

Уважаемый господин Ректор и все вы, дорогие мне присутствующие здесь сегодня, знакомые и незнакомые мне друзья...

Само место, где я сейчас принимаю почетное звание, исполнено для меня огромного значения. Ведь именно Вроцлав стал когда-то для нас, в нашей работе в Театре - Лаборатории, первой настоящей точкой опоры, стал городом, приютившим нас тогда, когда мы были совершенно бездомны. Нашей работе грозила приостановка. Но Вроцлавом, на счастье, в те годы во всех делах культуры управляло университетское общество, сообщество светлых умов.

Поэтому и хотелось бы сегодня вспомнить, что патронами города в 1960-е годы были люди науки, что мэром города был университетский профессор Болеслав Ивашкевич. И не только мы, не только наш Театр-Лаборатория пережили свой звездный час в те годы просвещенного меценатства. Вроцлав 1960-х годов был особенным феноменом, был театрально-художественной столицей, и все благодаря тому, что за его плечами стояли Университет и ученые Университета. Вспоминаю сегодня многих из них; вспоминаю профессора Чеслава Гернаса. Он был как бы сторонним человеком в нашей Лаборатории, но в то же время находился в самой гуще нашей работы. Он глубоко вникал в нашу внутреннюю жизнь и, выступая посредником между нами и университетским сообществом, был нашим советчиком и защитником, мобилизуя все возможные силы культурной и научной среды, в моменты грозившей Театру-Лаборатории опасности; он, крупный ученый, был нашим связным между явными, а еще более - между тайными друзьями, сотоварищами и приверженцами нашего дела. Многие университетские имена я вспоминаю сегодня с огромной благодарностью. И, поэтому, не стану скрывать, что присуждение мне высокого звания *Honoris Causa* в стенах Вроцлавского Университета имеет для меня глубоко символическое значение.

КАК МЫ НАЧИНАЛИ?

Вспомним, что мы начинали в 1959 году, в небольшом городке Ополе, и были маргинальной группой молодых людей, по существу почти авантюрного склада, которая смогла получить во всех своих порывах какие-то положительные результаты лишь потому, что связала свои авантюрные склонности с огромной внутренней дисциплиной.

(...) Так, начав с бунтарства в области общественной жизни, а по сути, бунтуя против «артистического ремесла», - мы пришли к постижению этого ремесла. В систематичности, в методологии. Пришли к его постижению - в деталях и через посредство деталей. Мы стали исследователями, следопытами доподлинного - а не видимого или формального - профессионализма.

А дальше - дальше открылась та долгая наша дорога, ведущая в мир. Мы ушли в поиск, мы надеялись на обретение какого-то подлинного отзвука, мы хотели влиять на людей. Мы ушли в работу тяжелую и систематическую, полностью погруженную в «точности» и «подробности». Дисциплину Театра-Лаборатории нередко сравнивали с монастырской. Что ж, только таким путем и можно было работать.

Театр по природе своей искусство коллективное. В эту минуту, когда я получаю высокое отличие как человек, как режиссер, как руководитель всего нашего начинания, я хочу подчеркнуть: за всем тем, о чем я только что говорил, стоит труд моих сотоварищей, первого коллектива Театра-Лаборатории, той давней малой группы, зародившейся в Ополе, которая была позже, в момент грозившей ей ликвидации, спасена городом Вроцлавом: нас сюда пригласили и здесь нам, впервые были созданы

человеческие условия. Хочу сказать: за всем тем, что мне было дано, стоял не один человек, стояли многие люди.

КОГО Я ПРОДОЛЖАЮ?

Другая тема, другая нить моего выступления. Порою звучат высказывания, связывающие мое имя, а точнее сказать, мою деятельность, со «второй театральной реформой». То есть с тем, что развивалось в противоречие - а может быть, в продолжение? - той Первой реформе, за которой стоят имена Станиславского, Мейерхольда и многих других. Что ж, отвечу. Я учился многому у Станиславского, и в этом аспекте и до сегодняшнего дня ничего не изменилось: мое уважение остается все тем же. Я, просто, начал свой путь там, где Станиславский, умирая, его завершил.

Станиславский никогда, ни на одном из своих «этапов развития» не тормозился, не буксовал. Никогда - какой бы успех или какую бы известность они ему не сулили. Он продолжал свое дело. Поэтому, видимо, его и считали, даже в родимом театре, одни - чудаком, другие - безумцем. Ведь людям свойственно, что-то открыв, освоив, а тем более завоевав, располагаться на этом деле поудобней, как в мягком кресле. А Станиславский продолжал свое дело. Конец его делу-движению пришел только с концом самой жизни. Я же предпринял продолжение его работы в той точке, в которой он ее оборвал.

Я хотел бы вспомнить и тех моих соотечественников, кого я, смею думать, продолжил. Вот они: довоенный варшавский театр «Редута» и его руководитель, изумительный польский актер Юлиуш Остерва. По моему ощущению мы продолжили основные принципы Остервы и его коллектива «Редуты» в измерениях профессионального этоса, в самой модели, как сейчас принято говорить, воззрения на искусство.

ЧТО БУДЕТ С ТЕМИ, КТО...

А сейчас позвольте и мне задать мой вопрос. Мы жили в трудные времена, и мы начали в трудные времена, не правда ли? Да, было совсем нелегко, но, тем не менее, нужно было создать такую группу, как наша, такую лабораторию; нужно было начать такую работу. Нельзя было сказать себе: отсидимся и переждем с добрых два три десятка лет, а там посмотрим, может, что-нибудь и изменится. Начинать надо было немедленно. Так вот, мой вопрос: что и как будет с теми, кто захочет сегодня начать свое дело, и тоже - начать немедленно? Я говорю обо всем этом потому, что в моем ощущении положение в польской культуре крайне тревожно. Существует огромная опасность ее заражения идеями коммерциализации. Хочу сказать сразу: большая неправда кроется в утверждении, что поддержка искусства «большими» или вообще каким бы то ни было капиталом, открывает путь театру и тем великим художественным явлениям. Надо быть слишком наивным или намеренно лживым, чтобы так утверждать. Не открывает его и так называемое самофинансирующееся искусство; не спорю, такое искусство тоже необходимо, нужны мюзик-холлы, нужны некоторые формы развлекающего искусства. Нельзя ничего возразить и против того, что нередко театральных "учреждений" бывает, чисто количественно, многовато. Но те художественные организмы, которые могут нести в себе некое развитие, должны быть задуманы на долгий срок и заложены для многолетней работы. Они не должны быть импровизационными. Неправда, что можно просить денег у богачей, проходя "с шапкой по кругу", а потом плыть в вольном фарватере, пренебрегая их вкусами. Это неправда. Я достаточно хорошо знаю мир, в котором раскинуты сети подобного рода зависимостей. Хотел бы предостеречь от пересадки на польский грунт американской театральной модели, от меркантильного опыта этой страны. Перевес меркантилизма над делом искусства уже привел театр во владениях заокеанской державы - театр как художественный коллектив, как театр ансамбля - на грань гибели. Такого театра в Америке уже почти нет. То, что там называется "театрами", на самом деле - просто дома, строения,

здания, где производится набор режиссеров по найму, это попросту импрессариаты. Режиссеры - или как их называют, casting directors - эти спецы по формовке актерских составов спектаклей - нанимают актеров, по привычной системе прослушивания (auditions), и они, как батраки и батрачки, пройдя полагающиеся отборы, нанимаются на три-четыре-пять недель репетиций; и вот таким путем делается представление. Не хотелось бы, чтобы такой "образец", перед которым поляки готовы склониться, привел к смерти театра на той земле, на которой когда-то это искусство являло свои высшие достижения.

Повсеместна ли, всеобъемлюща ли такая напасть в Соединенных Штатах Америки? Нет. Существуют, к примеру, превосходные балетные труппы, есть выдающиеся музыкальные коллективы. Но театр такая напасть не поразила.

Со времен Станиславского театр - что каждому, кто эту дисциплину трактует всерьез, разумеется ясно - требует очень долгих, длительных процессов работы. Для того и нужны "театры ансамбля". Но театральная картина, "ансамбли" не вечна, они умирают, их век короток: десять - двенадцать лет. Но эти десять - двенадцать - пятнадцать лет нужны для того, чтобы в конце концов, проступило то, что можно назвать перспективой усилий. Если же актеры скликаются, порою по воле случая, к каждой премьере, если нету совместной работы вокруг одного или двух - трех режиссеров, то работа актера начинает напоминать вырубку леса вслепую. Актер вынужден спешно всего себя выставить напоказ в максимально выгодном свете, иначе - долой, освободи место под солнцем рынка! - а значит, он вынужден максимально использовать то, что он уже наработал, что он уже знает и то, что умеет. Иначе сказать, ему ничего не открыть. Искусство же, то искусство, где поставлена высокая планка, оно - не в эксплуатации, оно все - в открывании.

Знаю, что существует негласный, молчаливо соблюдаемый принцип, когда начинается коммерциализация искусства, признанных мастеров пытаются от нее уберечь: "ну, уж мастеров мы не дадим поглотить, мастерам мы создадим все условия" - вот как говорится в таких случаях, вот какой аргумент выдвигается. Но когда я давным-давно приехал в Ополе и когда потом, тоже в самом начале работал во Вроцлаве, я тогда мастером не был. Я был полным вихрящихся планов "чудилой", чудакон - бунтарем, все и всему делал наперекор, я даже в речь и в язык вводил неизвестные, неизведанные понятия. Вот когда мне была необходима защита. А какую защиту получают сегодня те, кто только теперь, вот сейчас начинают? Здесь - ключевая проблема. Не для мастеров, а для тех, кто - в начале, кто сегодня еще неизвестен, не за ангажементом, за возможностью втиснуться в четырех - а, от силы, пятинедельную репетицию? А может, все-таки, будут найдены какие-то иные формы, позволяющие совсем еще молодым попробовать себя в работе систематичной и по-настоящему длительной? Здесь я вижу важнейшую точку, ключевой пункт: беречь надо не мастеров, беречь надо тех, кто способен принять на себя долговременную работу - и беречь тогда, когда они мастерами ее не стали.

Думаю, что образцом для театра моей страны, Польши, в области меценатства должна стать Европа, а не Америка. Должны существовать страны, в которых еще сохранилась традиция театра, уходящего корнями в эпоху просвещенной монархии, как, например, во Франции или в Италии; традиция, существующая именно благодаря просвещенности правящих сил. Аргументы? Не аргументы важны. Иногда то, что мы готовы назвать "лицемерием", может способствовать сохранению ценностей: им, этим ценностям, сохраниться и выстоять. В Западной Европе возможен такой некоммерческий путь развития для культуры. Это значит, что формы коммерческие принимают, их терпят, но субсидируют - некоммерческие. С огромными сложностями, с огромным усилием, но некоммерческое искусство все-таки держится. В Европе не считается, и даже не подразумевается, как в Америке, что театр - это "industry".

А ТЕПЕРЬ О ТОМ, ЧЕМ Я ЗАНЯТ, ЧТО ДЕЛАЮ?

В последние годы в "Рабочей Мастерской" в Понтедере, в Италии, мои занятия (уже не только с актерами, но и с людьми "пришедшими отовсюду") сосредоточились на том, что я сам назвал Ритуальными Искусствами. Есть разница между искусством "театра спектаклей" и этим видом его творческой практики.

В Ритуальных Искусствах все происходит в самих действующих людях, в участниках - в них самих, непосредственно (...) Иначе говоря, это своего рода работа над собой, в которой все элементы являются элементами тончайшего артистического ремесла и, в значительной мере, тождественны с элементами ремесла в зрелищных искусствах. Только цели в применении этих элементов здесь другие, а точность и проработанность каждой детали, каждой подробности должна быть еще более тщательной (...)

В Понтедере, где я работаю, мы не теряем связи с самыми разными группами молодого театра или с группами "поискового" театра; они приезжают к нам из Италии, из Европы, из любых других уголков земного шара. В Центре устраиваются встречи, во время которых наши гости проигрывают перед нами свои спектакли, показывают упражнения, элементы своего тренинга. А потом наша группа проделывает в присутствии приезжей группы свои упражнения, свой тренинг, показывает ту работу, которая проделана в области Ритуальных Искусств: нашими "акциями", действиями. Они основаны на элементах физических действий, скомпонованного движения, темпо-ритма; и на своеобразных, традиционных, более того, архаичных текстах и - прежде всего - на очень своеобразных, архаических, вибрационных песнях. Эти "действия" не предназначены для зрителей. Но они доступны для приглашенных театральных групп, то есть для сотоварищей по профессии в качестве наблюдателей, и служат своего рода полем для анализа ремесла. Затем происходит совместный ремесленный анализ двух групп: нашей группы и группы приезжей (хочу подчеркнуть, что работа в группах происходит отдельно: никакого взаимного соучастия нет). Таким образом, мы стремимся установить своего рода стык и обмен живых сил, живых соков между искусством "театра спектаклей" и тем, что мы называем Ритуальными Искусствами.

Свое выступление я закончу старинной притчей. И - не изменяя себе - вопросом. Одна из глав древней китайской "Книги Перемен" называется "Колодец". Там говорится, что если даже колодец прекрасно выдолблен в почве, выложен камнем и укреплен, и если даже вода в нем по-настоящему превосходна, но никто не приходит к колодцу, чтобы этой воды зачерпнуть, то может в нем завестись всякая живность, и вода в нем застоится. Вот и я тоже задался вопросом: как же так сделать, чтобы в том колодце, который мы в Понтедере соорудили, вода всегда была плодотворной?

<http://www.novpol.ru/index.php?id=144>