

В финале слово принципиально важно, поэтому эта сцена — единственно статичная во всем спектакле. Напряжение, которое возникает между двумя актерами, необычайно высоко, оно такое, какое бывает при откровенной встрече.

Очень важна звуковая партитура спектакля /окраска пюса, артикуляция, высота звука, движение предметов/ значима для понимания смысла так же, как и действия самих актеров. Так возникает своеобразная конкретная музыка спектакля, звучащая полифонично: ведь все звуки существуют в едином акустическом ритме.

Пространственная композиция такова: обидные сцены происходят на одном месте и тогда группа принимает определенную форму, пластически завершенную.

Движение каждого актера в высшей степени насыщено эмоционально и напряжено физически.

Спектакль обогащен частыми сменами темпов, всегда неожиданными и шокирующими, но абсолютно точно совпадающими с нашим дыханием.

Однозначно интерпретировать созданный Гротовским сценический текст не представляется возможным, так как мы лишены рамы и по сути оказываемся в центре происходящих событий.

После спектакля ощущаешь поразительную легкость и очищенность. Как у Стреллера: "На кострах театра сжигаются коллективные инстинкты".

А. Мельникова.

ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ.

ОТВЕТ СТАНИСЛАВСКОМУ.

С начала 1969 года Гротовский начал публичное подведение итогов своей театральной деятельности, приняв Станиславского как чистый пример профессионала в театре. Сделал он это и на встрече с режиссерами и актерами Бруклинской академии в Нью-Йорке 22 февраля 1969 года. Текст подготовлен для публикации Лешек Колянковичем.

I. Определенные вопросы не имеют смысла.

"Нужен ли Станиславский новому театру?"

Не знаю. Есть вещи новые, как журналы мод. Есть старые, как источники жизни.

Зачем ты спрашиваешь, нужен ли Станиславский новому театру? Дай свой ОТВЕТ СТАНИСЛАВСКОМУ, опираясь не на незнакомое, а на реально познанное. Открой се-

ж От редакции "Голоса".

бя как сущность, как существование. Или ты творец, или нет. Если - да, то сумеешь преодолеть его, если - нет, ты верен ему, но бесплоден.

Нельзя сегодня мыслить: "важен ли он сегодня?" Если важен для тебя, спроси - почему? Не спрашивай, нужен ли он другим или театру вообще. "Актуальна ли книга "Работа актера над собой" сегодня?" Это изначально бессмысленный вопрос. Что такое работа сегодня? Уже по своей природе сегодняшняя работа отличается от работы вчерашней. Но одинакова ли работа сегодня для всех? Есть твоя работа. Поэтому можешь спросить, нужна ли эта книга для тебя в твоей работе. Но не спрашивай меня об этом. Нельзя ответить за другого.

2. Одно из первых недоразумений, касающихся этой темы, возникает от того, что многие люди с трудом различают технику и эстетику. Итак, я считаю, что метод Станиславского был одним из выс-

277

ших проявлений европейского театра, особенно в деле воспитания актера. Но сейчас я чувствую, что отошел от его эстетики. Эстетика Станиславского была продуктом его времени, страны и личности. Мы все возникли в определенном ряду традиций и потребностей. Существуют понятия, которые нельзя переносить без того, чтобы не впасть в штампы, стереотипы, во что-то мертвое уже в момент, когда оно вызывается к жизни. И то же самое в случае со Станиславским, нашим и каждым другим случае.

3. В профессиональном смысле я воспитан на системе Станиславского. Тогда я верил в профессионализм. Сейчас не верю. Существуют два рода ширм, два рода побегов. Можно уйти в дилетантизм, называя его "свободой". Можно уйти в профессионализм, в технику. И то, и другое может послужить претекстом для отпущения грехов. Когда-то я верил в профессию. И здесь Станиславский был для меня приме-

278

ром. Когда я начинал работать, то шел от его техники. Своеобразной основой здесь был для меня ~~его~~ способ нового открытия каждого этапа жизни.

Станиславский был всегда в пути. Он поставил ключевые вопросы в области профессии. Что касается ответа, то я скорее вижу различия между нами. Но я очень уважаю его. И часто думаю о нем тогда, когда ощущаю, какой может возникнуть хаос. Ученики... По-моему, я тоже попался на это.

Настоящие ученики никогда не учатся. Настоящим учеником Станиславского был Мейерхольд. Он не пользовался "системой" схоластично. Он дал свой ответ. Он был соперником, а не добряком, который кричит, что он не согласен. У него были убеждения, он был собой. И заплыл за это. Настоящим учеником Станиславского был Вахтангов. Он не противоречил Станиславскому. Однако, когда он начал практически пользоваться "системой", то сделал

это совершенно особенно, пользуясь своими связями с актерами /здесь и влияние эпохи, изменения, в ней происходившие, взгляды нового поколения/. Поэтому результаты Вахтангова очень отличались от спектаклей Станиславского.

Станиславский был старым мудрецом. Из учеников он охотнее принимал Вахтангова. Когда на премьере "Принцессы Турандот" многие думали, что он не согласится с увиденным, столь далеким и чужим ему, то Станиславский занял позицию полного, абсолютного одобрения. Он знал, что Вахтангов сделал то же, что раньше сделал он сам - дал свой ответ на вопросы, которые поставило перед ним его призвание, на вопросы, которые имел смелость поставить перед собой, избегая при этом стереотипов, даже стереотипов работы Станиславского.

Поэтому при каждом удобном случае я говорю, что не хочу иметь учеников. Мне нужно товарищество. Мне нужны со-братья,

даже такие, которые находятся далеко, и, возможно, получают мои импульсы, но стимулирует их собственная природа. Другие отношения бесплодны: они вырабатывают тип дрессировщика, укротителя, укрывающегося моим именем, или тип дилетанта, тоже укрывающегося моим именем.

4. По сути, как и другие, я могу раскрыть собственный миф Станиславского, не зная, насколько другие мифы опирались на реальность. Когда я начинал учиться в драматической школе на актерском отделении, то все мои театральные знания опирались на принципы Станиславского. Как актер, я был околдован Станиславским. Был его фанатиком. Считал, что у него есть ключи, открывающие все двери к творчеству. Я хотел понять его лучше, чем другие. Много работал, чтоб узнать все, что только говорил он или о нем было сказано. Это привело - в соответствии с законами психоанализа - от наследования к бунту, значит - к попытке найти собст-

венное место. Или сыграть в профессии ту же роль, что он сыграл по отношению ко мне... Потом я понял, что это небезопасно и неправдиво. И подумал, что это может стать только новым мифом.

Когда я пришел к выводу, что проблема создания собственной системы иллюзорна и что нет никакой идеальной системы, которая могла бы быть ключом к творчеству, тогда слово "метод" изменило для меня свое значение.

Существует вызов, на который каждый дает свой ответ. Каждый должен быть верен своей жизни. Это не ведет к исключению других, но, напротив, к единению с другими. Наша жизнь основана на связях и именно другие преобладают в ней. И живой мир. В нас есть разные потребности и разные виды опыта. Попробуем принять этот опыт как приказ, адресованный нам судьбой, жизнью, историей, родом человеческим... /Впрочем, все эти названия не имеют значения/. Каждый раз

опыт жизни - это вопрос, а творение в правде - это просто ответ. Начинается оно с усилия не скрываться и не лгать. Тогда метод - в значении системы - не существует. Он не может существовать иначе, как вызов или призыв. И никогда нельзя заранее предвидеть чей-то ответ. Очень важно быть готовым к тому, что другой ответ будет отличаться от вашего. Если они одинаковы, значит ваш ответ фальшив. Надо это понять.

Понятие профессионализма также ограничено. Может быть, где-то в самой глубине театра и есть место для чистой деятельности. Но это не настолько сильно, чтобы отдать этому всю жизнь. Но уже если хотите это делать, то делайте всем собой. Но настолько ли театр подлинен, чтобы отдавать **ему** всю жизнь? Думаю, что театр сегодня - это заброшенный, ненужный дом, без которого и в самом деле можно обойтись. Пока еще не видно, что театр это только руины. Потом можно будет начать

действовать. Но в человеческой деятельности место театра занято другим. Не только кино, телевидением, музыкой. Речь идет о том, что исчезла сама функция театра. Раньше действовал скорее культурный автоматизм, чем подлинная потребность. Культурные люди знают, что надо ходить в театр. И ходят туда не ради театра, а для исполнения культурных повинностей. Повсюду ищут способ привлечь зрителей, как эффективнее их пригласить или принять. Где-то это система абонементов, где-то порнография. Как заполнить зал за мысленную цену? Думаю, что театр - это разрушенный, заброшенный дом.

В начале нашей эры искатели правды шли в заброшенные места, чтобы там выполнить свое жизненное призвание. Или уходили в пустыню /не думаю, что это решение вопроса, хотя такой выход возможен в определенное время: надо уйти, чтобы потом вернуться/, или искали разрушенные дома, осужденные, возможно, никогда их не найти. Или становились сумасшедшими, с точки

зрения повседневности.

Понятие профессионализма давно отдалилось от меня. В первое время самостоятельной режиссерской деятельности я понял, что ширмой, за которой прячется актер, чтобы увильнуть от конкретной и осязаемой искренности, является дилетантизм. Можно ничего не делать, но быть убежденным, что что-то делаешь. На это я не изменил точку зрения. Но техника тоже может стать ширмой. Мы можем создавать различные системы приспособлений, выразительных средств, можем быть мастерами и начать жонглировать всем этим, чтобы продемонстрировать технику, а не открыть себя. Парадоксально, но надо преодолеть и дилетантизм и технику. Дилетантизм означает отсутствие строго порядка. Порядок — это усилие для того, чтобы избежать иллюзий. Когда нет искренности, то говорят, что выполняют действие, а на самом деле делают что-то очень невнятное, напоминающее плазму. Из техники мы должны взять

только то, что освобождает человеческие процессы.

5. Я глубоко и сильно уважаю Станиславского. Уважение это держится на двух основах. Одна — это его постоянная самореформа, постоянное сомнение в том, что сделано раньше, не основанное на стремлении быть современным. Это было последовательным продолжением поиска правды. В результате он постоянно сомневался в новинках. Если его поиски остановились на методе физических действий, то не потому, что он нашел в нем высшую правду профессии, но потому, что смерть прервала его дальнейшие поиски. Второе, за что я глубоко уважаю Станиславского, это за его усилия мыслить конкретно и практически. Как п р и к о с н у т ь с я к тому, что н е о с я з а е м о? Он хотел найти конкретные пути к таинственным процессам. Не средства — с этим он боролся, называя их "штампами" — а пути.

6. Метод физических действий: новый и 286

одновременно последний этап, на котором Станиславский подверг сомнению много собственных открытий последнего времени. Естественно, что без всей этой предварительной работы он не смог бы найти метод физических действий. Но только в этот период он совершил открытия, которые я считаю откровением: чувства не подчиняются воле. Раньше для него это еще не было ясно. Он искал свою знаменитую "эмоциональную память". Он считал, еще, что возвращение к воспоминаниям о разных чувствах, дает возможность вернуться к самим чувствам. В этом была ошибка - вера в то, что чувства зависят от воли.

Ведь в жизни можно проверить, что чувства не зависят от воли. Не хотим кого-то любить, а любим. Или наоборот: на самом деле хотим кого-нибудь любить, а не можем. Чувства не зависят от воли, именно поэтому Станиславский в последний период деятельности призывал делать

акцент на то, что зависит от воли. Например, на первом этапе он спрашивал об эмоциях, к которым стремится актер в разных сценах. И о так называемом "хотении". И хотя мы можем желать "хотеть", это вовсе не означает, что мы действительно "хотим". На втором этапе он обращал внимание на то, что можно сделать. Потому, что то, что делается зависит от воли.

Только - что это такое, то, что делается, что такое действие? Те, кто пользуется только терминологией метода физических действий, считают, что это, например: ходить, курить папиросу и т.д. Это значит, что для них физическими действиями являются мелкие действия текущего жизненного потока. Это очень наивно. Другие, воспринявшие Станиславского из предшествующего периода, всегда повторяли его утверждения по поводу физических действий в эмоциональной терминологии, например; "сейчас он его не любит, поэ-

тому настроен против, напрягается: что надо сделать" и тому подобное. Это не физические действия. Некоторые смешивали игру с физическими действиями.

В понимании Станиславского физические действия были элементами поведения, мелкими, действительно физическими действиями, но связанными с реакцией на других. "Смотрю, смотрю ему в глаза, пробую овладеть. Наблюдаю, кто - за, кто - против. Не смотрю, потому что не могу найти в себе аргументов". Все мелкие силы в теле, направленные на кого-то или на себя: слушать, смотреть, взаимодействовать с предметом, находить точки опоры - все это физические действия. Смотрит и видит, а не: не смотрит и не видит, как плохой актер в плохом спектакле. Он слеп и глух по отношению к другим, к партнерам, у него есть только штучки, скрывающие его. Можно провести его - через эффективные методы - от искренности притворной к иск-

ренности полуправдивой. С точки зрения концепции спектакля - это много. Если режиссер является мастером эффектов, он может здесь помочь актеру. Но я хочу сказать, что, отойдя от культа профессионализма, я изменил понимание эффективности.

7. Своей жизнью в искусстве Станиславский показал пример, что к работе надо быть подготовленным; именно он сформулировал потребность студийной работы и проб как творческого процесса без зрителей. А также обязательность тренинга для актера. Это великие заслуги.

В тренинге актера, в упражнениях можно, однако, найти ложное удовлетворение, которое позволит избежать акта личной искренности. Можно годами истязать себя. Можно верить, что упражнения ценны сами по себе. Можно трактовать упражнения как отпущение грехов за то, что в действии он не доходит до конца. В других культурных контекстах все это превращается в обыкновенную дрессуру.

В нашей эпохе в этом ищется некое извращенное удовольствие. Я не хочу сказать, что упражнения должны быть неприятными, но нарциссизм в этом деле преобладает над субъективным и единственным выражением, даже достигаемым в группе. А ведь на самом деле это что-то другое, оно не неприятное, потому что стоит на правдивом, безумном призыве нашей природы. В этом случае рассуждения о приятном и неприятном лишены смысла. Возможно, несчастье современного человека заключается в том, что от поиска счастья он обратился к поиску удовольствия.

Упражнения как духовный комфорт...
Такое ощущение, что время не сдвинулось.
Такое чувство, что мы приближаемся к новым горизонтам. Сейчас много говорят о духе, душе и психике. Фарисейство.

Станиславский верил, что позитивный, необходимый для актеров тренинг должен складываться из отобранных, относитель-

но разных типов упражнений, которые объединены одной общей целью. Я считаю, что это правдиво и точно в перспективе его опыта и его понятия эффективности. Но в перспективе преодоления профессионализма существует лишь то, что охватывает целостность человека.

Если мы будем опираться на преодоление профессионализма, на человеческую полноту, то не избежим - должен признать - определенного алогичного противоречия. Потому что нам часто кажется, что мы делаем одно, а в действительности - совсем другое.

Точный анализ такого типа действий начался еще с Фрейда, но уже в "Идиоте" Достоевского мы сталкиваемся с примером мужчины, оглядывающего витрину магазина и видящего в ней нож. Он делал не то, что ему казалось. Неосознанно его природа готовилась уже к чему-то другому, а не к тому, что анализировало его сознание.

Таким образом, знание того, что делается, это еще не все, оно не охватывает целостность человека. В соответствии с определением то, что неосознанно, неизвестно. Однако, Станиславский понимал, что такая дилемма существует и искал - своим способом - как о п о с р е - д о в а н н о можно соприкоснуться с неосознанным.

8. Надо сказать, как освободить свое существование, обращенное к другому. Тогда это осуществлялось в так называемой технической сфере, например, в голосе. Кратко это трудно объяснить, могут возникнуть только очередные недоразумения. Это тяжелая и долгая работа. Тяжелая не только по затраченному усилию, но в смысле смелости и определенности.

Все использованные нами упражнения были, без сомнения, направлены на уничтожение блоков, стереотипов, индивидуальных и профессиональных.^х

^х См. статьи Е. Грозовского "Упражнения". -

Это были упражнения - препятствия. Чтобы преодолеть упражнения, напоминающие ловушки, надо вскрыть свой блок, свой захим. По сути, все эти упражнения носили негативный характер, то есть служили тому, чтобы открыть то, чего делать было не надо, И никогда - что и как делать. И всегда - в связи с нашей собственной дорогой. Если упражнения оказывались слишком усвоенными, их меняли или отказывались от них. Если это продолжилось, то началась бы техника для техники, знание того, к а к. Когда мы чувствовали, что истоки в нас не действуют, что зажимы блокируют, закрывают нас, что "творческий процесс движется вперед", но бесплоден, тогда мы возвращались к упражнениям. И находили причины. Не решение, а причины.

- "Дружок", 1979, № 12; "Голос". - "Дружок", 1980, № 1.

Бывали периоды, когда были нужны ежедневные упражнения. Но было и так, что следовало сосредоточиться только на процессах. И не потому, что близилась премьера. Премьера будет тогда, когда будет. Что касается нас - играем пятьсот раз один и тот же спектакль, а все работаем над ним. Часто репетиции после сотен спектаклей были захватывающими, подлинными. Таким образом, мы возвращались к упражнениям или отбрасывали их в связи с тем, что было самым важным в работе.

Нет таких упражнений, которые были бы важны сами по себе. Хотя часто они очень нужны. Например, когда кто-то чувствует во время спектакля, что владеет душами зрителей. Или ощущает особый подъем, который лишает точности. Вот тогда надо возвращаться к упражнениям. Чтобы суметь выполнить большую работу. Чтобы почувствовать землю, на которой возможно высокое. Упражнения тоже постоянно эволюционировали.

Я часто наблюдал людей, которые упро-

295

щали упражнения для себя, утверждая при этом, что они становятся индивидуальными. И лишали их всего смысла, потому что приспособливали их к своему страху и лжи. К собственной лени. При этом такие люди говорят: "Да, теперь это лично мой стиль упражнений". На самом деле индивидуальная система упражнений в подлинном смысле возникает тогда, когда найдены самые трудные упражнения, когда отброшены суррогат и ширмы, которые предлагает нам снисходительность к самим себе. Эти упражнения индивидуальны, потому что функционируют как проверка. Поэтому они гораздо труднее для нас, чем для других.

9. Если упражнения направлены на неустанную атаку на суррогат, на ширмы, то они заключают в себе сущностное противоречие - противоречие между точностью и спонтанностью. Когда в том, что мы делаем на спектаклях, пропадала точность, ее надо было искать в упражнениях. Уп-

296

ражение требовало от актера такого владения деталью, которое могло бы вызвать личностную реакцию. Если кто-то пытался спрятаться в автоматизме и рефлексии, тогда мы начинали искать, как уйти от подробностей, как их преодолеть и, следовательно, - выработать только ему одному свойственную реакцию. Это всегда было своего рода пересечением точности предшествующей работы, устремлением к спонтанности. Или наоборот: пересечение того, что было в потоке личностной реакции, и того, что стремилось к точности. Когда наступало такое пересечение, то возникал момент творчества.

Это противоречие спонтанности и точности естественно и органично, потому что эти аспекты - полюса человеческой природы. Когда они пересекаются, возникает человеческая целостность. В определенном смысле точность - это сфера сознания, спонтанность - инстинкта. В

другом - обратном - смысле точность - это секс, спонтанность - сердце. Если секс и сердце представляют собой отдельные качества, тогда мы раздроблены. Только тогда, когда они существуют вместе, не как единство двух вещей, а как вещь единая, только тогда мы целостны. Даже, когда в иные мгновения в нас возникает что-то звериное, все равно это наша природа. Не человеческая природа, но вся природа в человеке. Тогда одновременно актуализируется социальная наследственность, человек как *homo sapiens*. Но это не двойственность. Это человеческое единство. И тогда не "я" действует - действует "это". Не "я" исполняет действие, а "мой человек". Это одновременно я и *homo sapiens*. Весь человеческий контекст: и общественный, и всякий другой - вписанный в меня, в мою память, в мысли, в мой опыт, воспитание, мой потенциал.

Когда говорят о спонтанности и точности, то уже в самом формулировании сохра-

няется противопоставление, разделение этого понятия... Неверно.

Ю. На репетициях я не искал и не определял это словами или терминами. Мы искали то, что было искренностью и открытием, которые не требовали слов. По сути, это возможно только по отношению к другому человеку. Для меня это стало возможным по отношению к актеру как к человеку. Я искал такие условия, при которых это было бы возможно и со стороны актера по отношению ко мне. Но это возможно по отношению к каждому человеку как к личности. Даже если их несколько и они действуют одновременно. Но это не групповые отношения. Это отношение к каждому - к тебе, тебе и тебе. Но не к вам. Потому что если искать отношения к группе, возникает компромисс.

И поэтому актер, который хочет преодолеть это с помощью зрителей, впадает в стереотипы. Когда-то я пользовался словом "исповедь": исповедь телом. Исповедь,

в которой я не скрываюсь за стереотипами, повседневными подробностями. Повседневность приучает нас скрываться и лгать. Проверить это может каждый. В каждой культуре это происходит по-своему. Возьмем Америку. Есть тут "дух братства". Каждый хочет произвести впечатление на другого, дать понять, что он ему симпатичен. Но на кого можно рассчитывать в несчастье? Сколько у нас друзей на самом деле? Идет постоянная игра в дружбу. Но в жизни бывают моменты, когда люди становятся правдивыми. Когда их на самом деле охватывает любовь, когда возникает не только сексуальная гимнастика. Когда их на самом деле охватывает радость, когда человеку неизвестны его собственные реакции. Когда людей ломает несчастье, хотя не столько их, сколько их межличностную маску. И тогда понимание того, что это ломают не их, а их способ игры, может стать поворотным пунктом.

II. Когда актер находится уже на пути

к действию /например, в спектакле/, а не знает, что он должен делать, он начинает думать именно об этом. Потому что чувствует, что за ним наблюдают. И потому Станиславский - справедливо и по существу - требовал, чтобы актер имел подготовленную линию действий, которая увела бы его от первой проблемы. Он считал, что это должна быть линия физических действий. Я лично предпочитаю партитуру, опирающуюся на поток импульсов, с одной стороны, и на принцип организации - с другой. Это значит, что у реки должны быть берега. И русло.

Легче всего это понять на примере пространства. Твое пространство не сводимо к одному месту, оно - между этим и тем местом. Это не зафиксировано намертво - у тебя есть "меж-пространство" в данной сцене, в данный момент. Это "меж", отсюда-туда- как берега, но пространство это река, в которую всякий раз входил заново. Естественно, это пример

тривиального уровня. В действительности речь идет обо всех элементах поведения человека в роли. Надо определить "отсюда-туда", берега, которые создают это "меж-пространство". Это и есть партитура. Тогда актер не оказывается приговоренным на постоянное размышление: "что я должен делать?" Он свободен, потому что не бросил организацию.

Когда Станиславский работал над методом физических действий, он преодолел и продолжил свою старую идею "эмоциональной памяти". Он спрашивал актера: "что сделал бы ты в предлагаемых обстоятельствах". Эти обстоятельства - обстоятельства роли: возраст, тип, физическая фактура, вид личного опыта. В его перспективе это было логично и эффективно.

Когда я работал с актером, то не задумывался над "если бы" и "предлагаемыми обстоятельствами". Существует претекст или трамплин, создающий событие спектакля. Актер обращается к своей жизни, но

не ищет в сфере "эмоциональной памяти" или "если бы". Он обращается к телу-памяти, не только к памяти тела, но к телу-памяти. И телу-жизни. Значит, он обращается к опыту, который на самом деле важен для него, и к тому, что еще только ожидается, что еще не произошло. Иногда - к мгновению, тому единственному или к циклу воспоминаний, где что-то остается неизменным. Например, к ключевой ситуации в отношении к женщине. Лицо ее меняется в отдельных жизненных эпизодах, в жизни, в том, что еще не пережито, может измениться она вся, но во всех ипостасях есть нечто неизменное - как разные киноленты, наложенные друг на друга. Эти воспоминания /из прошлого и будущего/ и есть познание и открытие с помощью главного в природе, через тело и все остальное, то есть через тело-жизнь.

Там все написано. Но действие - это действие, это то, что непосредственно -

сегодня,

И тогда возникает то, что не зафиксировано сознанием, то, что менее всего уловимо. И более всего сущностно. Это носит физический и пред-физический характер. Я называю это **импульсом**. Каждое физическое действие имеет подкожное движение, которое идет изнутри тела, оно непознано, но ощутимо. Импульс не существует без партнера. Не в смысле партнера по игре, но в значении другого человеческого существования. Для кого-то эта сущность не является человеческой: Бог, Огонь, Дерево. Когда Гамлет говорит о своем отце, он произносит монолог, но обращается при этом к отцу. Импульс всегда существует по отношению к кому-либо.

И, например, существование, являющееся целью моего импульса, проецируется на партнера, как на экран. Скажем, женщину или женщин из моей жизни /которых встречал и не встречал, но, возможно,

встречу/ на актрису, с которой работаю. Это не что-то интимное между ней и мной, хотя и носит очень личный характер. Мои импульсы направлены к партнеру. В своей жизни я встречался с какой-то конкретной реакцией, но сейчас ничего не могу предвидеть. В действии я отвечаю "образу", который проецирую, и партнеру. И снова - этот ответ не интимен, он не является повторением "жизни". Это что-то неизвестное, непознанное и непосредственное. Есть подключение моего опыта - или возможностей; но существует главное, то, что происходит здесь и сейчас. Это надо понимать буквально. С одной стороны, з д е с ь и с е й ч а с. С другой - материя может быть взята из другого времени и других мест: прошлых или возможных.

12. Не надо слушать названия, данные вещам. Надо вслушиваться в сами вещи. Если слушать названия, то истинное пропадает, а остается только терминология. 305

В прошлом у меня было слово "ассоциация". Ассоциации - это зацепки за жизнь, опыт, наши возможности. Здесь не возникает игра подтекстов или мысли. Здесь нельзя что-то проявить в словах, например, говоря "здравствуйте" /фрагмент роли/, подумать: "отчего она сегодня так грустна?" Этот подтекст - глупость. Бесплодие. Род тренировки мысли, и все. Нельзя д у - м а т ь об этом. Надо исследовать телом-памятью, телом-жизнью. А не называть.

13. Станиславский верил, что театр реализует драму. Станиславский был, возможно, крупнейшим - самым чистым и подлинным - профессионалом во всей истории театра. Театр был для него целью. Я не чувствую, чтобы театр был моей целью. Есть только Акт. Бывает что этот Акт оказывается достаточно близко к тексту драмы как к основе. Но я не могу задать себе вопрос: было это воплощением текста или не было. Не знаю, было это верно 306

тексту или нет. Театр слова меня не интересует, потому что он опирается на фальшивое видение человеческого существования. Не интересует меня и физический театр. Ибо что он есть по сути? Акробатика на сцене? Крик? Ни театр слова, ни физический театр - не театр, но живое существование в своем проявлении. Как-то Станиславский сказал: "Слова - это вершки физических действий". Бывает и так, что разговорная речь - это только претекст.

14. Думаю, что в определенных границах мы обречены на беспокойство. Однако, есть и у него границы, которые мы можем выдержать. Если мы ищем, как укрыться за интеллектуальными формулами, идеями, значит, мы рафинированно лжем каждому мгновению и потому обречены на несчастье. Если все, что мы хотим делать, всегда только тепло, отвечает некоему заданному определенному уровню, "как у других", мы обречены на несчас-

тье. А если - вот парадокс - двигаться в противоположном направлении, то на определенном уровне возникает покой.

Существуют мгновения, когда мы не половинчаты, когда находимся в согласии с самими собой. И не интеллектуально, а вообще. Если это происходит в работе, то потом все равно возникает маска повседневности, потому что полностью ее избежать не удастся. Возможно, мы впадаем в компромисс, но он не коснется нашей работы. По сути такие компромиссы не проникают слишком далеко. И тогда уменьшается наш страх, который является функцией лжи. Он происходит от того, что мы боимся посмотреть в глаза жизни. Существует смертельное беспокойство, которому все же можно приставить голову. Есть непосредственная связь между беспокойством, половинчатостью и страхом. Потому что ответить на беспокойство можно только обратившись к истокам, а истоки жизни начинают работать на самом деле, ког-

да отброшена ложь.

15. Часто говорят, что актер должен действовать от себя: "я", а не от "роли". Это была теза Станиславского. Он говорил: "я - в обстоятельствах роли". Отсюда очень часто актер думает: "я"; он думает о своем автопортрете, об образе, который хотел бы навязать себе и другим. Но если надо будет открывать "своего человека", актер преодолевает текущие силы - ломает этот образ и востребует всего. И если он начинает действовать в ответ на такой вызов, то уже не сможет сказать: "я делаю", потому что это "Д е л а е т с я" / не надо проводить аналогий с фрейдовским "id"/.

16. В начале я говорил, что Мейерхольд и Вахтангов были лучшими учениками Станиславского. Можно спросить: не были Мейерхольд мерой величия Станиславского? Его ответ мастеру был доводом великой и плодотворной силы Станиславского. В конце жизни Мейерхольд говорил

так: "Разница между нашим театром /Театром им. Мейерхольда/ и МХАТом в том, что МХАТ имел свою Первую студию, а мы являемся 999 -й студией МХАТа". Но особенно ревниво Станиславский относился к диапазону своих учеников, многие из которых избрали свои пути - некоторые, Разрубив, другие - отойдя от него, третьи - оставаясь в границах близких связей с ним. Потому что всякие иные отношения с мастерами будут фальшивыми. Бесчисленные ученики Станиславского повторяют слова из его словаря, говорят о "высших целях" и "ведущих миссиях". Это особенно заметно здесь, в Америке, где широко распространена его терминология. Но такие ученики Станиславского есть повсюду... Благодаря им, Станиславского забили насмерть. Это огромный урок.

17. Когда-то я говорил - впрочем, не совсем оригинально - что настоящий ученик изменяет мастеру. Следовательно, если я искал настоящих учеников, то искал 340

таких людей, которые могли бы мне изменить, высоко предать меня.

Низкое предательство - это оплевать при всех. Низкое предательство - это возвращение к тому, что фальшиво, не верно нашей природе и соответствует тому, что от нас ждут. Так возникает все то, что отдаляет нас от зерна. Но есть высокое предательство: в деле, а не на словах. Когда оно возникает как верность своей дороге. Ее нельзя рассчитать или прописать кому-то другому. Ее можно лишь открыть огромным усилием.

Мне кажется, что мнения, сообщаемые таким вот образом, всегда несколько стереотипны, как бы упрощены, но за этими формулировками стоит какая-то реальность, какой-то опыт.

Если когда-то я говорил, что техника, за которой иду, это техника создания личностных техник, то по сути дела имел в виду этот постулат "высокого предательства".

344

Если у ученика появляется собственная техника, тогда он отходит от меня, от моих потребностей, которые я реализую по-своему, в своем процессе. Ученик становится другим. Отдалится.

Я думаю, что важна только техника создания собственной техники. Все остальное бесплодно.

Однако, сегодня все эти проблемы далеки от меня, как и проблема мастера и ученика. Думаю, что уже сама мысль, сама необходимость быть мастером - как это часто бывает прирационализме - слабость, потому что означает поиск существования через владение учениками.

18. Не думаю, что мою работу в театре можно определить как новый метод. Можно назвать ее методом, но это слово очень ограниченное. Не думаю, что это что-то новое. Я думаю, что этот род поисков существует за пределами театра, хотя когда-то проходил и в театре. Речь

342

идет о дороге жизни и познания. Она очень стара. Формулируется в зависимости от эпохи, времени, общества. Я уверен, что те, кто оставил рисунки в пещере *Trois Frères*, хотели произвести впечатление... Может быть... но не только. Я думаю, что рисунок не был целью. Рисунок был дорогой. В этом смысле я чувствую себя ближе к тому, кто рисовал этот наскальный рисунок, чем к художникам, которым кажется, что они творят авангард нового театра.

НЕКОММЕНТАРИИ.

Достаточно обратить внимание на несколько слов, которые предшествуют тексту, чтобы понять, что пожелание уважаемой редакции относительно комментирования, невыполнимо. Как говорил В.Л.Пастернак, "предмет не позволяет".

Это выступление Ежи Гротовского не было рассчитано на публикацию, следовательно, вторая и важнейшая часть его - реальный контекст, созданный слушателями, - безвозвратно пропал. Как пропали заданные вопросы. Гротовскому менее всего присущ монологизм, даже когда исповедь превращается в проповедь. Поэтому реальный смысл "Ответа Станиславскому" нам неизвестен и не может быть известен.

Второе, смущающее обстоятельство: текст возник в 1969, появился в печати в 1980, переведен на русский язык в 1985 году. Говорить о нем сегодня изолированно от уже опубликованного Гротовским и его практики /в театре, около и за пределами/, минуя огромный /в применении к масштабу личности/ временной интервал, - значит игнорировать сущность самого Гротовского. Опубликовать же десятки тысяч наименований литературы, ко-