

Ежи Гротовский

ПеРфОрМеР

Перформер с большой буквы — это человек действия. Это не тот чело век, который играет роль другого. Это танцор, жрец, воин: это человек, стоящий выше категорий искусства. Ритуал — это **перформенс**, законченное действие, акт. Выродившийся ритуал — это спектакль. Я не собираюсь делать никаких открытий, я просто вспоминаю забытые вещи. Вещи такие древние, что все многообразие эстетических категорий к ним не применимо. Я — учитель Представления. Я **воспитываю перформера**. Я говорю в единственном числе, потому что учитель — это некто, несущий в **себе** учение, учение должно быть воспринято, но ученик должен воспринять и отк рыть для себя учение сам, персонально. Не так ли и учитель научился? Это инициация или похищение знания. **Перформер** — это образ жизни. Можно назвать его человеком знания, если вам нравится романтическая лексика Кастанеды. Мне ближе образ Пьера де Комба. Или даже Дон-Жуана, описанного Ницше: бунтовщика, который должен покорить знание, и даже если он не проклят окружающими, он все равно ощущает свою непохожесть, он как **аутсайдер**. В индуистской традиции существует феномен **«вратий»** (банды мятежников). **Вратия** — это некто, идущий покорять знание. Человек знания располагает **«деланием»**, а не идеями и теориями. Что может сказать истинный **учитель** своему ученику? **Учитель** говорит: «Сделай это». Ученик тщится понять, превратить неизвестное в известное: он пытается избежать делания. Самим желанием понять он уже сопротивляется знанию. Он может понять только тогда, когда сделает. Он делает или не делает. Знание — это вопрос делания.

ОПАСНОСТЬ И ШАНС.

Если я скажу слово «воин», вы снова подумаете о Кастанеде, но ведь о войне говорится в любой священной Книге. Вы найдете воина и в индуистской, и в африканской традициях. Это некто, осознающий свою смертность. Воин не остановится перед убийством, но не будет убивать без крайней необходимости. Индейцы Нового Света говорят, что между двумя битвами **сердце воина** становится **кротким, как у девушки**. Воин сражается ради знания, поскольку в минуты опасности пульсация жизни сильней и отчетливей. В опасности — шанс воина. В момент принятия вызова различные пульсации человеческого тела сливаются в едином ритме. Ритуал — это момент напряжения. Спровоцированного напряжения. Жизнь становится ритмичной. **Перформер** способен облечь импульсы своего тела в звуки (жизнь, льющаяся сплошным потоком, должна быть артикулирована). Жизнь свидетелей ритуала становится более напряженной, они говорят, что чувствуют чье-то присутствие. **Так Перформер** выстраивает мост между свидетелем и чем-то еще. В этом смысле **Перформер — это pontifex**, делатель мостов.

Сущность: этимология этого слова восходит к глаголу «существовать».

Сущность интересует меня потому, что понятие это не связано с социологией. Это то, чего нельзя получить от других, то, что не приходит извне, то, чему невозможно научиться. Например, совесть — это нечто, относящееся к сущности и не совпадающее с моральным кодексом, который про диктован обществом. Если вы нарушаете моральный кодекс, вы чувствуете себя виновным, но это общество говорит в вас. Но если вы совершаете преступление против совести, то вы чувствуете угрызения, и это происходит внутри вас, а не между вами и обществом. Мы почти полностью детерминированны обществом. Сущность кажется чем-то незначительным, но она ваша, только ваша. В 50-е годы в Судане в деревнях Ко были молодью воины, которые, войдя в определенный период расцвета, отличались тем, что их сущность пропитывала их тело, тело и сущность были неразделимы.

Но такое состояние гармонии не было перманентным, это был лишь короткий период в их жизни: цветок юности, как выразился Дзеами, Однако с возрастом можно превратить свое тело-и-сущность в тело-сущности. Путем долгого индивидуального развития, которое в какой-то степени приводит каждого к его персональному совершенству. Ключевой вопрос заключается в словах: "Каков твой путь?" Ты верен своему пути или пытаешься его изменить? Путь — это как судьба, личная судьба, которая развивается (или просто разворачивается во времени). Итак:

насколько ты подчиняешься своей судьбе? Мы можем познать **путь**, только если то, что происходит, происходит с нами, если мы **не ненавидим того, что происходит**. Путь связан с сущностью, и он приводит к **телу сущности**. **За** тот короткий срок, когда тело молодого воина слито с его сущностью, воин должен нащупать свой путь. Тело идущего **своим** путем становится податливым, почти прозрачным. Все получается **легко, все** само собой разумеется. Для **перформера представление** — это и есть путь.

Я—Я

В старинных текстах читаем: Нас двое. Птица, которая клюет, и птица, которая смотрит. Первая умрет, вторая останется жить. Опьяненные бытием во времени, занятые клеванием; мы забываем о той части нашего существа, которая смотрит. Мы подвергаемся опасности существовать только во времени и никаким образом вне времени. Но можно чувствовать на себе взгляд второй части себя, той части, которая находится вне времени, в каком-то другом измерении. Это ситуация Я — Я. Второе я почти ощутимо, но оно не внутри нас, и оно не идентифицируется со взглядом окружающих, с судом. Второе я ощущается как неподвижный

взгляд, молчаливое присутствие: так солнце освещает все вокруг. Путь каждого из нас может осуществиться только при наличии этого молчаливого присутствия. Пара Я — Я не должна распадаться, она должна быть представлена во всей своей полноте и единстве.

Перформер открывает свою сущность, когда та гармонично слита с его телом, затем он следует по своему пути, развивая Я—Я. Взгляд **учителя** может иногда служить моделью взаимоотношений Я — Я (пока связь Я — Я не найдена). Когда связь Я—Я найдена, **учитель** больше не нужен.

Перформер сам продолжает путь к обретению **тела-сущности**. К такому состоянию, печатью которого отмечен Гурджиев, запечатленный фото графом на скамейке в Париже. От облика юного воина Ко до облика Гурджиева — вот путь от **тела-и-сущности до тела-сущности**.

Я — Я не подразумевает расколотости, речь идет о двойственности. Речь идет о том, чтобы быть пассивным в действии и активным в созерцании (наперекор привычке). Быть пассивным — это значит быть воспринятым. Быть активным — это значит присутствовать. Для того чтобы питать Я — Я, **Перформер** должен развивать свой организм не только как плоть, мускулы, но и как канал, проводник, по которому идет сила.

Перформер должен работать в рамках четкой структуры. Он должен быть настойчив и внимателен к деталям, ибо именно они позволят ему достигнуть состояния Я — Я. То, что он делает, должно быть четко определено. **Не импровизируйте, пожалуйста!** Необходимо найти простые действия, которые всегда должны контролироваться **Перформером** и которые должны длиться. В противном случае речь идет уже не о простом, но о банальном.

ТО, ЧТО Я ВСПОМИНАЮ.

Один из способов творчества заключается в открывании в себе самом древней телесности, с которой каждого из нас связывают прочные узы родства. Речь идет вовсе не о персонаже. Отталкиваясь от конкретных деталей, можно открыть в себе другого — деда, мать. Некая фотография, воспоминание о рисунке морщин, далекое эхо голоса позволяет восстановить телесность. Сначала мы восстанавливаем телесность кого-то близкого и знакомого, затем идем все дальше и дальше, к телесности незнакомца, пращура. Достоверны ли эти открытия? Может быть, телесность другого открывается нам не такой, какой она была, но такой, какой могла быть. Наша память как будто просыпается, мы как бы возвращаемся далеко назад. Это феномен реминисценции, мы как бы припоминаем опыт первобытного **Перформера**. Всякий раз, когда я что-то открываю, мне кажется, что я это знал. Открытия находятся позади нас, в прошлом, и нужно вернуться назад, чтобы прийти к открытиям. Это похоже на возвращение из ссылки, когда можно прикоснуться не к истокам уже, а к **истоку**. Быть может, сущность глубже памяти? Не знаю. Когда в процессе работы я подхожу вплотную к сущности, я чувствую, как актуализируется моя память. Пробуждение сущности представляется мне использованием скрытых резервов нашего организма. Мне думается, что феномен реминисценции есть ничто иное, как один из этих скрытых резервов.

ЧЕЛОВЕК ВНУТРЕННИЙ.

Я цитирую: *Между внутренним человеком и человеком внешним такая же разница, как между небом и землей.*

Моя первопричина не есть Бог. Я сам был своей первопричиной. Никто не спрашивал меня о моих желаниях или моих делах: некому было спрашивать. Я был тем, чем хотел быть, и хотел быть тем, чем был. Я был свободен от Бога и от всех вещей.

Когда я вышел из дома, все сущее говорило о Боге. И я спрашиваю себя: Брат Экхарт, когда ты вышел из дома? — Я был там еще мгновение назад. Это был я, и я знал себя и хотел быть собой, дабы сотворить чело века, коим я являюсь здесь внизу.

И потому я не рожден и, поскольку не рожден, не могу и умереть. То мое, что родилось, — умрет и превратится в ничто, поскольку принадлежит времени и проходит со временем. Но родился я, и родилось со мною все сущее. И всякая тварь жаждет подняться от жизни своей к сущности своей.

Куда больше доблести будет в моем возвращении. Там, наверху, ни Богом не буду, ни тварью, но буду выше всего сущего, ибо буду тем, чем был, и тем, чем пребуду во веки. Когда я вернусь, никто не спросит меня, откуда я, никто не спросит меня, где я был. Там, наверху, я есмь то, чем был от века, и не становится меня ни больше, ни меньше, поскольку я семь, там, наверху, первопричина и перводвижитель.

Примечание. Вариант этого текста, основанного на выступлении Гротовского, был опубликован в мае 1987 года издательством «АРТ-ПРЕСС» в Париже со следующим примечанием Жоржа Баню: "Я предлагаю вам не записанный на магнитофон текст и не конспект, но детальные записи, как можно более близкие к формулировкам Гротовского. Их следует читать как заметки, но не как программные высказывания или законченный, написанный, завершенный документ. Отзвуки голоса отшельника могут дойти до нас, даже если его действия остаются тайной." Заголовки внутри текста (кроме последнего «Человек внутренний») принадлежат редакции-АРТ-ПРЕСС»

Приведенный выше текст переделан и дополнен Гротовским. Идентифицировать Перформер с программой обучения в Центре было бы заблуждением. Речь идет скорее о той вершине ученичества, которая за все время деятельности учителя перформера достигалась в редких случаях.

28 апреля 1990 года, после премьеры спектакля «Сегодня мы импровизируем» в Парме, фонтанеллато — театр Анатолия Васильева получил официальное приглашение от Рабочего Центра Ежа

Гротовского, «Школа драматического искусства» стала практически первым театральным коллективом, приглашенным Центром в Понтедере. Группа, которую готов был принять Центр, включала одиннадцать человек, а именно: А. Васильев, Г. Абрамов, Ю. Альшиц, О. Белкин, Г. Гладий, Ю. Евсюков, Ю. Иванов, В. Светлов, В. Скорик, Н. Чиндяйкин, Ю. Яценко. Обмен опытом, обязательная работа друг для друга — это было единственным условием встречи. 2 мая, по окончании трех дней совместной работы, состоялся прощальный вечер и последний разговор с Ежи Гротовским. Результатом встречи в Понтедере явился проект семинара — «Славянские пилигримы» — который будет проводиться Центром Ежи Гротовского для советских молодых актеров в течение двух первых недель июля 1991 года. Около двадцати актеров — но не разрозненных, а уже сложившихся в несколько маленьких групп — станут участниками семинара. Посредник в его организации — театр «Школа драматического искусства», инициатор проекта.

Согласно условиям проекта были проведены отбор среди актеров России, Украины и Белоруссии и работа по подготовке групп. Чтобы познакомиться с результатами этой работы, с 25 марта по 7 апреля Москву и Ленинград посетил лидер Центра — Томас Ричарде. После обсуждения собранной им информации с Ежи Гротовским — назван точный состав участников семинара.

Вопрос. Мой вопрос будет такого содержания. Наука, которую изучают ваши ученики, как-то сопрягается с профессиональным театром или она не имеет сопряжения и существует самостоятельно?

Ежи Гротовский. Да, это связано. Поскольку все технические элементы должны иметь уровень мастерства. Более того, мастерства профессионального, чтобы они могли функционировать. Как цепь, которая имеет два конца. С одной стороны цепи — спектакль в театре. Если идти обратно по этой цепи — то на разных ее звеньях — репетиции.

(Временами репетиции длились три года, как перед «Апокалипсисом», и были очень важным событием, человеческим и артистическим. Можно вспомнить репетиции "Тартюфа" у Станиславского — он говорил, что не делает спектакль, он работает с режиссерами, не имея целью — спектакль.)

А потом, где-то на другом конце цепи, — то, что мы, собственно, делаем.

Например, грегорианское пение в старом монастыре. Один из моих знакомых входит в группу, которая учится грегорианскому пению. Группа работает систематически, ежедневно. И учится в монастыре, где поют настоящие монахи. Этот знакомый сказал мне, что технически они уже достигли уровня монахов, но монахи делают еще что-то сверх того. Это второй полюс.

Если нет такой закрытой, замкнутой, невидимой работы, то что-то в спектакле умирает. На этом втором конце. Два конца цепи нуждаются друг в друге. Если бы была только закрытая работа и не было бы спектаклей, то эта работа не имела бы смысла.

В китайской книге «И-ЦЗИН» есть глава, которая называется «Колодец». В ней речь о том, что колодец может быть построен очень хорошо, но если никто не берет из него воду, то там начинают жить рыбы. и вода портится. Обязательно должен кто-то брать воду. В этом смысле соотношение между закрытой работой и спектаклем очень важно.

Теперь иной пример. Как Зосима объяснял Алеше — зачем это все? Алеша говорит Зосиме, что приходят разные люди, которые никогда не будут идти вашей дорогой. Зосима на это отвечает: это так, но они видят, что наша дорога существует, и этого достаточно.

На все надо смотреть как на цепь, имеющую два конца. Это очень важный пункт — существование и того и другого. Две главные проблемы моей жизни. Одна — спектакль в театре, и вторая — моя работа. Для меня это единая протяженность: одна вещь сделана в одно время, другая — в другое, но между ними связь. Одна без другой не может по-настоящему жить.

Вопрос. Как вы вышли из кризиса...

Гротовский. В чем кризис?

Вопрос. ...между актером и режиссером? Какой существует контакт между актером и режиссером? Какая потребность в сотрудничестве? В чем кризис, какова его природа? Может быть, в отсутствии понимания?

Гротовский. Я думаю, что нет одной формулы, каким должен быть режиссер во взаимоотношениях с актером. Брехт. Брехт был великим режиссером. Я видел его спектакли — это были великие спектакли. Но свою режиссерскую работу он строил как литератор. Он описывал, давал названия, лозунги. Он вообще не работал с актерами. В каком-то смысле он критиковал их как литературный критик, а получались из этого пре красные спектакли. Мейерхольд. Он не много занимался формированием актеров. У него были некоторые системы тренинга, биомеханика. Но не в этом тайна Мейерхольда. Он извне компоновал спектакль, как цикл картин, с неожиданным эффектом. В то же время его работа с актерами была драматична: он кричал, обижал людей и одновременно был наивен, как ребенок. Мейерхольд был из тех великих режиссеров, которые работают над изображением, образом. Станиславский — это совсем другое дело. Станиславский — это попытка понять ремесло. Есть такие режиссеры, которые репетиции превращают в ад, и из этого ада что-то получается. Лично для меня, когда я работал как режиссер, самым важным было — войти с актером в тайну ремесла. Но так, чтобы удержать температуру...

О кризисе в театре говорится постоянно: и когда я начинал работать, в 50-е годы, и сейчас.

Если где-то доминирует коммерческое искусство, то нет шанса возникновения театра-лаборатории, ибо театр-лаборатория требует многих лет, чтобы приобрести вес, а в коммерческих условиях на это нет средств. И с этой точки зрения — есть кризис, потому что в стране существует коммерциализация

искусства. Если нет денег, то искусство становится меркантильным, и это искусство гибнет. Как искусство. Но как предприятие, представление оно может продолжаться.

Никогда не бывает так, что в искусстве в определенный период времени все бывает хорошо. Всегда запоминается что-то из великих эпох. Например, Гомер — великий поэт; но таких, как он, было много, а остался он один. Существуют периоды, когда что-то взрывается, как, например, драматическая литература в эпоху Шекспира. Но рядом с великими были и десятки слабых. Я думаю, что, когда мы смотрим на современную нам эпоху, делаем ошибку, смотря на ВСЕ явления, а тем временем будущее будет смотреть на одно или два.

Я не знаю, существует ли кризис между актером и режиссером. В большинстве театров есть этот кризис. Но его нет в моей группе. И когда-то именно это будет ценно.

Вопрос. Еще в Польше вы рассказывали о Мартине Бубере. Какое он имел влияние на ваше творчество?

Гротовский. Бубера я очень люблю. Особенно его большую книгу «Я и Ты».

Это не значит, что она влияла на то, что я делал. Просто это одна из моих любимых книг. Великий еврейский философ. Очень свободный дух. Не ортодоксальный. А теперь его последователи суперортодоксальны. Собственно, это то, что происходит с религиями. Начало христианства было бунтом, а потом стало ортодоксом. То же повторилось и с хасидами. Вначале хасиды — это что-то великолепное. А сегодня это чистые ортодоксы. К сожалению, они не дошли до структуральной техники, как Дзэн. Впрочем, у них и теперь очень красивые песни...

Есть ли у вас вопросы по поводу вчерашнего действия?

Вопрос. Что все это значит? Для меня это абсолютно герметичное действие.

Вопрос. Если бы были другие участники, менялась бы в чем-то его структура или нет?

Гротовский. Участники — то есть те, кто работал? Если говорить об участниках как о тех, кто работал, — наверное, изменилась бы. Ведь особую роль выполняют некоторые элементы, которые укоренились в ассоциациях лиц, участвующих в действии. Но то, что есть структура: участники ударяют по «железной палке», — это могло бы остаться. И то, что есть гармонизация звука вокруг удара, — тоже могло бы остаться. И то, что делает лидер — Томас. Это пункты объективные. Но то, что делают актеры, например Виталия, — связано с ее собственным видением, с ее с ними, с ее детством — это полностью ее. То есть это нельзя перенести на другую личность.

Тут мы дошли до того момента, когда очень трудно ответить: что что-либо означает? Скажем так: здесь, нашем действии, все имеет значение для участвующих в нем лиц. Но если бы это был фрагмент спектакля для зрителей — и тогда бы я не ставил вопрос: что это значит? Потому что, когда мы хотим, чтобы все что-либо означало, — это мертвое. Что значит дерево? Что значит цветок? Есть такой мистик Силезиус, и у него есть стихотворение «Роза ни для чего»...

Здесь, в Центре, мы работаем в такой области, где есть абсолютно объективные элементы и есть элементы, рождающиеся из тех людей, участников акции, которые входят в соотношение с этими объективными элементами.

Должно быть два аспекта.

То, что мы делаем, не религия и не религиозная секта. Это искусство. Кроме того, вы должны помнить, что в этой работе я не режиссер, — хотя, может быть, в какой-то степени и режиссер, — лидер здесь Томас. А моя функция объясняется на примере позднего Станиславского на репетициях «Мертвых душ»: он сам не режиссировал...

Несмотря на то, что я говорил: роза ни для чего, — однако, она есть для чего. Собственно, это образ лестницы. Если мы хотим дойти до чего-нибудь вертикального — существуют определенные вещи, которые нам в этом помогают. И это всегда очень чистые элементы, эстетические элементы, как в литургии. Но в искусстве они обязательно должны укорениться в человеке. Поскольку каждый должен, поднимаясь по этой лестнице, найти свое движение, свои шаги.

Вопрос. То, что мы видели, — это такие упражнения, которые надо все время повторять, работать над ними очень точно? Рабочий, каждодневный ритуал? Это — как растение, которое родилось и которое надо долгое время выращивать?..

Вопрос. Вопрос общего характера о том, что мы видели вчера и сегодня. Когда происходит акт в группе людей, мы видим, что они как бы составляют круг, даже когда размыкаются. Их внутренняя направленность, вектор энергетики идет внутрь круга или в «космос»?

Гротовский. Очень интересный вопрос. Я должен сначала сказать, что в нашей работе мы не употребляем слово «ритуал», мы употребляем слово «акция», «действие». Потому что слово «ритуал» опасно аффектацией; оно для внутреннего употребления. Нужно, чтобы вы видели разницу между препаратией (preparation — подготовка), между тем, что они делали сегодня, и между акцией. В препаратии (подготовке) выступает круг. То, что они делали сегодня, — скорее, как работа над песнями. В самой же акции никогда нет круга. Почему?

В препаратии (подготовке) или в цикле песен — решаются технические задачи. Это значит, что необходим контакт, даже звуковой. И тогда Томас просит кого-нибудь приблизиться — что, естественно, есть стремление к кругу.

Но круг — это очень опасно. Потому что круг для ритуала — определенный штамп. Если несколько человек в Германии, например, или в Калифорнии договариваются делать ритуал, то обязательно становятся

в круг. Ничего не знают об этом, но всегда становятся в круг. И не для того, чтобы видеть и слышать друг друга, а потому что это уже штамп. И поэтому мы в акции разбиваем круг. Напротив, там, где это технически необходимо, выгодно, удобно, — как в препарации (подготовке) или в цикле песен — мы его создаем.

Итак, на первом уровне всегда есть что-то, что вызывает ассоциацию с кругом и про что можно сказать — горизонтальное. То, что между и что в каком-то смысле связано с общением. Но настоящая вещь имеет иной характер — который я никогда не стал бы называть «космическим», потому что это слово мертвое.

Временами лучше пользоваться словами наивными, простыми — как «лестница», «корень», «человек внутренний». Как «бог». Или называть абсурдным словом: «toto». Потому что в жизни слово «бог» стерто или заменено на что-то ортодоксальное или на что-то чисто ментальное. Иногда достаточно сказать, как индусы говорят: «toto». Иногда какое-то слово правдиво — например, «абсолют» ведь правдивое слово, — но оно мертвое. Иногда достаточно слово «сердце»; но всегда существует опасность, что это «сердце» — эмоциональное. Когда Христос в Евангелии говорит о сердце, он говорит о нем как об оси, о центре. Сегодня же о сердце говорится сентиментально. Поэтому сентиментальное «сердце» при надлежит к душе, но не к духу...

Вопрос. Когда в действии достигается определенное состояние — то звук отлетает, он находится наверху. Между объектом и звуком возникает дистанция. Объект остается, а звук материализуется над тем объектом...

Вопрос. Можно ли сказать, что в этот кульминационный момент возникает резонанс между участниками и окружающей средой, свидетелями, теми, кто обзрывает, даже не принимая участия в действии?

Гротовский. Сейчас отвечу. Здесь два пункта. Один из них — то, что есть горизонтальное. Я говорю только об участниках. Пока я не говорю о свидетелях. Если то, что есть горизонтальное между участника ми, структурировано, абсолютно точно в области структуры, — открывается шанс общения. И это нечто между людьми — являющееся общением и мастерством одновременно — вызывает то, что вы отметили: резонанс отрывается от людей. Это, действительно, редко случается. И если случается, если отрыв происходит, пение — выше, над — это уже искусство. Здесь некоторая аналогия с музыкальными инструментами, например с ударными. Если мы слышим ритм, они еще «не играют»; но если мы слышим голос бубна, который поет, — это настоящее искусство. Только у бубна нет общения, разве что обмен между разными бубна ми. А у людей, даже если между ними есть общение, — оно идет вслед за мастерством деталей и так реализуется. Напротив, в том, что есть чистая вертикальность, нет ничего, в чем можно было бы заметить аналог технического. И если она появляется, то мы верим, что появляется: это чувство связи — но не с людьми. Но без горизонтального нет и э т о г о вертикального.

Теперь второе. У свидетеля, до определенной степени, это может быть в области восприятия — согласно физической индукции. Например, — провод, по которому идет электричество, имеющее определенную частоту фазы. Второй провод не подключен ни к какому источнику энергии. Если они находятся близко друг от друга, то с помощью индукции во втором возникает более слабое, но похожее колебание. В этом смысле индукция может наступить и у свидетеля.

Вопрос. Когда мы слышим звуки, какой-то ритм и, вдруг, совершенно другой звук, неожиданный, который вне ритма, — это приводит к удивительному состоянию.

Гротовский. Когда вы пели православные песни, было изменение ритма в том месте, где говорится об Отце, и Сыне, и Святом Духе. Нельзя сказать, что это вне ритма. То, о чем вы говорили, — это не вне ритма, это изменение ритма. Есть один ритм — он очевиден, и есть подритмы гораздо более сложные. А суть близка к той смене ритмов, которая слышится в православном пении. Это изменение — очень важный момент. Это изменение между ритмом и подритмом...

Вопрос. В театре — актеров спасает ожидание праздника, смены. Просто говоря, репетиция — это тяжесть, а спектакль — праздник. Если правильно понимаю, м. б., я ошибаюсь, акция не предполагает постоянства какой-то высоты — сегодня, завтра. Или я не прав? Этот праздник должен быть в каждой акции, иначе это не будет акцией? Есть ли подсознательное ожидание, — я называю это праздником? — а если нет, то как каждый день становится праздником?

Вопрос. Как только появляется точность — сразу же возникает то, что можно назвать высотой или праздником? Достигается другое состояние — состояние духа, так? Если нет точности, ничего этого не возникает?

Вопрос. Я вчера думал о здоровье исполнителей. Как здоровье влияет на то, что они делают? У одного — есть, у другого — нет? Или оно должно быть целым и регулярным?

Гротовский. Когда работа происходит в точности, прецизно (precisio — точность), тогда возникают две опасности. Точность переходит сухость и может граничить с механистичностью. Это одна опасность. Другая — точность переходит в перфекционизм (perfection — совершенство форма становится самым важным.

Кто это делает, становится как...: «Ах, как хорошо я умею это делать! Это и есть две опасности, которые требуют постоянной борьбы. Как можно от этого избавиться? Снова отрабатывать детали, от самых основ еще раз.

Но скажем так: этих опасностей нет, а точность есть, и точность может быть очень высокой. Но могут быть элементы общения, которые неправдивы. Например: я хорошо слышу партнера, звук — но в

действительности я его не вижу, не чувствую его. Это следующая проблема, которая опять таки требует постоянной борьбы.

Есть и такой момент: там, где идет постоянная борьба за все эти пункты и как-то удается над ними доминировать, — появится ли что-либо высшее?.. Можно сказать, что это вопрос нашей ответственности, но это и вопрос нашего смирения. Поскольку мы не совершенны, эгоистично на себе сосредоточены, — то благодать, если она и есть, на нас не простирается. То же самое — когда мы хотим благодати как лакомства. И ту снова постоянная борьба, борьба каждого с самим собой.

Вы затронули очень важный вопрос — вопрос здоровья. Не только физического, но и морального. Кто-то физически может быть и не в форме, но если иметь к этому правильное, соответствующее отношение, то это может помочь — так при огромной усталости делаются великие вещи. Другой пример: если мое отношение к кому-то нечистое, то я подозреваю что и его отношение ко мне нечистое, — (все это различные комбинации) — и это замыкает общение. А если общение закрыто, то та, другая реляция (делает жест по вертикали) не происходит. Эта реляция (тот же жест по вертикали) не является результатом общения (жест по горизонтали) Но горизонтальное общение должно быть чистым, чтобы был шанс другого общения, вертикального. Впрочем, это и есть знание, известное старым актерам. Я не помню, кажется Мочалов, у которого был очень плохой характер, всегда тем не менее перед спектаклем кому-нибудь помогал. Это вопрос не моральный. Блокирование в общении всегда вызывает техническое напряжение. Я обращаюсь к человеку — и у него все в порядке обращаюсь к другому — он ко мне не добр, и я становлюсь напряженным — качество звука меняется.

Ощущение премьеры как праздника. Мы боролись с этим всегда. У нас был ряд приемов, чтобы этого избежать. Никогда не было официально! премьеры — репетиции открытые, репетиции закрытые: никогда не приглашали разных критиков на одно и то же представление: один критик -в один день, другой — в другой. Но и этого было мало. Мы постоянно репе тировали, возобновляли репетиции — например, спектакль игрался уже триста раз, а репетиции продолжались...

Вопрос. Можно еще вопрос, последний? Учитель отвечает за своего ученика? Он отвечает за него духовно?.. Ученик сам приходит и сам уходит...

Гротовский. Я мог бы ответить на примере, удаленном от нас по времени. Когда я работал в театре представлений, спектаклей, — у меня было около ста, условно говоря, учеников и около тысяч, и которые твердили, что они мои ученики, но никогда со мной не встречались или только видели, как стажеры. А из этих ста — настоящих было только четыре. А из них двое утверждают, что они не мои ученики.

Естественно, в нашей работе — это труднейшая проблема. Проблем того, что в христианстве называлось «духовный инструктор». Впрочем все, что есть духовного в человеке, переводится на язык техники мастерства. А если говорить прямо — всегда есть опасность духовной аффектации, метафор, возвышения...

Перевод с польского О. В. ГРЕЧКО

<http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/8011>