


<i>Pro настоящее</i>	
<p style="text-align: center;">Натэлла БАШИНДЖАГЯН</p> <p style="text-align: center;">«ГЛИНЯНЫЕ ГОЛУБИ»</p> <p><i>Сегодня уже, вероятно многим известно, что молодой Гротовский начал свою работу в Ополе, небольшом городке на западных землях Польши, в совсем небольшом театрике под названием Театр 13 рядов.</i></p> <p><i>В первых спектаклях этого режиссера было много фантазии, но фантазии «представленческой», опиравшейся, в свою очередь, на литературу, то есть на ту или иную сочиненную писателем пьесу. В то время – только для себя и условно – он называл эти пробы сценической фантазии «мейерхольдизмами». В «Орфее» Ж. Кокто (1959), в «Каине» Дж. Байрона (1960) было немало острых и ярких колкостей, зубастой задиристости, нелепых, намеренных уродств. Лицо героя-страдальца – это всего лишь грубые, толстые, тюбиком темной краски промазанные морщины. Пугало для того же геройчика, жалкого человечка, – огромный цилиндрический шлем без глаз. Но еще большее пугало – некое гротескное «божество», хватисто действующее вывертом рук на того же обычного смертного человека. Местом же их роковой встречи со Смертью и вовсе могло оказаться зубоврачебное кресло.</i></p> <p>Все это было жестокостью «знаковой», намеренно театрализованной, внешней, а потому совершенно не страшной. Спектакль «Каин» заканчивался пантомимическим, и тоже, по мысли режиссера, вроде бы жестоким эпилогом. Трудно утверждать, что он разыгрывался на просцениуме (в Театре 13 рядов сцены в обычном понимании не было, был просто небольшой, общий с публикой, зал), но режиссер все же выразительно выдвинул этот эпизод вперед и чуть-чуть приподнял над зрителями. И все-таки эпилог оказался нестрашным, почти шутовским. Это был коллективный танец Владык, неприятных Гротовскому. Это был их общий пляс. Плясали трое: Бог-Творец (накладная бородача), Иегова (нос крючком), Люцифер (острая борода). Тут же, поближе к зрителям, плясал и четвертый Владыка, Шива (с руками). Тот Шива, который все разрушает, а потом снова все созидает, а потом – вновь разрушает, и снова – все снова... Никого и ни в чем спектакль не устроил. Может быть, удивил,</p> <p>вполне возможно что, насмешил, но, скорее всего, не слишком затронул. Здесь потешалось и над зрителями, и над самим собой лишь актерское пересмешничество: тот особенный жуткий, и вместе с тем сострадающий взгляд, который впоследствии станет столь характерным для спектаклей Гротовского «и в апофеозе, и в осмеянии», пока еще не родился.</p> <p>В городке Ополе, в среде студенческой молодежи, посещать эти первые спектакли Театра 13 рядов считалось своего рода интеллектуальным снобизмом, приправленным легким привкусом некоторой эпатажности.</p> <p>Однако мало кому известно, что в это же самое время, в самом начале 1960-х годов, Гротовский пережил опыт совсем другого, совсем не литературного, не «представленческого», да и вообще не художественного свойства – опыт встречи с документом. Страшным документом. Подробности этой встречи и возникшего в результате документального спектакля мало известны еще и потому, что до выхода в России в</p>	

<i>Год Гротовского</i>	
<p>2003 г. книги Гротовского «От Бедного театра к искусству-проводнику», читателю был мало известен сам факт: в 1960 году Гротовский вместе с актерами Театра 13 рядов организовал особую мобильную театральную группу и назвал ее просто – Публицистическая эстрада. Этот молодой, подвижный, легкий на подъем театральный коллектив был продуманным звеном в уже складывавшейся в то время общей стратегии Театра-Лаборатории Гротовского. Для того чтобы иметь возможность продолжать в Ополе задуманные и уже начатые исследования актерской природы, режиссеру нужны были какие-то простые спектакли, адресованные не искусственному зрителю. Внешне это выглядело как отвлекающий маневр в глазах городских культурных властей, но только «внешне». Со спектаклями Публицистической эстрады актеры Гротовского объездили глубинку, многие, совсем маленькие городки. Однако, делая все, за что бы ни принимался, по-настоящему и всерьез, Гротовский и эти спектакли Публицистической эстрады поставил со всей мерой ответственности. Один из них назывался «Туристы», другой – «Глиняные голуби». Первый исполнялся только юношами, другой – только девушками. В этих спектаклях и произошла та самая встреча с невыдуманной жестокостью – встреча, в которой нуждался неискушенный зритель, но в которой, по-видимому, так же остро и так же неотложно нуждался и молодой режиссер.</p> <p>Сегодня эти два полузабытых или почти не учитываемых в судьбе Гротовского спектакля остались только в воспоминаниях их участников (или в специальной научной литературе, в списках его постановок, «под запятой»). А между тем в них уже зрели ростки будущего прославленного</p>	<p>спектакля «Акрополь». Оба были основаны на документах. «Глиняные голуби» – на документе особенно страшном.</p> <p>К концу 1950-х годов в польской печати уже были опубликованы фрагменты дневников бывшего коменданта Освенцима Рудольфа Гесса. С предельной откровенностью, с педантичной тщательностью, с пунктуальностью расчетливого «завхоза» этот палач зафиксировал в своих признаниях множество подлинно ужасающих эпизодов из лагерной жизни узников. Были в них задокументированы и не менее впечатляющие эпизоды его собственного комендантского существования – существования нацистского преступника, идеолога и практика в одном лице. Это была отталкивающая, жестокая и циничная откровенность «владыки» над телами и душами людей, владыки не мифического, не литературного, не театрального – непридуманного, реального.</p> <p>Рудольф Гесс в своем дневнике-документе признавался, что ему случалось собственными руками разбивать головы младенцев, попавших в Освенцим, о каменные стены барачков или просто о камень плит, и что он даже любил это занятие, и даже называл его ласково «игрой», игрой в «глиняных голубей»: головки младенчиков раскалывались легко, как глиняные детские игрушки-свистульки.</p> <p>Гротовский сделал из этого документа сценарий и назвал его просто «факто-монтаж».</p> <p>Спектакль был выпущен в самом начале 1961 года: факты и события минувшей нацистской оккупации еще не совсем стерлись в людской памяти. «Глиняные голуби» игрались и в Ополе, но чаще они игрались на выездах, поэтому режиссер постарался сделать спектакль постановочно максимально облегченным,</p>

мобильным. Все игралось концертно: без декораций, без реквизита, без сложного света, без грима. Но работал кинопроектор, и на задней стене, на экране, время от времени вспыхивали черно-белые кадры беспристрастной кинохроники, а с магнитофонной ленты звучали «документ-голоса».

«Глиняных голубей» играли три молодые актрисы Театра 13 рядов. Не играли – читали текст «Дневников» Просто стояли у края клубной сцены (или импровизированной эстрады, где как придется) и просто прочитывали вслух эти вполне, в общем-то, простые строки незамысловатых признаний Рудольфа Гесса. Прочитывали по-актерски грамотно, «с выражением», но без лишней выразительности, так, чтобы было просто доходчиво – чтобы достигало глаза и слуха даже самых последних рядов зрителей. Но «просто доходчиво» не получилось. Не получилось с первого же спектакля и не получалось все тридцать четыре раза, пока этот факто-монтаж, написанный и скомпонованный Гротовским, звучал перед людьми.

Разумеется, он задумал спектакль на контрасте: игра театра – игра смерти. Да и как иначе можно было его задумать?

«Один-единственный раз в этом театре мы были одеты красиво, – вспоминает исполнительница-чтица, актриса Эва Любовецкая. – Художник Ежи Гуравский придумал для нас изумительные костюмы»¹. Это были вечерние платья: глубокая чернь шелка, лилово-розовые переливы атласа, открытые плечи, модно уложенные волосы... Три молодые и прекрасные актрисы в прекрасных одеждах вышли на возвышение сцены-эстрады: «Мы стояли во всем нашем великолепии, во всей нашей



Е. Гротовский

роскоши и размеренными голосами читали тексты, страшнее которых я никогда ничего не встречала в жизни», – вспоминает актриса². Они читали не очень громко, но в зале стояла такая тишина, что было слышно всем до последнего ряда. Вот когда со сцены в публику глянула подлинная и к тому же никак, ни с какого бока не ожидаемая жестокость. Не ожидаемая, потому что собравшимся зрителям сначала казалось, что на эстраду вышли заезжие «актрисули» и сейчас будет веселое кабаре...

Первая реакция публики как бы проскакивала сквозь зал внезапной искрой, а следом зал прошивало ударом тока. На одном из спектаклей «Глиняных голубей», когда в зале оказалось много немцев (они тогда еще жили на этих землях), а принцип политкорректности еще не существовал, на сцену полетело все, что только могло долететь, включая пустые бутылки и стулья. Большинство зала ревело, требуя немедленно прекратить представление; другая часть зала (возможно, меньшая) плакала. Спустя какое-то время Гротовский и актеры с трудом и тайком, через запасной выход выбрались из здания местного клуба и так же тайком уехали.

Что же произошло в этом сделанном строго документально и, каза-

¹ Eva Lubowiecka. [Vspomnienia] Notatnik Teatralny. 2000. № 20–21. S. 92, 93.

² Ibid.

лось бы, без особых затей монтаже фактов и *только фактов*? В спектакле проявил себя не «контраст». Контраст – понятие игровое, рассудочное, «покерное». В «Глиняных голубях» произошло другое – непеременно болевой, лобовой удар, обращенный к зрителям в прямой сшибке жизни и нежити. Сатанинская сухость и «отчетливость» всех подробностей, деталей, мелочей *мертвечины* «Дневников» повисала в воздухе, опадая пеплом и газом удушья на живую плоть трех молодых женщин, на их красоту, сиявшую в лучах даже невзрачного клубного софита.

Но это было еще не все. Проявила себя и некая чудовищная *подмена*, та отвратительная возможность подмены и порчи, которая случилась с нами (а не с кем-то другим), в нашем (а не в каком-то другом) XX веке, – подмена живого сердца мертвой идеей, подлостью идеологии. Подмена ценностей базовых, неразменных – рожденное дитя, нерушимая стена дома, корень дерева – горстью мелко-разменных монет. Ведь тогда еще было мало известен и такой факт: даже от гестаповцев можно было откупиться за горсть бриллиантов. А ведь всему этому еще в Библии было дано наименование – «блуд на крови».

Отсюда нить интуитивной ассоциации, знакомой христианской вере, выводила зрителя к первообразу, скрытому в облике «голубей», – к событию, состоявшемуся когда-то, давным-давно: к воспоминанию о «глиняных голубях», которыми когда-то в детстве играл Спаситель.

Не здесь ли впервые забрезжило – пока едва уловимо, сквозь рампу заштатной эстрады, – множество горьких вопросов Гротовского, обращенных к самому замыслу Акта творения? И не менее горьких его сомнений?

«Гротовский всегда был апокалиптичен», – сказал о нем однажды его постоянный и верный сотрудник Людвик Фляшен.

В тот год, год инсценировки «Дневников» Гесса, многое или почти всё еще препятствовало рождению сокровенной темы Гротовского – и обстоятельства захудалого существования маленькой актерской группки где-то в провинции, вдали от столицы; и засилье в обществе партийной морали; и репертуарные обязательства перед городскими властями; и кассовые провалы.

Но Гесс – и младенец? Как было от этого отстраниться?

В спектакле, задуманном просто и даже тихо, но оказавшемся таким громким, апокалиптически расходились два пути *человеко-воплощения*. Одно из этих воплощений – гессовское, мертвящее, – хватало заживо и убивало, другое – младенческое оставалось живительным и прекрасным.

В этот год многое еще мешало, и все же Гротовский уже тогда провел сквозь смертный мрак документа XX века свое раннее, еще несмелое предощущение христовой темы, всегда для него полной вопросов.

В «Глиняных голубях», расположившихся как бы накануне его более важных спектаклей, уже проступило ощущение грозной опасности, идущей от *силы*, на которой нет благодати, – опасности распада, разъятия, расщепления жизни и личности.

В последующих прославленных спектаклях Гротовского, в «Акрополе», «Стойком принце», «Апокалипсисе», он развивал эту тему. И каждый раз – в неожиданном повороте. И всегда – в дерзкой, отчаянной, но не бездумной полемике с догмой. С любой догмой.

*Pro настоящее**DM**Год Гротовского**DM*