползать по ней без необходимости, не надо изображать чудовищ. Не практикуйте этого, не советую! Вот тогда-то, возможно, и обнаружатся некоторые стоящие вещи. Обнаружится, например, что контакт невозможен, если мы не умеем отказываться от контакта. Это проблема узнавания: сближения и несближения.

В современном обществе, в особенности – западном, люди настолько надоели друг другу, что мечтают о каком-то естественном, искреннем знакомстве с другими людьми. Но на самом деле они ни на какое такое естественное знакомство не способны; они способны только навязываться другим. Представьте себе, например, что два человека разыгрывают импровизацию, а третий в это время возьмет и прицепится: он ведь непременно все разрушит. Это – поведение бульдога с его реакциями: раз уж вцепится, то больше не

может разомкнуть челюсти и отвязаться. Вот он, ваш контакт, вот оно, ваше знакомство. Поэтому, если вы ищете знакомства, если вы хотите узнавания и сближения, то начать надо с не-знакомства, не-узнавания. То есть я больше не ищу контакта с тобой; я скорее ищу другое – как использовать наше общее пространство таким образом, чтобы каждый мог действовать в нем отдельно и самостоятельно, не терзая других. Но, предположим, мы стали действовать, не терзая друг друга; тогда, если мы оба начнем петь, это не должно привести к дисгармонии. Если стараться избежать дисгармонии, то, значит, когда я пою, я должен тебя обязательно слышать, я должен деликатным образом гармонизировать свою мелодию с твоей. Однако не только тебя должен я слышать и не только с тобой и с твоей мелодией должен гармонизировать свою мелодию, потому что там, снаружи – далеко за пределами нашего места работы – в небе пронесется реактивный самолет. И вот оказывается, что ты с твоей песней, с твоей мелодией не одинок, ты вообще не один в мире: таков факт, и этот факт – в небе. Шум от реактивного мотора – в небе. Ты поешь так, как если бы там ничего не было? Но тогда можно сказать, что ты вовсе не сгармонизировал себя с миром. Ты должен найти звуковое равновесие с реактивным самолетом и сохранять его, невзирая на особенность твоей мелодии.

Вы смотрели наши занятия, вы убедились: чтобы все это уметь делать, надо быть хорошо натренированным в движении, в пении, в ритме и тому подобном. Я хочу сказать: для того, чтобы прикоснуться к не-знакомству, не-соприкосновению, еще даже не посягая на соприкосновение и знакомство, уже необходима настоящая профессиональная состоятельность. Но чаще всего люди, практикующие то, что они сами называют "импровизацией", погружаются в дилетантизм, безответственность. Чтобы работать в импровизации, нужна своего рода святая осведомленность, нужно священноведение. Здесь, в этой работе, не может спасти одна лишь добрая воля, а может спасти только самообладание в ремесле. Разумеется, когда присутствует самообладание, тогда можно затрагивать и вопрос о сердце. Разговоры же о сердце там, где вы не достигли самообладания в ремесле, – обман. Когда самообладание достигнуто, тогда мы можем встретиться лицом к лицу и с сердцем, и с душой, – тогда мы можем принять этот вызов.

IV

Почему и африканский охотник из пустыни Калахари, и охотник-француз из Сантонжа, и охотник-бенгалец, и мексиканский охотник "гуичоль" принимают в момент охоты определенную позицию тела, в которой позвоночник слегка наклонен вперед, колени немного согнуты, – позицию, создаваемую с точки зрения анатомии тела крестцово-тазовым поясом? И почему эта позиция не может использоваться для тренировок в качестве единственного типа ритмического движения? И каково может быть более широкое применение этой манеры ходьбы, манеры движения? Существует очень простой и легкий способ отгадки: если вес тела лежит на одной ноге, то в момент переноса другой ноги вы не производите шума, к тому же вы перемещаетесь непрерывно, протяженно, очень замедленно. Тогда наверняка животные в момент выстрела не смогут вас обнаружить.

Но самое главное заключено не в этом. Самое главное в том, что существует некая исходная первичная, первоначальная позиция человеческого тела. Эта позиция настолько стара, она уходит в такую древность, что, возможно, она была присуща не только "homo sapiens", но еще "homo erectus"^[2] – она-то и имеет некоторое отношение к появлению человеческого вида. Истоки этой позиции теряются во тьме веков, и связана она с тем, что тибетцы называют иногда позицией рептилии, позицией пресмыкающегося. В афро-караибской культуре эта позиция более определенно связывается с поведением ужа, а индусская культура, соответственно, производит ее от Тантры: перед вами змея, которая замерла, опираясь на позвоночный столб.

Вы скажете мне: все это предрассудки, владевшие людьми иной эпохи. Однако не обязательно людьми иной традиции, – отвечу я вам, поскольку и в Европе мы также встречаем образ змеи, заглатывающей себя самое, не говоря уже о тех двух сплетенных змеях, что составляют древний символ медицины. Вполне допускаю, что специалист по физиологии мозга смог бы также упомянуть о наличии у человека такого явления, как "рептильный мозг"^[3], то есть мозг наиболее древнего происхождения, начинающийся в задней части черепа и спускающийся по всей длине позвоночного столба.

Обо всем этом я говорю предположительно, без научных претензий. Мы несем в нашем теле – тело "прошлого", тело древнее, можно сказать, тело рептилии. С другой стороны, наблюдая развитие человеческого зародыша, можно представить себе появление рептилии на одной из первоначальных

стадий развития. Скажем так: эта рептилия, появившаяся на очень ранней стадии эмбриона, подготовила базу для формирования "мозга рептилии".

Я спрашивал себя: каким образом могла использоваться и использовалась эта первоначальная энергия; каким образом – посредством различных техник, выработанных в разных традициях, – искался доступ к тому "прошлому", тому древнему телу человека. Я проделал множество путешествий, я прочел множество книг, я нашел множество следов того, что искал. Некоторые из этих следов оказались столь же потрясающими, как и сами явления; например, в Черной Африке техника жителей пустыни Калахари заключается в том, чтобы – как они сами говорят – заставить "вскипеть энергию". Они это делают посредством танца, исполняемого с исключительной точностью. Этот **танец**, очень сложный, даже запутанный (к тому же он длится долгими часами), не мог быть использован в качестве инструмента в моей работе: во-первых, он слишком сложен; во-вторых, он слишком связан со структурой мышления жителей пустыни Калахари; в-третьих, для людей Запада было бы просто невыносимо продержаться столь долгое время без угрозы потерять психическое равновесие. Однако не вызывало сомнения, что в танце Калахари в действие приходило именно "тело рептилии". Где можно было найти еще несколько похожих явлений? В области Зар в Эфиопии, например; и в празднествах "вуду" африканского племени йоруба, или еще в некоторых техниках – к примеру, практикуемых народом бауле. Но все упомянутое чрезмерно усложнено, находится на грани с "заумью", из него невозможно извлечь простой инструмент.

Теперь давайте взглянем на то, что происходит с явлениями, производными от традиций. В районах проживания караибов, а в еще большей степени на Гаити существует тип танца (он называется "yanvalou" – "январу"), который можно связать, скажем, с мистерией, с божественностью; под влиянием христианизации этих племен его называют также танцем покаяния. Тут все проще, тут мы имеем образ действия, более просто и непосредственно связанный с "рептильным телом". И тут ничего нет странного. Можно сказать, и даже совершенно определенно, что в нем все происходит артистично: тут есть точный шаг и даже точные па, есть свой особенный темпоритм, а корпус пронизывается волнами движения – весь корпус, а не только позвоночник. И если вы танцуете его, скажем, вместе с теми песнями, что посвящены змее Дамбалла, то сама манера петь и передавать вибрации голоса помогает движениям корпуса. Мы тем самым присутствуем при проявлении нескольких вещей, которыми мы и в самом деле можем полностью овладеть в артистическом смысле – как элементами танца и пения.

Теперь давайте все сказанное рассмотрим подробнее. Приходит кто-то извне и хочет вступить в подобную работу, хочет в ней участвовать. В таком случае он вступает во взаимодействие с техникой предельно точной, техникой артистичной: он оказывается перед лицом необходимости быть сведущим в своем деле. Надо уметь петь и плясать органическим образом и в то же время образом структурированным. Не будем говорить об уровне "рептильного мозга", будем говорить только об артистическом аспекте, иными словами, о том, чтобы быть одновременно и органичным, и структурированным. Есть тест, который помогает непосредственно обнаружить дилетантизм. Успешнее всего он приложим к людям западной цивилизации (для людей с Востока существуют другие тесты), потому что именно они не в состоянии обнаружить разницу между шагом, па и танцем. Они бьют по земле ногами, думая, что они танцуют. Однако **танец** – это то, что происходит, когда ваша нога находится в воздухе, а не тогда, когда она касается земли. И то же происходит с пением. Западный человек, поскольку он воспитан на фиксированной знаковой системе в смысле письменности (нот) или магнитофонной записи, не слишком разбирается в особенностях устной передачи звука. Западный человек путает песнь и мелодию. Как правило, он способен спеть лишь то, что зафиксировано в "знаках", записано. Однако всего того, что имеет отношение к качеству вибраций, пространствам резонанса, что связано с хранилищами (своеобразными "депо") резонанса в теле, со способом, каким возникает и переносится вибрация, – всего этого западные люди, особенно вначале, уловить не в состоянии. Можно сказать, что человек Запада поет, не слыша разницы между звуком рояля и звуком скрипки. А ведь эти два "хранилища резонансов" очень сильно различаются между собой, но он, человек Запада, ищет только мелодическую линию, не улавливая различий в резонансах. Это, разумеется, не касается великих мастеров, а касается только дилетантов. Так вот, в танцевальной манере ноги, которая бьет в землю в ритме стаккато, или в самой манере выстраивать мелодию без учета вибрационных качеств голоса вы можете тут же обнаружить дилетантизм. Сейчас не буду говорить о "мозге рептилии" или о "древнем теле"; сначала надо верно разрешить упомянутый первый вопрос – вопрос технический и артистический. Перед нами проблема базы, основы танца и пения. Потом, проявив большую или меньшую решительность, вы сможете начать работать над тем, что представляют собой на самом деле ритм и волны "старого", "прежнего" тела – в теле сегодняшнем. Однако на этой стадии можно заблудиться, сбившись к своего рода примитивизму: начинают работать над "инстинктивными" элементами тела, теряя контроль над собой.

В обществах, основанных на давних традициях, сами ритуальные структуры исполняют функции необходимого контроля, поэтому нет такой уж ощутимой опасности потерять контроль. В современном же обществе эта структура контроля полностью отсутствует, и каждый должен сам для себя решать эту проблему. В чем проблема? А в том, чтобы не спровоцировать своего рода кораблекрушение или, изъясняясь на "западном" языке, – половодье бессознательного; половодье того бессознательного содержимого нашего "я", в котором так легко потонуть. Я хочу сказать: нужно всегда сохранять достоинство человека – именно то наше достоинство и свойство, которое в большинстве традиционных древних языков связано с вертикальной осью, "to stand". В некоторых языках, чтобы сказать "человек", говорят "тот, кто стоит". В современной психологии говорят о человеке: l'homme axial. В этом заключено что-то, что пристально смотрит, что-то, что наблюдает, в этом есть какое-то качество бодрствования, бдительности. В Евангелии не раз повторяется: "Бодрствуйте! Бодрствуйте! Смотрите на то, что происходит. Бодрствуйте и бдите о себе!". "Рептильный мозг" и "рептильное тело" – это твое животное. Оно принадлежит тебе, но проблема заключена в человеке, и решать надо ее. Смотрите на то, что происходит! Бодрствуйте о себе!

Итак, вот некая данность настоящего времени: вы существуете на двух противоположных концах одного и того же регистра, на двух различных полюсах – на полюсе инстинкта и на полюсе сознания. В обычной, "нормальной" жизни наше повседневное безразличие, наша вялость и прохладца приводят к тому, что мы как бы зависаем между ними обоими, не являясь ни во всей полноте животным, ни во всей полноте человеком, как бы онемев от смущения между ними обоими. Однако в подлинных традиционных техниках и в подлинных обрядных "performing arts" они выступают как два крайних полюса, которые участник ритуала держит одновременно. Это называется "быть в начале", "быть стоящим в начале". Начало – это ваша истинная природа, которая выявляется сейчас, здесь. Начало – это ваша подлинная природа со всеми ее гранями – божественными или животными, инстинктивными или возвышенно страстными. Но в то же время вы должны бодрствовать в единстве со своим сознанием. И чем больше вы будете "в начале", тем больше вы будете становиться тем, кого я называл "быть стоящим". Это оно, бодрствующее сознание, сделало человека человеком. Это она, напряженность между двумя полюсами, дает ему противоречивую и таинственную полноту.

Я вам рассказал об одном элементе работы (одном среди десятков других), и этот небольшой элемент вновь приводит нас к проблеме древнего тела и к проблеме сознания. Я обратил также ваше внимание на то, что разрешение проблемы приходит только с овладением техническими средствами, а также средствами артистическими, то есть – с не-дилетантизмом. Но именно когда мы выходим на уровень не-дилетантизма, перед нами открывается подлинная бездна: мы сразу оказываемся перед лицом и архаичного, и сознательного. В этой области существует "рабочий инструмент", который я называю органон или янтра. "Органон" по-гречески означает: инструмент. То же самое в Индии на санскрите означает "янтра". В обоих случаях подразумевается в высшей степени тонкий инструмент. В словарях древнего санскрита, приводя пример янтры, говорят о скальпеле хирурга или об аппарате астрономического наблюдения. Итак, янтра – это некая вещь, которая может вас объединить с законами вселенной, законами природы, подобно инструменту астрономического наблюдения. В Индии в древности храмы строились как янтры, иными словами, так, чтобы архитектура здания и все устройство пространства становились инструментом, который вас ведет и проводит от чувственного возбуждения к эмоциональной "пустоте", от эротических скульптур внешнего декора здания – к пустому, сквозному центру купола, который и вас делает "пустым", "сквозным", заставляя исторгать из себя все ваше содержимое. Та же инструментальная точность воплощалась в мастерстве создателей конструкций средневековых соборов (здесь она была больше связана с проблемой освещения и звучания). И в сфере "performing arts", и в ритуальных искусствах на самом деле то же самое: янтры или органоны. Эти инструменты – результат очень долгой практики. Нужно не только уметь их конструировать – также как и определенные типы танцев и песен, способных оказывать на вас объективно обусловленное и оправданное воздействие, – но нужно также знать, как их применять, чтобы они не выродились, чтобы они помогли достичь цельности, полноты.

Я уже привел один пример янтры: "рептильное тело", **танец** и песня, которые надо исполнить структурированным и органическим образом и в то же время проследивать их действие, наблюдая бодрствующим сознанием. В нашем ремесле существует необычайное множество возможных янтр. Проблема здесь не в нехватке возможностей, но, напротив, в том, что их слишком много, и в том, что эти инструменты настолько тонки, что следует постепенно преодолевать уровень дилетантизма, и после того, как вы перейдете от него на уровень компетентности, уловить, в чем же заключены и каковы опасности. И лишь тогда со всей точностью двинуться в сторону контрмер, позволяющих избежать опасностей. Но вот, внимание! Абсолютно разные вещи: янтра и трюк. Можно ли с тем или иным типом янтры вести торговлю артистическими ценностями? Нет, есть вещи, которые не должны продаваться. Это все равно, что

рассуждать так: если с помощью этой янтры можно построить храм, то нельзя ли заодно построить и веселенький бордельчик? Увы, нельзя. Впрочем, это могло бы иметь и кое-какие любопытные аспекты, но, согласитесь, какие-то вещи оказались бы не на своем месте. (Вот в этом и заключена проблема.) Не менее жгучий вопрос возникает в кругу западных, а еще точнее – евро-американских театральных деятелей. Некоторые театральные постановщики, преподаватели, прокатчики зрелищных художественных "продуктов", из тех, что занимаются шоу-бизнесом, интересуются нашими исканиями с одной целью: а не удастся ли все это применить для создания "шоу". Нет, не удастся! Инструмент и в самом деле очень тонок. Превысить уровень дилетантизма – задача посильная, цель достижимая; но однажды наступит день, когда вам придется выйти на уровень более высокий, уровень не-дилетантизма; и вот тогда-то и встанет перед вами самый существенный и человеческий вопрос: он будет касаться вашего собственного развития, поскольку вы – человек. Такого рода вещами манипулировать невозможно. Либо у вас будут получаться снова и снова какие-то фальшивые штуки, либо соберется действительно немалое количество эффектов, но эффектов второстепенных и патологических. Ибо с точки зрения циркуляции энергии янтры (органы) являются очень сильными инструментами.

VI

Перед нами "инструменты", которые на какое-то первое время сосредоточивают в себе все технические и артистические аспекты работы. Только на какое-то первое время, но это начало является необходимым условием, без него ничто не сможет функционировать. И вот, потеряв, если можно так сказать, огромное количество времени на такое начало, можно оказаться перед лицом множества важнейших элементов артистической работы. Например, можно столкнуться с различием между импровизацией, проявляющейся беспорядочно, и импровизацией, выступающей как повторное приспособление (реадаптация) к той или иной структуре, то есть гармоничной импровизацией. Разумеется, я затрагиваю эти вопросы только частично, имея в виду их сложность. Во всех случаях следует прояснить одно обстоятельство: невозможно по-настоящему стать не-дилетантом, сведущим в своей работе, обладая сознанием туриста. Под сознанием туриста я подразумеваю любовь громоздить друг на друга режиссерские "находки" и предложения, ни одного из них на самом деле не завершая.

Одним из тестов в этой области (для наших участников) выступает некая разновидность индивидуальной этнодрамы, в которой исходным моментом служит старая песня, связанная с этнорелигиозной традицией лиц, участвующих в действии. Начинают работать над этой песней так, как если бы в ней – в движении, действии, ритме – была закодирована некая сумма, итог. (Это напоминает этнодраму в традиционном, коллективном смысле слова, но здесь существует и выступает один человек, который действует, имея дело с одной песней.) Таким образом, для людей сегодняшнего дня возникает следующая проблема: они ищут и находят несколько вещей, создавая небольшую структуру вокруг песни, потом выстраивают параллельно новую версию, затем параллельно ей еще одну версию и еще потом одну. Так и проявились признаки того, что вы по-прежнему остаетесь все на том же, первом уровне вашего замысла, и хотя некое свежее предложение и способно возбудить нервы и создать какую-то иллюзию – его можно назвать только поверхностным. А это и является, в свою очередь, признаком того, что человек работает горизонтально, наработывая что-то "по сторонам", а не вертикально – как тот, кто выдалбливает колодец. Вот она, разница между дилетантом и не-дилетантом. Дилетант может сделать прелестную вещь более или менее поверхностно при помощи вот такого возбуждения нервов на уровне первой импровизации. Но ваять он будет... в тумане. И, как туман, все рассеется. Дилетант ищет "по сторонам".

В известном смысле множество форм современного индустриального развития не только послушно повинуются этой модели, но и впрямую служат ей; такова, например, знаменитая "Силиконовая долина", огромный американский электронный комплекс, где расположено множество конструкций, стоящих "бок о бок" с другими конструкциями, "по сторонам" от них, и весь комплекс таким образом развивается горизонтально и в конце концов становится неуправляемым. Ничего общего с конструкцией древних или средневековых храмов здесь усмотреть невозможно, ибо храмы всегда являются ключом к своду небесному. Вертикально-осевая концепция – вот то, что точно обуславливает их ценность, их достоинства. Однако внутри индивидуальной этнодрамы такая осевая вертикаль – вещь трудно осуществимая, потому что в работе, ориентированной вертикально, в работе, которая погружается в глубину и поднимается вверх, в высоту, вы должны будете неизбежно и постоянно проходить через кризисы.

Вот пример: ваше первое предложение – вы нашли "ход", вы двинулись. Сначала надо исключить все, что не является в этом "ходе" необходимым, затем то же самое реконструировать более компактным

образом. Вы пройдете через фазы работы, лишённые жизненной силы, фазы "без жизни". Это своего рода кризис, "фаза тоски". Вам придется решить множество технических проблем: например, монтаж, как в фильме. Вам необходимо реконструировать и восстановить в памяти первое предложение (линия мелких физических действий), но исключив при этом все те действия, которые не являются абсолютно необходимыми. Вы должны, таким образом, произвести купюры, а потом суметь объединить разрозненные фрагменты. К примеру, вы можете применить следующий принцип: линия физических действий – стоп – исключение одного фрагмента – стоп – линия физических действий. Как в фильме, эпизод в движении останавливается на каком-то фиксированном образе-"картинке" – вырезка – другой фиксированный образ отмечает начало нового эпизода в движении. И вот что вам в результате дано: физическое действие – стоп – стоп – физическое действие.

Но что же делать с купюрой, с "дырой"? В первый "стоп" может встать некто, стоящий с поднятыми руками, а во второй "стоп" – сидящий с опущенными руками. Одно из решений, таким образом, заключается в том, чтобы осуществить переход от одной позиции к другой в виде технической демонстрации ловкости, умения игры в ловкость, вплоть до балетных па и акробатики. Но это лишь одна возможность среди многих. Во всех случаях на то, чтобы это воплотить, уходит много времени. Вам надо будет решить также и другую проблему: остановка не должна быть механической. В некотором роде она должна быть подобна замерзшему водопаду в горах, когда весь порыв движения в нем сохраняется, он в нем по-прежнему есть, но – остановленный. То же самое касается и момента "стоп" в начале того или иного нового фрагмента действия: на этот раз действие, еще невидимое, уже должно содержаться внутри тела, иначе в работе будет что-то не в порядке.

Далее у вас возникает проблема неточности соотношения между звуком и зрительным образом. Если в момент, когда вы делали "вырезку", купюру, у вас была песня, должна ли песня быть вырезана или нет? Тут вы должны для себя решить: что для вас – поток, а что – корабль. Если песня – поток, а физические действия – корабль, тогда очевидно, что поток не может быть прерван: таким образом, песня не должна останавливаться, она должна моделировать физические действия. Чаще, однако, встречается обратное, оно же и более приемлемое: физические действия являются потоком и моделируют образ и манеру пения. Надо знать, что ищешь.

И все эти примеры по поводу монтажа касаются лишь одного-единственного фрагмента; а ведь существует еще проблема такого включения, когда вы берете фрагмент из другого места вашего замысла, чтобы вставить его между двумя остановками.

Как я уже ранее упоминал, такой тип работы проходит через моменты кризиса. Вы доходите до элементов, все более и более компактных. Затем вам надо все это полностью впитать своим телом и найти органические реакции. Затем вам надо вернуться назад, к зерну, к самому началу вашей работы, и найти то, что с точки зрения той, первоначальной мотивировки требует некой новой реструктуризации целого. Таким образом, работа развивается не по принципу "по сторонам" и "по бокам", а осевым образом, и всегда – через фазы органичности, кризиса, органичности – и так далее. Скажем так: каждая фаза спонтанной жизни всегда сопровождается фазой технического "впитывания".

VII

Вот мы и столкнулись со всеми классическими проблемами "performing arts". К примеру: кто же тот человек, та личность, которая поет старую, архаичную песню? Ты ли это? Но если допустить, что звучит песня твоей прапрабабушки, то что же, и тогда это по-прежнему ты? Но если ты находишься в процессе постижения, исследования твоего предка импульсами твоего собственного тела, то в таком случае это уже не "ты", но это и не твоя "лрапрабабушка, которая поет"; это – ты, исследующий твою поющую прапрабабушку. Но, быть может, ты, углубившись еще дальше, достигнешь каких-то таких областей, каких-то таких времен (какие даже трудно себе представить!), где впервые кто-то пропел эту песню. Речь идет о подлинной традиционной песне, то есть песне анонимной. Мы привыкли говорить: архаичную песню сложил народ, народ ее и поет. Но среди этого народа был кто-то первый, кто-то, кто начал. У тебя есть песня; ты должен спросить себя: откуда, с чего эта песня началась? Может, это произошло в момент разжигания костра на вершине горы, где были овцы и кто-то их пас? И чтобы заставить огонь зажегаться, кто-то начал многократно повторять какие-то первые слова? Это была еще не песня, это был лишь напев, как в мантре. Лишь первоначальный напев, но кто-то другой его повторил. Ты вглядываешься, вслушиваешься в свою песню, и ты спрашиваешь себя: где таится этот первоначальный напев? В каких словах? Могло

случиться, что эти слова уже давно исчезли. Могло быть и так: этот "кто-то" искал совсем другие слова или другие фразы для песни, которую ты поешь; а могло быть и так, что какой-то другой человек развил этот напев, его первичное "зерно". Но если ты способен идти в этой песне вглубь, к первоначальному, то, значит, сейчас поет уже не твоя прапрабабушка, но кто-то еще более дальний, кто-то с твоей прародины, из твоей страны, из твоего села, из тех мест, где лежало твое село, поет кто-то из твоих родителей, из твоих прародителей. В самом способе пения заключено закодированное пространство. По-разному поют в горах и в долинах. В горах поют от одного возвышенного места в направлении к другому возвышенному месту, поэтому голос перебрасывается подобно дуге, арке, изгибу лука. Постепенно ты находишь этот первоначальный напев. Ты находишь пейзаж, огонь костра, сгрудившихся возле него овец; может, ты начинаешь петь оттого, что боишься одиночества? Искал ли ты других людей? Происходило ли это в горах? Если ты был в горах, то, наверное, и другие люди тоже были в горах?.. Так вот, кто же он был, тот человек, который пел? Был ли он стар, был ли он молод? В конце концов ты должен открыть для себя то, что ты откуда-то приходишь. Есть такое французское выражение: "Ты все же чей-нибудь да сын..." Ты не городской "маргинал" или босьяк, ты приходишь из какой-то стороны света, из какой-то страны, из каких-то долин или гор, из какого-то земного ландшафта, из какой-то природы... Вокруг тебя были реальные люди, близко ли, далеко ли, но были... Это – ты, хотя прошло уже двести, триста, четыреста, тысяча лет, но это – ты. Потому что тот, кто начал напевать свои первые слова в своем первом напеве, был чей-то сын, сын каких-то краев, каких-то земель, и поэтому, если ты это найдешь, ты – чей-то сын. Если же ты этого не найдешь – ты не сын никому, ты отрезан, стерилен, бесплоден.

VIII

Приведенный пример показывает, каким образом, исходя из одного маленького элемента – песни, – можно выйти на множество важных проблем: появления и принадлежности песни, напева; зарождения наших человеческих связей, нашей родовой линии. Все это появляется, проявляется, и вместе с этим появляются и проявляются классические вопросы нашей профессии. Что такое персонаж? Это – ты? То есть – тот, кто первым запел песню? Но если ты сын того, кто в первый раз запел эту песню, то тогда – да, ты на верном пути к персонажу. Ты принадлежишь многим, нескольким временам и многим, нескольким местностям. И дело вовсе не в том, чтобы играть роль кого-то, кем ты не являешься. Главное то, что во всей этой работе выявляется вертикальный аспект, все время устремленный к началу; все время и все больше к тому, чтобы "быть стоящим в начале". И когда в твоих руках уже не-дилетантизм, тогда встает проблема тебя – человека. Тебя – человека, себя открывающего.

Этот вопрос о человеке... Он – как огромные распахивающиеся ворота: за тобой – твоя артистическая состоятельность, а впереди тебя – несколько таких вещей, которые требуют уже не технической компетентности, но твоего знания, ведения о тебе самом.

Гамлет, рассказывая Горацио о своем отце, мертвом короле, говорит: "Он человеком был... Ему подобных мне уже не встретить".

Вот он, подлинный вопрос: "Ты – человек?" И вот каков этот образ в Евангелии: по пути в Эммаус, в маленькое поселение, идут два ученика Иисуса – испуганные, отчаявшиеся. К ним присоединяется незнакомец. В крайнем волнении рассказывают они ему о потрясшем их событии, смерти Иисуса: "Произошло страшное событие, ты не слышал?" И они рассказывают ему всю ту историю. Какую историю они рассказывают? Мы знаем эту историю. Первые слова в этой истории (не в каноническом латинском переводе, а в греческой версии) звучали так: "Это был человек". Вот какие первые слова выбрали они, чтобы обрисовать своего героя. "Это был человек". Вот в чем заключен вопрос, встающий вслед за вопросом о не-дилетантизме: "Ты – человек?"

1985

[1] В обоих случаях **Гротовский** имеет в виду подражателей его спектаклей "Акрополь" и "Стойкий принц".

[2] "homo erectus" (лат.\ антропол. термин) "человек прямоходящий" (стадия развития человеческого вида, предшествующая стадии "homo sapiens").

[3] "рептильный мозг" – биологический термин; другой термин: "ринэнце-фалин" – мозг, который находится внутри всякого мозга.

Из книги: Ежи Гротовский. *От бедного театра к театра-проводнику*.
М., 2003. С. 220 – 235.

<http://www.niworld.ru/Statei/annesterov/Grotovsky/Grotovskyi.htm>