

Вадим ЩЕРБАКОВ

РЕПЛИКА

Моя реплика об уроках опыта Ежи Гротовского исходит из личной убежденности в том, что возможности театра неисчерпаемы. Я не буду обсуждать способность искусства стать проводником к Абсолюту. Мне не очень интересны методы личного усовершенствования посредством театра. В конце концов, в терапию можно превратить любую деятельность. Гораздо важнее попытаться понять смысл этих опытов и их место в эволюции искусства сцены.

Историю театра можно представить как постоянный поиск оптимального соотношения правды и красоты в сценическом искусстве. Иными словами – конкретности актерского существования и его условности. Для каждой эпохи, даже для каждого десятилетия развития театра это соотношение было разным. В учебниках по истории сценического искусства мы много раз читали, что пришел актер имярек и принес на подмостки небывалую правду и простоту. А за ним пришел другой корифей и проделал то же самое. Так они и привносили один за другим все более и более откровенную истину страстей, как-то оставаясь при этом в рамках условностей игры, в рамках красоты, которая превращала конкретику их существования в искусство.

В начале XX века в России появились режиссеры, сумевшие ввести процесс стихийного поиска этого «золотого сечения» в границы сознательной постановки задач. Сначала Станиславский и Немирович-Данченко вышли на борьбу со сценической условностью и сумели создать новый способ показа жизни «в формах самой жизни». При этом они, конечно, не думали порывать собственно с театром, – обновляя его язык, они оставались в пределах искусства со всеми свойственными ему условностями. Их язык был условно безусловен, он был правдив до той черты, за которой прекращается искусство и начинается реальная жизнь.

Позже Мейерхольд, осознав природу театра как комплекс не изгоняемых, неизбежных условностей, сумел преодолеть ригоризм подхода своих учителей к сценическому искусству. На собственном опыте он убедился, что театр во многом и состоит из этих условностей: из раскрашенных лиц, из картинных поз, из преувеличенно громких голосов и подчеркнута ярких интонаций. Мало этого – в них-то и заключена львиная доля прелести театра, их-то и ждет публика, часто именно с их помощью готовая отправиться в чудесную Страну Вымысла. И Мейерхольд сознательно принял условную природу подмостков как данность, полюбил ее способность творить особую, художественную правду, убедительность которой впрямую зависит от красоты и качества выделки формы.

Затем Вахтангов, равно восхищенный учением Станиславского о безусловности актерского существования в роли и блеском сценических композиций Мейерхольда, предложил путь синтеза обоих направлений. Путь, который подразумевал внутреннее оправдание условной формы. По этой дороге, главным образом, и зашагал театр XX века, в каждом конкретном случае более или менее явно придерживаясь ориентации либо на школу «переживания», либо на традицию «представления».

Причем – что чрезвычайно важно! – все означенные реформаторы не выходили в своей деятельности за рамки собственно театра. Для них сохраняли силу те три элементарных компонента сценического искусства, те три живых человека, без которых оно не может существовать: актер, зритель и роль – художественный образ, играемый первым для второго.

Оставим в стороне, краткости ради, важные для Гротовского манифесты Арто и мало его заинтересовавшую теорию Брехта. Попробуем разобраться в природе собственных достижений польского новатора.

Первые свои работы в театре Гротовский осуществлял с верой в искусственность самого противопоставления двух школ.

Условная форма есть данность. Ее не надо оправдывать. В ней надо уметь существовать с предельной искренностью и конкретностью актерских эмоций. Посредством активного тренинга и напряженных репетиций Гротовский добился от своих актеров способности сочетать безусловное с условным в крайних градациях, на пике возможной амплитуды.

Так он преодолел неслиянность «представления» и «переживания». Отменил диалектику правды и красоты. То есть – создал свой, театральный «Черный квадрат», который обозначил конец истории.

А затем Гротовский потребовал от своего актера перешагнуть достигнутый предел. Стать одновременно и жрецом, и жертвой в его руках – Авраамом и Исааком (или несчастным «козлом отпущения», припасенным в кустах). И Чесляк на представлениях «Стойкого принца» честно превращал часть себя в агнца и совершал его заклятие на глазах у потрясенной публики. Это уже была не «игра», но «тотальный акт». Этот опыт лежал уже за границами театра.

Гротовский перестал заниматься сценическим искусством. Для него театр умер. С позиций произведенного Гротовским опыта мнится, что он умер вообще – как эстетическая проблема. Можно, конечно, утешать себя бесконечной живучестью детища Диониса, которая заложена в его эфемерной, не предназначенной для фиксации природе. Ежевечерне рождаясь и умирая, театр бессмертен, ибо неистребим интерес живого к живым. Придут, мол, новые актеры, новые маски и характеры, новые зрители. У них не будет опыта прошлого, и все начнется с чистого листа.

Можно и так поставить вопрос. Однако, на мой взгляд, плодотворнее попытаться выяснить: а естественной ли смертью скончался театр в лабораторных опытах Гротовского?

Выяснение обстоятельств кончины приводит к любопытному наблюдению. Еще во времена «бедного театра» Гротовский говорил о двух элементах сценического искусства,



наличие которых достаточно и необходимо для его функционирования, – актере и зрителе. Уже тогда он упускал из виду непременность существования в театре роли – художественного образа, живого персонажа, показываемой маски. Его «Акрополис» уже поставлен так, что в нем действуют не герои, а люди вообще в определенных «предлагаемых обстоятельствах». Индивидуальные различия этих людей определяются тем набором личностных качеств, которым обладает каждый из занятых в спектакле актеров. Они не конструируют иного, отличного от себя человека из собственных эмоций и «аффективной памяти» – они полностью совпадают с собой. Собственно, они как таковые и пребывают в некоей специально организованной пограничной ситуации. Главным средством



воздействия на зрителя становится предельно откровенная, в других обстоятельствах просто бесстыдная искренность актеров. Разумеется, это действие остается спектаклем – бесстыдство здесь прикрыто техническим совершенством, с каким актеры выполняют пластический и ритмический рисунок, создают виртуозную партитуру звуков, впечатляющую музыку своего существования. Но нарушение природы театра тут уже налицо.

Следующий этап – жертвоприношение, «тотальный акт», ритуал – с очевидностью продемонстрировал нелепость присутствия зрителя. Конечно, их наличие отчасти оправдывалось малым числом и эмоциональным потрясением, рождающим сопричастность, а через нее – как бы вовлеченность публики в творимый обряд. Однако и присутствие зрителя утрачивало

смысл: акт имел ценность сам по себе, поскольку был обращен к Силам, чьи возможности пребывать во множестве мест одновременно не подвергались сомнению. А публика рассеивала внимание актеров, среди нее могли попасться люди черствые, не готовые к соучастию... Естественным продолжением подобной мысли стало упразднение зрителя.

По-моему, театр умер для Гротовского потому, что и в Ополе, и в вrocławской Лаборатории он почти с самого начала свернул с пути искусства. В поисках искренности его актер перестал быть лицедеем – убедительность жизни образа была подменена правдой бытия, а затем – истовостью служения. Это история конца тупикового пути, но не конец истории театра.