

УДК 740
ББК 87.8

Куликов Петр Викторович

Аспирант, сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук, 109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1

ORCID ID: 0009-0000-9071-2332

kultura_log@mail.ru

Ключевые слова: философия, театр, метафизика, присутствие, неоплатонизм, Е. Гротовский



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-166-191

Для цит.: Куликов П.В. Искусство-проводник Е. Гротовского в зеркале эстетики неоплатонизма // Художественная культура. 2026. № 1. С. 166–191. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-166-191>.

For cit.: Kulikov P.V. Art as Vehicle by J. Grotowski in the Mirror of Neoplatonic Aesthetics. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 166–191. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-166-191>. (In Russian)

Куликов Петр Викторович

Искусство-проводник Е. Гротовского в зеркале эстетики неоплатонизма*

* Статья написана по материалам доклада, сделанного автором в рамках VII Барбоевских чтений (Российский государственный институт сценических искусств, Москва, 18–19 октября 2024 года).

Kulikov Petr V.

PhD Student, Sector of Aesthetics, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 12 bld. 1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russia

ORCID ID: 0009-0000-9071-2332

kultura_log@mail.ru

Keywords: philosophy, theater, metaphysics, presence, Neoplatonism, J. Grotowski

Kulikov Petr V.

Art as Vehicle by J. Grotowski in the Mirror of Neoplatonic Aesthetics

Аннотация. В статье анализируется эстетика Плотина и его учение об умопостижимых «изваяниях» как особая форма непосредственного опыта, в которой формирующая творческая энергия разворачивается как акт созерцания. Формулируется гипотеза о том, что неоплатоническая эстетика предоставляет уникальные концептуальные возможности, открывающие доступ к пониманию некоторых направлений театрального авангарда, в которых театр сближается с «духовной практикой», в частности, паратеатральных опытов. На примере текста Е. Гротовского «Перформер» (1987) анализируются такие основные термины рабочего вокабулярия Гротовского, как сущность, процесс, открытость, встреча, акт. Показывается, что ведущим мотивом паратеатральных опытов оказывается известная еще в Античности практика «заботы о себе». Авангардный театр, ищущий опыта открытости, сущностного проявления человека в акте встречи, становится одной из форм такой практики.

Abstract. The article analyses the aesthetics of Plotinus and his doctrine of intelligible 'agalmata' as a special form of unmediated experience, in which the formative creative energy unfolds as an act of contemplation. A hypothesis is formulated that Neoplatonic aesthetics provides unique conceptual opportunities that open access to understanding some areas of the theatrical avant-garde in which theatre converges with 'spiritual practice', in particular, the paratheatrical experiments of J. Grotowski. On the example of J. Grotowski's *Performer* (1987) such basic terms of his working vocabulary as essence, process, openness, meeting, and act are analysed. It is shown that the motive of paratheatrical experiences turns out to be the practice of 'care of self', known since Antiquity. Avant-garde theatre, seeking the experience of openness and the essential manifestation of man in the act of meeting, becomes one of the forms of such practice.

Введение

Едва ли это случайность, что слово «философия» впервые в истории западной мысли выговаривается в связи с играми и зрелищами. Традиция приписывает изобретение слова «философия» Пифагору, который сравнил человеческую жизнь с играми: одни приходят на игры, чтобы состязаться, другие — чтобы торговать и извлекать прибыль, а третьи — это и есть философы, — чтобы только посмотреть. Вопрос о том, насколько правдива эта легенда, которую рассказывает Диоген Лаэртский в статье о Пифагоре [Диоген Лаэртский, 1979, с. 334; Ямвлих, 2002, с. 48–49], вряд ли уместен, важно другое — что в речи о начале философии говорится об играх, с которыми сравниваются человеческие жизни: βίον ἐοικέναι παιγυύροις. Причем, βίον означает способы общественной жизни, в отличие от чисто биологической жизни — ζῶν. И если жажда славы и наживы есть признак рабского образа жизни (ἀνδραποδώδεις), то признак философской жизни — жажда истины. Жить философской жизнью значит быть θεαταί — зрителями, причем не просто зеваками, а зрителями истины, или созерцателями. От глагола θεωρεῖν (смотреть) происходят слова театров и θεωρία, и приведенное изречение Пифагора показывает, что между «театром» и «теорией» существует не только этимологическая связь, но и семантическая. Как состязающиеся на играх охотятся — Диоген тут играет созвучиями корней слов: θήραται (охотники), θεαταί (зрители) — за славой, торговцы — за наживой, так философы — за истиной.

Для античного сознания жизнь космического целого и человеческая жизнь в частности изначально разворачивается как игра и зрелище. Эта мысль служит постоянным фоном для моральных рассуждений стоиков и неоплатоников. А.Ф. Лосев в своей истории античной эстетики постоянно подчеркивает, что античное восприятие космоса глубоко театрально [Лосев, 1980, с. 699–701; Лосев, 1994, с. 154–161]. Если у всего есть смысл и начало — ум, Бог или судьба, тогда все, что происходит, есть исполнение некоего плана, замысла или промысла. Метафизика предполагает театр, и театр возникает вместе с метафизикой как первичный набросок ее исполнения. Поэтому театр не может ограничиваться каким-либо частным регионом сущего, но должен относиться к сущему в целом, как таковому.

Позже эта идея соразмерности театра миру была воспринята средневековой христианской мыслью и отпечталась в формуле Иоанна Солсберийского *theatrum mundi* (театр мира) [John of Salisbury, 1979, p. 156], откуда дошла до У. Шекспира и Р. Декарта. Казалось бы, это затертая аналогия, банальность, общее место. Однако философия, как, впрочем, и театр, не чуждается общих мест, а иногда открывает в них эвристический потенциал.

Пожалуй, впервые идея мира как театра наиболее ясно и отчетливо была выражена в неоплатонизме. В трактате Плотина, посвященном промыслу (Эннеада 3, 3), почти все рассуждение держится на аналогии жизни космоса с театральным спектаклем. «Как будто на сцене театра, так следует смотреть на убийство, все смерти и захваты городов и похищения, все это — перестановки на сцене и перемены облика, и плачи, и рыдания актеров. Ведь здесь, в отдельных проявлениях этой жизни, не внутренняя душа, но внешняя тень человека и рыдает, и печалится, как на сцене, по всей земле, повсюду устроая себе театральные подмостки. Действительно, таковы дела человека, который считает жизнью только то, что в этой низшей и внешней сфере, и не знает, что, проливая слезы и пребывая в заботах, он — что дитя играющее» [Лосев, 1980, с. 701; Плотин, 2021, с. 151–152]. Общий пессимистический тон этого пассажа перекликается с гераклитовским «век — дитя играющее, играющее в кости, дитя на троне» и подразумевает, что театр — синоним человеческого неведения, слепоты. А если бы люди познали свою истинную природу, то не вели бы себя как актеры на сцене. Но все не так просто. Ведь быть актером и играть на сцене означает — знать всю пьесу и свою роль в ней. А нарисованная Платином картина скорее напоминает плохой спектакль, в котором актеры берутся играть, не выучив текст, не разобравшись с ролью, вообще не прочитав пьесу. Смысл этой аналогии в том, что есть некая изначальная гармония бытия, в согласии с которой живет космос, а люди, погруженные в свои частные заботы, движимые страстями и желаниями, не хотят поднять глаза к небу, увидеть во всем некий великий замысел, где и для них уготована какая-то роль. И самое верное средство, способное помочь человеку очнуться от сна материальности, вспомнить, кто он на самом деле, — это красота.

Эстетика неоплатонизма

Эстетическое учение изложено Плотинем в двух трактатах: «О красоте» (Энн. 1, 6) и «Об умопостигаемой красоте» (Энн. 5, 8). (А.Ф. Лосев добавляет сюда трактат «Об Эресе» и даже считает его самой важной частью платоновской эстетики [Лосев, 2002, с. 576].) Второй, наиболее значимый трактат является частью огромного текста, разделенного учеником Плотина Порфирием на четыре фрагмента, которые вошли как самостоятельные трактаты в состав 2-й, 3-й и 5-й эннеад. Как известно, все написанные Плотинем тексты Порфирий после смерти учителя распределил на шесть книг по девять трактатов в каждой, почему они и получили название эннеад, девяток. При этом некоторые тексты Порфирий разделил на части, как это и случилось с текстом, частью которого является трактат «Об умопостигаемой красоте». Логика Порфирия была в том, чтобы придать наследию учителя, которое состояло из разрозненных текстов, написанных по конкретным поводам, чаще всего как продолжение устных бесед, вид лестницы, по которой душа должна восходить, как по ступеням, по основным ипостасям Платоновой онтологии: от чувственного космоса — к Душе, от Души — к Уму, от Ума — к Единому. Пятая эннеада, куда Порфирий поместил этот трактат, в целом посвящена проблемам ноологии (учения об Уме, второй ипостаси в тринитарной системе Плотина). Вторая и третья эннеады, в которую вошли остальные части исходного текста Плотина, сосредоточены соответственно на вопросах натур-философии и космологии. Весь исходный текст представляет собой, как и корпус эннеад в целом, подробное практическое руководство для восхождения от рассмотрения природных вещей к созерцанию мировой Души, затем к Уму и, наконец, к трансцендентному Единому. Эта же «лестница восхождения» описана и в трактате «О красоте» из первой эннеады: от красоты вещей видимого космоса — к созерцанию эйдосов «прекрасных деяний» и душ, а затем — к «становлению самим зрением» и выходу за пределы мыслимого. Тексты эннеад ветвятся, подобно фракталам, воспроизводя одну и ту же базовую троичную схему на разных уровнях. Красота при этом оказывается не просто ступенькой на пути к экстатическому слиянию с Единым, она, как путеводная нить, начиная с пробуждения души от сна материальности, подводит ее к порогу доступного сознанию опыта, за

которым уже нет ничего, что можно было бы увидеть или описать на человеческом языке, — чистое бытие Единого. Впрочем, проблемы с описанием начинаются уже раньше — на уровне умопостигаемого космоса, который разворачивается как ансамбль взаимодействующих интенсивностей, чистых энергий, являющих себя в виде изваяний (*αγαλματα*) тому, кто еще не отрешился от чувственности. Описать их подлинную сверхчувственную реальность можно лишь на языке парадоксов и оксюморонов. Такая экстатическая диалектика предлагает читателю своего рода упражнение для ума, философский текст становится трамплином, подобно дзенскому коану, требует прыжка из дискурсивного мышления в интуитивное созерцание интеллигибельного мира. Этому же требуют от созерцателя и священные изваяния, своего рода иероглифы, в которых ум непосредственно воплощает свое бытие. А для этого необходимо обладать особым зрением, каким обладал мифический Линкей, умевший видеть клады, спрятанные в земле.

Собственно, основная проблема передачи или подражания с помощью того или иного искусства «вещам» умопостигаемого мира в том, что подражать им невозможно. «Из чего бы нам заимствовать и составить образ этого ума? Из всего иного и худшего (чем ум) образ будет, конечно, неподходящий. Поэтому следует взять образ из ума же, и это будет уже не образ, а пример, подобно тому как из всей массы золота берется образчик, и если он оказывается не совсем чистым, то или на самом деле очищается, или по крайней мере на словах, то есть говорится, что таков только этот кусок, но не все золото. Подобным образом и тут нам приходится взять за образец наш же ум» [Плотин, 2000. с. 106]. Миметическое искусство обнаруживает здесь собственную границу, преодолеть которую оно не может. Логика образца предполагает присутствие самой вещи, а не ее знака-заместителя. С подобной проблемой сталкиваются современные антропологи театра [Сакс, 2018, с. 91], когда им приходится проводить различие между условным театром, изображающим реальность, и ритуалом, ее воплощающим; таким образом, критерием различения оказывается ось «репрезентация — присутствие». Искусство, которое пыталось бы передать воочию истины интеллигибельного, ноуменального порядка, неизбежно должно становиться немиметическим ритуалом, своего рода психотехникой, способной вводить исполнителя, зрителя или

слушателя (добавим, и читателя) в особое состояние интеллектуального созерцания, транса или экстаза [Доддс, 2000, с. 73–107], в котором являющиеся сущности переживаются как их непосредственное живое присутствие.

Техника достижения подобного состояния непосредственного восприятия умопостигаемой красоты у Плотина не имеет ничего общего с гипнозом или внушением, но требует обнаружения в себе самом «подобия», ибо увидеть может лишь подобное видимому. Это общее место античной эстетики и гносеологии, однако у Плотина оно превращается в максимум, призыв к любителю прекрасного «ваять свою статую», то есть выделять свой этос. На помощь человеку в его этической «работе над собой» опять-таки приходит опыт красоты, дающий образцы совершенного знания, действия и жизни. Гносеологический и этический смысл красоты граничит у Плотина с сотериологией: красота помогает человеку оторвать взгляд от земли материальных вещей и направить его в небо умопостигаемых вечных сущностей, где когда-то обитала его душа. Целиком заимствованная из Платоновского «Федона», эта схема дополняется у Плотина аллегорическим толкованием гомеровской «Одиссеи» и призывом «бежать в милую отчизну». Причем надо не идти ногами по земле, а «восходить назад», но, чтобы увидеть, куда идти, нужно «закрывать глаза, пробудиться, переменить зрение на иное» [Плотин, 2019, с. 239]. Этика аскезы, предмет трактата «О красоте» (Энн. 1, 8), понимается Плотинем как некая внутренняя мистерия, в которой душа проходит стадии очищения, чтобы активизировалось ее умное зрение, только и способное воспринимать красоту.

Что же такое красота? Каков ее онтологический смысл? Какое отношение к ней имеет искусство? Традиционное для греков понимание красоты как гармонии частей Плотин отвергает, ибо сама гармония должна иметь источник красоты вне себя. Как логически непротиворечивая система утверждений может оказаться ложной, так и гармонично составленная композиция не обязательно будет прекрасной. Этим источником является эйдос — активный принцип формы, преодолевающий косность вещества, организующий его в соответствии со схемой, каковая становится реализацией умопостигаемого творческого импульса, эйдоса, при его «нисхождении» в материю. Эйдос проявляется в материи двумя способами: в сложных телах — как

организация частей материи в гармоничное целое (схему), и в простых телах — как преобладание в материи чистых качеств: активности и света. Таким образом, внешнее проявление красоты реализуется, с одной стороны, как беспрепятственное разворачивание энергии и прозрачность, что есть не что иное, как отсутствие препятствий для зрения, а с другой стороны, как единство и целостность. Стало быть, беспрепятственность и активность эйдоса, сообщающие единство и целостность всему, в чем этот эйдос проявляется, суть основные свойства красоты. Но в чем проявляется эйдос и что становится для него препятствием? Очевидно, что это материя, как противоположный эйдосу онтологический полюс, которому свойственны непрозрачность, инертность, бесформенность и множественность.

Диалектика единого и многого, составляющая каркас платоновской онтологии, далеко не оригинальна. Что отличает платоновскую (а значит, и платоновскую) онтологию от множества дуальных систем, в частности пифагорейской, так это оптимистический взгляд на природу вещей, согласно которому каждое сущее само по себе естественным образом стремится к благу, истине и красоте. Взгляд этот выражен в знаменитом начале «Метафизики» Аристотеля: «Все люди от природы стремятся к знанию» [Аристотель, 1976, с. 65]. Плотин доводит эту гипотезу до логического предела: у него сама природа, разумная и неразумная, стремится к созерцанию. Причем, именно созерцая, природа творит формы чувственных вещей. Таким образом, сознательное творчество оказывается достоянием не только богов и людей, но и самой природы. «Все возникшие вещи, произведены ли они искусствами или природой, творит некая мудрость, и повсюду есть мудрость, ответственная за творение» [Плотин, 2016, с. 219]. Важно отметить, что, согласно Плотину, видимый предметный мир — только побочный продукт созерцания, имеющий ценность лишь в той мере, в какой он сохраняет в себе отпечаток красоты, побуждающей снова вернуться к созерцанию. В конечном итоге, все, что делается, делается ради созерцания. То же относится и к человеческим искусствам. «Все искусства предполагают, что кто-нибудь обладает такой мудростью, а иначе их не было бы совсем. Однако сам художник вникает, всматриваясь в мудрость, которая присуща природе, и, сообразуясь с ней, уже творит свои создания» [Плотин, 2000, с. 110]. Описанию развертывания творческой потенции природы как

творящего созерцания посвящена вторая часть большого трактата, под названием «О природе, созерцании и Едином» (Энн. 3, 8), которая в сплошном списке у Порфирия идет перед «Об умопостигаемой красоте». Порфирий включил эту вторую часть в 3-ю, физическую эннеаду по той вполне понятной причине, что в ней описано творчество самой природы. Продолжение этого описания мы, собственно, и находим в «Об умопостигаемой красоте», но здесь в роли демиурга уже выступает Ум.

Ум, как и природа, творит, не прибегая к помощи рычагов и орудий, одним актом созерцания, «тихо, без взрывов», ему так же не нужны для творчества ни руки, ни слова, его мысль сразу воплощается в форме, отпечатывается в материи как икона самого ума. Для акта творчества демиургу достаточно присутствовать и находиться в состоянии активного созерцания. Жар, иррадиация или, как сказали бы индийцы, тапас этого присутствия выпекает форму в пассивной и податливой материи. Описанием того, как происходит творческое действие разума, Плотин как бы подготавливает вопрос: а какое человеческое искусство могло бы соответствовать такому понятию творчества? Ведь «искусство смертных следует природе». И отвечает: египетские мудрецы владели таким искусством — искусством создания чистых «изваяний» (*αγαλματα*) ума, которые без посредничества мимезиса и знаков вбирают в себя мудрость и могут передавать ее другим, способным ее воспринять, также непосредственно, без теоретизирования, без выстраивания «теорем и доказательств». В качестве примера подобного «изваяния» как продукта созерцательного творчества Плотин приводит «это все», то есть всю тотальность чувственно воспринимаемого космоса.

Здесь может возникнуть недоумение. Ведь ясно, что «это все» является продуктом творчества природы или Ума как его отпечаток, икона, а не человеческого творчества. Показательно, что даже русские переводы этого места расходятся: один переводчик подразумевает под «все» настоящий физический космос, а другой — некую эмблему этого космоса, его символическое «изваяние». Собственно, вторая половина «Об умопостигаемой красоте» представляет собой подробную инструкцию к медитативному упражнению — созерцанию космоса. А поскольку созерцание и есть творчество, то это упражнение можно рассматривать как творческое задание, этюд, который

читатель-собеседник должен сам исполнить. Вкратце, задание состоит в том, чтобы вообразить в уме космос, описанный Платоном в «Тимее». Но этот образ должен сразу сочетать в себе наглядную конкретность представления и понятийную абстрактность. Фактически модель космоса нужна Плотину как своего рода идол, икона, изображающее божество, так что само создание этого идола становится идолатрией, своего рода визуальной эвокацией, призыванием бога. И если он является на зов, то приносит с собой и свой космос, уже настоящий, а не созданный фантазией. Является божество из невидимого места и ведет за собой череду других богов, населяющих умопостигаемый космос. Эта теофания описывается оксюмороном «восхождение сверху» [Платон, 1999, с. 156–157]. Истолковать это можно так: ум познает сам себя, так что одна его часть (субъект познания) восходит, а другая (объект познания) — нисходит, но с точки зрения самого ума это одно и то же движение, ибо само разделение на субъект и объект познания иллюзорно. Здесь только и разрешается загадка первичной непроясненности — какое же искусство творит этот космос. Оказывается, что на самом деле это одно и то же искусство. Но что могло бы служить критерием подлинности такого опыта? Вдохновение, энтузиазм, всегда сопровождающие явление божества и единение с ним. По сути, это мистический опыт — вершина эстетического познания как внутренней мистерии. Платон говорит о знании, сообщаемом таким опытом, что оно «не то знание, которому присуще возникновение и которое, как иное находится в ином» [Платон, 1999, с. 156], подлинное знание не есть иное, чем тот, в ком оно находится. И у кого оно есть, тот уже навсегда пленен красотой, одержим своего рода манией, энтузиазмом, который требует искать этот опыт вновь и вновь. В одном месте Плотин даже сравнивает такой опыт единства с опьянением. В опьянении красотой человек пытается представить в чувственной форме то, что ему открылось как умопостигаемое, но это невозможно, и он всякий раз оказывается перед эйдолом, призраком истинной красоты. Таково условие занятий философией, которое оказывается неотделимо от подлинного творчества — влюбленность, опьяненность красотой, энтузиазм. Одержимых такой манией Плотин называет музыкантами, влюбленными и философами [Плотин, 2019, с. 141–143].

Итак, порядок созерцательного творчества и восприятия символического искусства — обратный обычному, где от многого мы приходим к одному. Чтобы уяснить символ, нужно сразу иметь интуицию единого, а от нее уже переходить ко многому. Поэтому для восприятия символического искусства не помогут ни вкус, ни эрудиция, нужна только интеллектуальная интуиция, способность сразу проникать в сущность. Умеющий так видеть воспринимает произведение как присутствие самого космоса, а не как его аллегория, знак. Принципиально, что опыт красоты связан с явлением мира как целого. Эстетика служит трамплином для метафизики, от красоты тот, кто ее воспринял, трансцендирует к целостности мира, а оттуда, обратным ходом, на возврате — актуализируется этика, так как обогащенная созерцанием целого мира и его красоты душа становится лучше, эстетический опыт, сопровождаемый неизбежным выходом в метафизику, облагораживая душу, становится фундаментом для этики.

Для историка философии очевидно, что в эстетике Плотина переплетены многие мотивы — платоновской теории красоты и связанных с ней гнозиса и учения о метемпсихозе, метафизики Аристотеля, стоической физики и этики, не говоря о мистериальных аллюзиях, которые постоянно возникают в его текстах. Чтобы проследить, как развивалась теория символа (изваяния, *αγαλματα*) у учеников Плотина, следовало бы обратиться прежде всего к текстам Порфирия и Ямвлиха. Трактат Порфирия «Об изваяниях» [Порфирий, 2011, с. 265–282] дошел в пересказе христианского апологета и историка ранней церкви Евсевия, благодаря ему нам известен и орфический гимн (как прямая цитата из Порфирия), посвященный космическому телу Зевса. «Изваяния» Порфирия суть последние ступеньки в видимом мире, после которых начинается невидимое, так что «изваяние-символ» служит своего рода мостом между феноменальным и ноуменальным. Ямвлих в «Египетских мистериях» [Ямвлих, 2004, с. 16–17] идет еще дальше и обосновывает теургию — ритуальное искусство, позволяющее человеку посредством символических предметов и жестов активно участвовать в божественной демиургии космоса.

Если далее задаться вопросом, к какой мистериальной традиции может отсылать неоплатонизм, ведь ясно, что «египетская мудрость», на которую так часто ссылаются Плотин и его ученики, была, скорее, стилистическим украшением, риторическим обозначением

«мудрости» вообще, общим местом «эпохи синкретизма». По ряду признаков ближе всего к неоплатонизму оказывается орфическая традиция: она была «магико-мистериальным» фундаментом и пифагорейской школы и оказала существенное влияние на Платоновскую философию. Основные черты орфизма-дионисийства, отличающие его от гомеровской «эпической религии» суть [Вилли, 2020, с. 61–89]: 1) полагание трансцендентного разрыва между богом и человеком (отсюда метафора Платона: «тело — гробница души»); 2) возможность преодоления этого разрыва в вакхическом экстазе (с предварительной очистительной аскезой); 3) искусство как путь достижения такого преодоления и его плод, дающий «адепту» магическую власть над страстями. Центральный миф о Дионисе-Загрее, разорванном и съеденном титанами, которых потом испепеляет Зевс, и из пепла, оставшегося от их тел, создает человеческий род, — обосновывает пренебрежение к плоти. А потенциальное присутствие в этом пепле останков Диониса — дает направление орфической сотериологии: ослабление (путем аскезы) титанического начала в себе и высвобождение (через экстаз) дионисийского. Причем интересно, что третья (следующая после Загрея) манифестация Диониса носит имя Люсий, то есть буквально «Разрешитель». А «люсис» (λύσις), согласно «Поэтике» Аристотеля [Аристотель, 2019, с. 39], есть не что иное, как третья стадия трагической фабулы, которую обычно переводят на русский как «развязка». Впрочем, связь трагического искусства с дионисийским и орфическим культом не нуждается в доказательствах.

Подведем итоги. В описании Плотина акт (божественного или природного) творчества выглядит приблизительно так: творимая вещь в присутствии творца сама формирует в себе его отпечаток, становится его иконой как образца. Творец только созерцает творимую вещь, а сам при этом не совершает никаких действий, творчество происходит «тихо, без взрывов». То есть энергия созерцания воздействует на материю, как жар на воск. Принципиально, что в этом воске отпечатывается вполне определенный образ (εἰκόνη). Получается, что сам творец-созерцатель имеет определенную форму, она-то и отпечатывается в материи, которую он плавит своим созерцанием. Человек-художник, согласно Плотину, изначально способный к такому же божественному творчеству, даже утратив эту способность, все же в какой-то степени по мере очищения души может актуализировать

в себе подобную творческо-созерцательную энергию. Но тогда возникает вопрос: какой образ отпечатывается в вещах, творимых человеком? Образ самого человека? Но есть ли у человека-творца-созерцателя собственная сущность, или он только проводник, канал или зеркало, идеально отражающий или пропускающий через себя некую энергию, но сам при этом как бы отсутствующий? Подобные вопросы, как мы увидим далее, вновь станут актуальными в практике театральной антропологии.

Присутствие в Искусстве-проводнике Е. Гротовского

Учение Плотина о красоте — одна из фундаментальных эстетических систем, пожалуй, наиболее полная и универсальная в сравнении с другими античными и более поздними системами эстетики. Ареал ее распространения — все Средиземноморье: не только Европа, но и северная Африка и арабский Ближний восток. Суфийская поэзия, средневековая иконопись, витражное искусство осмыслились в христианизированных или исламизированных терминах неоплатонизма. Однако почему-то мало кому приходило в голову задаться вопросом об отношении неоплатонической эстетики к театру, хотя такой вопрос напрашивается сам собой. Ведь могла случиться другая история театра! Восток Средиземноморья, ориентированный на Платона, всегда относился к театру и вообще к миметическим искусствам с недоверием, тогда как запад воспринял от Аристотеля его поэтику и теорию драмы, которая и направила мысль о театре по пути его отождествления с драмой. Тогда как эстетика неоплатонизма открывала перед театром совершенно другую перспективу. Каким мог бы быть театр, если бы мысль о нем пошла не за Аристотелем, а за Платином? Конечно, в истории сослагательное наклонение неуместно, но в качестве мыслительного эксперимента можно попробовать представить себе, каким мог бы стать этот иной театр, и, возможно, нам даже удастся отыскать примеры такого театра в исторической действительности. Во-первых, этот иной театр был бы не миметическим, поскольку в основе его не подражание, а присутствие. Во-вторых, он был бы не драматическим, так как сам творческий акт в нем разворачивается как созерцание, а не действие. В-третьих, он был бы иератическим, предполагающим иерархию бытия. В общем, мы получили бы то,

что П. Брук назвал «священным» театром, в котором «невидимое становится видимым» [Брук, 2008, с. 651], имея в виду прежде всего театр Е. Гротовского (Jerzy Grotowski, 1933–1999).

Возьмем один из самых известных текстов-манифестов Е. Гротовского под названием «Перформер». Но для начала нужно сказать несколько слов о фактическом и практическом контексте, в котором этот текст был создан. Текст был написан в 1987 году для выступления на конференции в Италии, во Флоренции. А за два года до этого Гротовский открывает в Понтедере свой Рабочий центр, где с небольшим числом учеников и стажеров из года в год ведет занятия, в которых изучаются ритуальные искусства. Работа, как ее описывает Н. Башинджагян [Гротовский, 2003, с. 36–37], включает в себя три уровня: Подготовления (Preparation), Действие (Action) и Прохождение (Motion).

На первом этапе актеры работали с традиционными песнями, предпочтение отдавалось ритуальным песням афро-карибских архаичных традиций, а также с древними текстами средиземноморского региона: Египет, Греция, Палестина, Ассирия... На основе этих песен и текстов выстраивался тренинг, часто изнурительный, его целью была точность исполнения и сонстройка всех участников. На втором этапе действие песен, как некий несущий поток, начинало ветвиться, проявлять отдельных исполнителей, между которыми происходило взаимодействие на уровне импульсов и реакций, испускаемых и поглощаемых самими участниками. То есть действие в целом не было спектаклем, поскольку не нуждалось в зрителе. И наконец, наступал третий этап, когда отточенное и выверенное Действие становилось своего рода лестницей, по которой участники могли восходить от плотного и материального к тонкому и просветленному, а потом спускаться обратно, сохраняя легкость и просветленность.

Гротовский называл то, чем он занимался в этот период, — Art as vehicle, «Искусство как проводник» (или, буквально, как средство передвижения). И в тексте «Перформер» он подводит некоторые итоги своих исследований феномена «действующего человека» и намечает новые горизонты. В одной из глав этого загадочного, невероятно суггестивно и семантически насыщенного текста-манифеста, изобилующего скрытыми и прямыми цитатами, названной «Я — Я», Гротовский приводит стих из Упанишад и дает ему свое истолкование:

В очень старых текстах Писаний можно прочесть: «Нас двое. Птица — та, что клюет, и та птица, что смотрит. Одна умрет, одна останется жить». Опьяненные существованием во времени, озабоченные клеванием, мы забываем дать жить той части себя, которая смотрит. А значит, нам грозит существование только во времени и никоим образом — вне времени. Чувствование же себя под взглядом той, другой части самого себя (то, что существует как бы вне времени) дает измерение совершенно иное. Существует Я — Я. Второе Я — квазивиртуально; оно не является в нас ни чьим-то сторонним взглядом, ни осуждающим взглядом; оно — как неколебимый взор: немое присутствие, подобное солнцу, все освещает вокруг, но и только. Процесс любого из нас может совершиться лишь в контексте этого неколебимого присутствия. Я — Я: в практике, в опыте эта двойня, эта двоичность предстает не разделенной, а единой, полной [Гротовский, 2003, с. 238].

Как известно, Гротовский до того, как поступить в театральный институт, выбирал между психологией и индологией. Он даже начинал учить санскрит, поэтому неудивительно, что в своем программном тексте он обращается к образу из Упанишад. В русском переводе цитируемый им стих звучит так:

Две птицы, соединенные вместе друзья, льнут к одному и тому же дереву —
Одна из них поедает сладкую ягоду; другая смотрит на это, не поедая
[Упанишад, 2003, с. 571, 624].

Этот текст, в свою очередь, является репликой более древнего стиха одного из гимнов Ригведы, имеющего форму череды загадок, в котором говорится о двух птицах, сидящих на одном дереве, — одна вкушает сладкую ягоду, а вторая смотрит, не вкушая. На этом дереве селятся все живые существа, сладкая ягода находится на его верхушке, и «до нее не доберется тот, кто не знает отца» [Ригведа, 1999, с. 202]. Переводчики дают разные интерпретации этих стихов. Дерево, очевидно, представляет собой мировое древо, на котором «размножаются все» существа. Но, пытаясь разгадать загадку целиком, один (Л. Рену) видит в дереве метафору ночного неба: орлы — звезды, сладкая ягода — ночное светило, так что речь в загадке идет об убывающей и прибывающей луне. Согласно другому (К. Гельднер), это древо познания, а два орла — два вида знания: интуитивное и прагматическое. Сладкая ягода на вершине дерева достается тому, кто причастен интуитивному высшему знанию. Под отцом следует

понимать Отца-пастуха всего мира, который входит в человека, и тем самым человек познает его [Ригведа, 1999, с. 647].

Упанишады добавляют к вышеприведенному еще следующий текст:

На том же дереве — человек, погруженный в горести мира, ослепленный, скорбит о своем бессилии;
Когда же он зрит другого — возлюбленного владыку и его величие, то освобождается от скорби [Упанишад, 2003, с. 571, 624].

Далее об этом человеке говорится, что когда он видит златоцветного творца и владыку, пурушу, то, стряхнув с себя добро и зло, достигает высшего единства.

Едва ли этот текст сам по себе нуждается в дополнительном комментарии. Речь идет о выходе из состояния двойственности посредством созерцания источника всего сущего (пастуха, отца, владыки, пурушу) и обретении единства. Состояние единства при этом понимается как доктринальная цель, к достижению которой следует стремиться человеку. Гротовский понимал это единство как слияние тела и сущности, примеры которого он находил в разных культурах. Например, в Судане в деревнях Ко он наблюдал такое слияние (или осмос) тела и сущности у молодых воинов. В данном случае слияние было связано с цветением юности. Другой пример осознанного длительно слияния тела-сущности, который приводит Гротовский, — фотография Г.И. Гурджиева, сидящего на парижской скамейке. Однако тут каждый термин требует пояснения. Но прежде обратим внимание на еще один ключевой термин, имеющий отношение к практике перфомера: *процесс*. Есть некий особый процесс человека, который происходит только при условии безмолвного присутствия сущности или той части его существа, которая смотрит. В предыдущей главе текста, названной «Угроза и шанс», Гротовский говорит:

Ключевой вопрос звучит так: каков процесс, идущий в тебе? Верен ли ты своему процессу или ты борешься против него? Процесс — он как бы предназначение любого из нас, он как бы твое собственное предназначение, развивающееся во времени (или же только раскрученное в нем, не более). А значит: каково качество твоего повиновения собственному предназначению? Процесс можно уловить, если то, что мы делаем, находится в связи с нами самими, если в нас нет ненависти к тому, что

мы делаем. Процесс связан с сущностью и — потенциально — ведет к телу сущности [Гротовский, 2003, с. 238].

Вопрос о том, был ли Гротовский непосредственно знаком с какой-либо из групп, практикующих учение Г.И. Гурджиева, остается дискуссионным. З. Осиньский (Z. Osiniski) [Osiniski, 2009, s. 325–334] сомневается, что такие связи у Гротовского были, разве что через посредничество П. Брука. Но в любом случае знакомство Гротовского с идеями Гурджиева нужно датировать более ранним периодом, задолго до 1989 года. Две книги, «Рассказы Вельзевула своему внуку» Г.И. Гурджиева и «В поисках чудесного. Фрагменты неизвестного учения» П.Д. Успенского значатся в списке книг, которые были привезены в Польшу для Гротовского из гастролей «Театра-лаборатории» 1968 года по Англии, Мексике и Франции. Хотя библиотека Гротовского после его смерти не сохранилась, однако у З. Осиньского имелся подаренный ему Гротовским экземпляр того самого французского перевода книги П.Д. Успенского «В поисках чудесного...» с личными пометками и комментариями Гротовского. По мнению М. Зальцмана, эта книга Успенского, помимо книг самого Гурджиева, является лучшим изложением его учения. Отмеченные Гротовским места как раз касаются вопроса о разделении сущности и личности в человеке. Очевидно, что в тексте «Перфомер» Гротовский использует термин «сущность» в смысле, близком тому, которым пользовался в своей практике Гурджиев: «В каждом человеке есть как бы две совершенно отдельные части, как бы два разных человека — его сущность и его личность» [Гурджиев, 2013, с. 164–165]. Если личность — случайна, она составлена из воспитания, заимствованных взглядов, вычитанных из книг идей, это внешнее, одежда, то сущность определяется наследственностью, это тип, характер человека, его природа. Сущность не меняется, а личность может изменяться иногда очень быстро, например под гипнозом человек может изменить свои убеждения, потому что на самом деле они не являются его собственностью. Человеку, чтобы развиваться, необходимо научиться различать в себе проявления личности и сущности и не путать их, так как развиваться, расти может только сущность, личность — это социальный конструкт, условная реальность, буквально личина, маска, как любил повторять Гротовский, сродни посмертной маске. Чтобы научиться отличать проявления личности от проявлений сущности, нужно долгое

наблюдение в сочетании с искренностью. «Искренность с самим собой очень трудна, потому что сущность обросла толстой коркой. Год за годом человек надевает на себя новую одежду, новую маску. Все это необходимо постепенно удалить; мы должны освободить себя, раскрыться. До тех пор, пока человек не раскроется, он не увидит» [Гурджиев, 2013, с. 167].

Раскрытие — это еще один рабочий термин в практике Гротовского. Однако если Гурджиев подчеркивает постепенность этого процесса раскрытия, то Гротовский обычно говорит в своих выступлениях о полном раскрытии человека в *Акте*, причем, что важно, это раскрытие происходит в момент встречи с другим человеком, другим живым существом. Собственно, эта встреча и акт полного раскрытия человека в ней, и была для Гротовского целью его поисков в театре, а потом и за его пределами. В тексте о том, как создавался последний спектакль Гротовского *Arcalypsis cum figuris*, после которого он фактически ушел с территории театра, он пишет о возможности предельной встречи, как будто в последний раз в жизни, как условия настоящего совместного творчества актера и режиссера в театре. «Каждый из нас является в какой-то мере тайной. Собственно, творчество в театре — между режиссером и актером — может иметь место только тогда, когда между двумя тайнами происходит контакт. Познать тайну другого значит познать себя самого. И наоборот — познавая свое, познаешь чужое. Не с каждым такое возможно» [Grotowski, 2012, s. 449]. Это трудно, поскольку для этого обоим нужно преодолеть гравитацию собственной личности, собственных амбиций, привычек, покинуть «зону комфорта», оказаться безоружным и в то же время предельно собранным. «Покажи мне твоего Человека, и я покажу тебе моего Бога» — Гротовский приводит это высказывание Теофила из Антиохии как пример предела, до которого может доходить встреча. Здесь антропология обнаруживает свою границу, за которой начинается теология. Или наоборот, что явно ближе Гротовскому, теология превращается в антропологию. В этой эпифании Человека с большой буквы, в необходимости встречи с другим, через которого только и можно узнать себя, проступает все та же старая философская «забота о себе», та же повторяющаяся встреча Сократа и Алкивиада.

М. Фуко, комментируя этот главный, с точки зрения неоплатоников, по крайней мере для начинающих, диалог Платона, замечает [Фуко,

2021, с. 62], что в отличие от Сократа, полагавшего, что «обращение к себе» и «познание себя» необходимо совершать в юном возрасте, не слишком рано и не слишком поздно, как некую философскую пропедевтику, после которой юноша может вступать во взрослую жизнь, реализовывать себя в практике, стоики и неоплатоники так не считали. Они полагали, что «забота о себе» должна занимать скорее досуг взрослого человека, чем юноши, поскольку такая забота требует некоторого устранения себя от общественных дел, должна реализовываться вне социально обусловленных контактов. Вернее, чтобы практиковать такую заботу, нужно создавать особую среду общения, в которой люди заинтересованы именно в «познании себя» и готовы находить для этого время и ресурсы. В римском обществе эпохи Антонинов и в последующие за ней годы такие формы общения, связанного с практикой «заботы о себе», изобретались во множестве. Помимо традиционных занятий в философских кружках, это могли быть частные встречи за городом, вдали от шума и суеты, на виллах, для чтений, бесед, медитативных упражнений, аскезы; поездки к учителям для обучения и прохождения практики; ведение дневников; написание трактатов для друзей по их просьбе или просто из желания прояснить важные для себя вопросы; разные формы переписки, в которых старались дать друг другу отчет в своем состоянии. В рамках этих техник формировался арсенал практических инструментов «заботы себе». Нетрудно заметить сходство подобных практик с «паратеатральными» опытами Грозовского 1970-х годов, когда он поставил себе задачу выйти из профессионального пространства театра к людям. Техники и методы, накопленные за годы лабораторной практики, должны были стать общественным достоянием, а для этого самому Грозовскому и его коллегам-актерам нужно было «научиться делиться». «Древо людей» (1979), «Гора пламени» (1977), «Дорога» (1981) — каждый такой «социальный» проект выходил еще и в художественно-эстетическое измерение. Практическое театральное исследование возможностей в выстраивании связей и отношений между людьми, которое вел Грозовский в период «паратеатра», очень напоминало поиск таких форм, в которых современный человек, подобно римским стоикам и неоплатоникам, мог бы осуществлять «заботу о себе». Надо сказать, что Грозовский был далеко не одинок в этих поисках. Похожие начинания имели место и в других странах и театральные группы.

Достаточно упомянуть Performance Group Р. Шехнера (*R. Schechner*), его разработки «средового театра», или Living Theater Д. Малина (*J. Malina*) и Д. Бека (*J. Beck*). Среди множества экспериментальных театральные группы опыты Грозовского, особенно поздние, начиная с «Театра Истока» и до «Искусства как проводника», отличались методологической строгостью, дисциплиной, отрешенностью от актуальной социальной и политической повестки, закрытостью и почти монастырской атмосферой, в которой проходила работа.

Сущность, процесс, открытость, встреча, акт — таков практический вокабулярный опыт Грозовского, в которых он ищет способы реализации «заботы о себе» в ландшафте современной жизни, где его актеры выстраивают мост от видимого к невидимому. «Акция», которая на протяжении многих лет разрабатывалась, а потом воспроизводилась в Рабочем центре Е. Грозовского в Понтедере, в строгом смысле не являлась ни спектаклем, ни ритуалом. Она понималась как четкая структура, с помощью которой может быть артикулирован поток жизни: «Перформер умеет связывать импульсы тела с песней. (Поток жизни должен артикулироваться в формах.) Свидетели вступают тогда в состояние интенсивности, потому что — как они утверждают — чувствуют присутствие “чего-то”» [Грозовский, 2003, с. 237]. Грозовский называл себя «учителем Перформера». «Взгляд учителя иногда может воздействовать, служа как бы зеркалом для связи Я — Я (когда это соединение еще не прочерчено). Когда соединение Я — Я уже прочертилось, учитель может исчезнуть, а Перформер продолжить движение к телу сущности... Я — Я не означает быть расчлененным, разъятым надвое, а означает быть удвоенным, быть “вдвойне”. Дело заключается в том, чтобы в действии быть пассивным, а в видении — активным (в противоположность тому, что нам диктуют навыки). Пассивным — значит быть поглощающим, быть “емким”. Активным — значит присутствовать. Чтобы питать жизнь Я — Я, Перформер должен развивать не организм-массу (мускульный, атлетический организм), а организм-канал, путепроводный организм, через который Энергии проплывают» [Грозовский, 2003, с. 237]. Перформер — проводник энергий, строитель мостов между видимым и невидимым, точные действия которого позволяют другим ощутить тождество Я — Я как присутствие «чего-то». Если это все еще можно называть театром, то это театр, который ничего не изображает, сознательно блокирует

всякую репрезентацию и следует неоплатонической эстетике активного созерцания и логике образца или старому правилу алхимиков, согласно которому золото можно получить только из золота. Чтобы говорить об уме, нужно предъявить ум; чтобы говорить о человеке, нужно явить человека. «Покажи мне твоего Человека...».

Заключение

Поставив друг против друга эстетику неоплатонизма и тезисы Е. Гротовского об Искусстве-проводнике, мы видим, как одно отражается в другом с почти зеркальной точностью. XX век знал множество более или менее удачных импульсов, связанных с опытами метафизики. Можно вспомнить круг «георгианцев», стремившихся превратить платоновскую философию из предмета академических исследований в измерение живого опыта, отчасти отражением этого стала книга Т. Манна «Игра в бисер» (1943). Можно, конечно, вспомнить и об А. Арто и его проекте театра жестокости, и о «конкретной метафизике» Г. Марселя, которая была наиболее полно воплощена в его пьесах. Случай Гротовского и его поисков на фоне множества прецедентов отличается методологической строгостью и последовательностью. Закрытость его работы, которая была следствием ее специфики, требовавшей полной концентрации от участников на длительном отрезке времени, породила множество мифов об эзотеризме Гротовского, обвинений в тирании или шарлатанстве. То, чем он занимался, не вмещается в культурные рамки «экспериментального театра» или «эзотерики», «практической мистики», так же как не вписывалось в культурные шаблоны своего времени то, что делал Сократ, которого современники называли *ατοπος*, то есть неуместным, что делали стоики, неоплатоники и первые христиане, когда философия была не академической дисциплиной, как и вера не догмой, а образом жизни. И если Гротовский в своих выступлениях обычно сомневается в ценности чересчур «интеллектуальной» культуры, то это не означает его отказа от философии и метафизики, а скорее лишний раз подтверждает правоту Арто, говорившего, что современный человек способен воспринимать метафизику только телесно, через кожу.

Список литературы:

- 1 *Аристотель. Метафизика // Аристотель. Сочинения: В 4 т. / Пер. с древнегреч. Т. 1 / Ред. В.Ф. Асмус. М.: Мысль, 1976. С. 63–368.*
- 2 *Аристотель. Об искусстве поэзии: Билингва древнегреческо-русский / Пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота. М.: Либроком, 2019. 104 с.*
- 3 *Брук П. Пустое пространство / Пер. Ю. Родман, И. Цимбал // Искусство режиссуры: XX век / Сост. С.К. Никулин, Л.А. Пичхадзе. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 623–730.*
- 4 *Вилли В. Орфические мистерии и греческий дух // Мистерии: Избранные статьи из конференций «Эранос» / Пер. с англ. М.: Академический проект, 2020. С. 61–89.*
- 5 *Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Пер. с пол., вступ. ст., прим. Н.З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 349 с.*
- 6 *Гурджиев Г.И. Взгляды из реального мира / Сост. А. Ровнер. М.: Энигма, 2013. 376 с.*
- 7 *Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / АН СССР, Ин-т философии; пер. М.Л. Гаспарова, общ. ред. и вступ. статья А.Ф. Лосева. М.: Мысль, 1979. 620 с.*
- 8 *Доддс Е.Р. Греки и иррациональное / Пер. М.Л. Хорькова. М.; СПб.: Московский философский фонд; Культурная инициатива; Университетская книга, 2000. 318 с.*
- 9 *Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М.: Искусство, 1980. 766 с.*
- 10 *Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 2. М.: Искусство, 1994. 656 с.*
- 11 *Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика / Сост., ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого, прим. В.П. Троицкого. М.: Мысль, 2002. 703 с.*
- 12 *Платон. Федон; Пир; Федр; Парменид / Пер. с древнегреч.; общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1999. 528 с.*
- 13 *Плотин. Избранные трактаты. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. 320 с.*
- 14 *Плотин. Пятая эннеада / Пер. с древнегреч. и послесл. Т.Г. Сидаша. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2016. 320 с.*
- 15 *Плотин. Первая эннеада / Пер. с древнегреч., вступ. ст., ком. Т.Г. Сидаша. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2019. 320 с.*
- 16 *Плотин. Третья эннеада / Пер. с древнегреч. Т.Г. Сидаша. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2021. 480 с.*
- 17 *Порфирий. Сочинения / Пер. с древнегреч. и сост. Т.Г. Сидаша. СПб.: Изд. дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2011. 660 с.*
- 18 *Ригведа: Мандалы 1–4 / Пер. с санскрита Т.Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1999. 768 с.*
- 19 *Сакс У.С. Ритуал и театр в индуизме // Религия, ритуал, театр: Сборник статей / Пер. с англ.; под ред. Б. Холма, Б.Ф. Нилсена, К. Ведель. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. С. 79–91.*
- 20 *Упанишады / Пер. с санскрита, ком. и прилож. А.Я. Сыркина. 3-е изд., испр. М.: Восточная литература, 2003. 782 с.*
- 21 *Фуко М. Говорить правду о самом себе: лекции, прочитанные в 1982 году в Университете Виктории в Торонто / Пер. с франц. Д. Кралечкина. М.: Дело, 2021. 336 с.*
- 22 *Ямвлих. О Пифагоровой жизни / Пер. с древнегреч., вступ. ст. И.Ю. Мельниковой. М.: Алетейа, 2002. 192 с.*

- 23 Ямвлих. О египетских мистериях / Пер. с древнегреч., ком. и предисл. И.Ю. Мельниковой. М.: Алетея, 2004. 208 с.
- 24 Grotowski J. *Teksty zebrane*. Warszawa: Wydawnictwo krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego; Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. 1131 s.
- 25 *John of Salisbary. Policraticus: The Statesman's Book* / Abridged and edited, with an introduction by Murray F. Markland. New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1979. 200 p.
- 26 Osiński Z. Jerzy Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2009. 484 s.

References:

- 1 Aristotel. *Metafizika* [Metaphysics]. Aristotel. *Sochineniya: V 4 t.* [Works: In 4 vols.], transl. from Ancient Greek. Vol. 1, ed. V.F. Asmus. Moscow, Mysl' Publ., 1976, pp. 63–368. (In Russian)
- 2 Aristotel. *Ob iskusstve poezii: Bilingva drevnegrechesko-russkii* [On the Art of Poetry: Bilingual Ancient Greek-Russian], transl. from Ancient Greek V.G. Appelrot. Moscow, Librokom Publ., 2019. 104 p. (In Russian)
- 3 Brook P. *Pustoe prostranstvo* [Empty Space], transl. Yu. Rodman, I. Tsimbal. *Iskusstvo rezhissury: XX vek* [The Art of Directing: 20th Century], comp. S.K. Nikulin, L.A. Pichkhadze. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2008, pp. 623–730. (In Russian)
- 4 Villi V. *Orficheskie misterii i grecheskii dukh* [Orphic Mysteries and the Greek Spirit]. *Misterii: Izbrannye stat'i iz konferentsii "Eranos"* [Mysteries: Selected Articles from the Eranos Conferences], transl. from English. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2020, pp. 61–89. (In Russian)
- 5 Grotowski J. *Ot Bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku* [From the Poor Theatre to Art as a Vehicle], transl. from Polish, intr. article, notes N.Z. Bashindzhagyan. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2003. 349 p. (In Russian)
- 6 Gurdzhiev G.I. *Vzglyady iz real'nogo mira* [Views from the Real World], comp. A. Rovner. Moscow, Enigma Publ., 2013. 376 p. (In Russian)
- 7 Diogen Laertskii. *O zhizni, ucheniyakh i izrecheniyakh znamenitikh filosofov* [About Life, Teachings and Sayings of Famous Philosophers], USSR Academy of Sciences, Institute of Philosophy, transl. M.L. Gasparov, ed., intr. article A.F. Losev. Moscow, Mysl' Publ., 1979. 620 p. (In Russian)
- 8 Dodds E.R. *Greki i irratsional'noe* [The Greeks and the Irrational], transl. M.L. Khorkov. Moscow, St. Petersburg, Moskovskii filosofskii fond Publ., Kul'turnaya initsiativa Publ., Universitetskaya kniga Publ., 2000. 318 p. (In Russian)
- 9 Losev A.F. *Istoriya antichnoi ehstetiki. Pozdny ellinizm* [History of Ancient Esthetics. Late Hellenism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 766 p. (In Russian)
- 10 Losev A.F. *Istoriya antichnoi ehstetiki. Itogi tysyacheletnego razvitiya: V 2 kn.* [History of Ancient Esthetics. Results of a Millennial Development: In 2 Books]. Book 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 656 p. (In Russian)
- 11 Losev A.F. *Ehllinisticheski-rimskaya ehstetika* [Hellenistic-Roman Aesthetics], comp., eds. A.A. Takho-Godi, V.P. Troitsky, notes V.P. Troitsky. Moscow, Mysl' Publ., 2002. 703 p. (In Russian)
- 12 Platon. *Fedon; Pir; Fedr; Parmenid* [Phaedo; Symposium; Phaedrus; Parmenides], transl. from Ancient Greek, eds. A.F. Losev, V.F. Asmus, A.A. Takho-Godi. Moscow, Mysl' Publ., 1999. 528 p. (In Russian)
- 13 Plotin. *Izbrannye traktaty* [Selected Treatises]. Minsk, Kharvest Publ., Moscow, AST Publ., 2000. 320 p. (In Russian)
- 14 Plotin. *Pyataya ehneada* [Fifth Ennead], transl. from Ancient Greek, afterwords T.G. Sidash. St. Petersburg, Izd-vo Olega Abyshko Publ., 2016. 320 p. (In Russian)
- 15 Plotin. *Pervaya ehneada* [First Ennead], transl. from Ancient Greek, intr. articles, com. T.G. Sidash. St. Petersburg, Izd-vo Olega Abyshko Publ., 2019. 320 p. (In Russian)
- 16 Plotin. *Tret'ya ehneada* [Third Ennead], transl. from Ancient Greek T.G. Sidash. St. Petersburg, Izd-vo Olega Abyshko Publ., 2021. 480 p. (In Russian)
- 17 Porfirii. *Sochineniya* [Works], transl. from Ancient Greek, comp. T.G. Sidash. St. Petersburg, Izd. dom Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2011. 660 p. (In Russian)
- 18 *Rigveda: Mandaly 1–4* [Rig Veda: Mandalas 1–4], transl. from Sanskrit T. Ya. Elizarenkova. Moscow, Nauka Publ., 1999. 768 p. (In Russian)
- 19 Saks U.S. *Ritual i teatr v induizme* [Ritual and Theater in Hinduism]. *Religiya, ritual, teatr: Sbornik statei* [Religion, Ritual, Theater: Collection of Articles], transl. from English, eds. B. Holm, B.F. Flemming, K. Vedel. Kharkov, Gumanitarnyi tsentr Publ., 2018, pp. 79–91. (In Russian)
- 20 *Upanishady* [Upanishads], transl. from Sanskrit, com., appl. A.Ya. Syrkin. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2003. 782 p. (In Russian)
- 21 Foucault M. *Govorit' pravdu o samom sebe: lektsii, pročitannye v 1982 godu v Universitete Viktorii v Toronto* [Telling the Truth About Oneself: Lectures Delivered in 1982 at the Victoria University of Toronto], transl. from French D. Kralechkin. Moscow, Delo Publ., 2021. 336 p. (In Russian)
- 22 Yamvlikh O. *Pifagorovo zhizni* [On the Pythagorean Life], transl. from Ancient Greek, intr. article I.Yu. Melnikova. Moscow, Aleteya Publ., 2002. 192 p. (In Russian)
- 23 Yamvlikh O. *egipetskiikh misteriyakh* [On the Egyptian Mysteries], transl. from Ancient Greek, com., preface I.Yu. Melnikova. Moscow, Aleteya Publ., 2004. 208 p. (In Russian)
- 24 Grotowski J. *Teksty zebrane*. Warszawa, Warszawa, Wydawnictwo krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. 1131 s.
- 25 John of Salisbary. *Policraticus: The Statesman's Book*, abridged and edited, with an introduction, Murray F. Markland. New York, Frederick Ungar Publishing Co, 1979. 200 p.
- 26 Osiński Z. Jerzy Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2009. 484 s.