

ТЕАТР И РИТУАЛ

1968

Тема нашей беседы — «Театр и ритуал» или, если хотите, «В поисках обряда в театре» — может показаться слишком научной. На самом деле то, чем я хотел бы поделиться, скорее история мечтаний, иллюзий, ошибок и искушений, встретившихся нам на пути к одной цели в поисках мифа в театре, в поисках ритуала. Думаю, что история эта — очень личная, но думаю также, что из нее можно сделать и некоторые выводы объективного характера.

На заре артистической деятельности, когда я еще молодым режиссером работал в Кракове, у меня уже сложилось некоторое представление о возможностях театра, некий образ этих возможностей; он сформировался в определенной степени наперекор существующему театру, тому очень культурному в расхожем смысле этого слова театру, который является продуктом встречи просвещенных людей: одних, занимающихся сложением слов, компоновкой жестов, проектированием декораций, использованием софитов, и других, тоже просвещенных, знающих, что в театр полагается ходить, что посещение театра — своего рода моральная или культурная обязанность современного человека. В результате и те и другие выходят из этих встреч еще более просвещенными — однако ничего существенного между ними не происходит и произойти не может. Каждый остается пленником определенного типа театральной условности, определенного типа мышления или идеи. В театр полагается ходить, потому что это принято, там «бывают», там делаются спектакли, играют роли, готовятся декорации, но, в конечном итоге, это просто еще один вид механизма, функционирующего автономно, вроде «механизма» чтения докладов. Поэтому я считал, что путем, ведущим к живому театру, может стать изначальная театральная спонтанность. Мне кажется, что это — искушение, влекущее уже давно и многих деятелей театра. Но одного искушения недостаточно.

И я решил, что коль скоро именно первобытные обряды вызвали театр к жизни, то, значит, через возвращение к ритуалу, в котором участвуют как бы две стороны: актеры, или корифеи, и зрители, или собственно участники, и можно воссоздать такой церемониал непосредственного, живого участия, своеобразный род взаимности (явление достаточно редкое в наше время), реакцию открытую, свободную, естественную.

Конечно, у меня были некоторые исходные замыслы: например, я считал, что нужно актеров и зрителей как бы сталкивать в пространстве лицом к лицу, вызывая обмен взаимной реакцией (в самом ли языке-речи или в языке театра), то есть, предлагая зрителям своеобразную со-игру. Но с точки зрения пространственных композиций здесь многое еще было нечетко и неточно, и только в 1950 году, уже после нескольких постановок, когда я встретил архитектора Ежи Гуравского, человека огромного воображения, стремившегося к тому же, что и я, мы вместе двинулись на бескомпромиссное завоевание пространства.

В чем же заключалась наша ведущая идея — довольно абстрактная в начале, но с течением времени обрастающая плотью? В том, чтобы для каждого спектакля пространство организовывать по-разному, ликвидировав сцену и зрительный зал, существующие отдельно друг от друга. В том, чтобы игру актера обратить в стимул, втягивающий зрителя в действие. К примеру, такой эпизод: монах в трапезной. Он обращается к зрителям: «Позвольте исповедаться перед вами», и с этой минуты зрителям навязана определенная ситуация; монах начинает свою исповедь, а зритель — хочет он того или нет — становится исповедником; так было в поставленном нами «Фаусте» Марло.

Иную ситуацию, также возникающую из подобным же образом трактованного пространства, мы выстроили в «Кордиане» Словацкого. Весь театральный зал был превращен в палату

психиатрической больницы, отношение к зрителям было подобно отношению к пациентам, каждый зритель расценивался как больной. Более того, даже врачи, то есть актеры, считались больными — все и вся оказалось охвачено великой хворью определенной эпохи, определенной цивилизации, или, точнее сказать, одержимо преданиями и традициями. Но главное: самый больной герой спектакля, Кордиан, был и в самом деле болен, болен благородством. Тот же, кто руководил всем лечением, — полный здравого смысла Доктор — был, конечно, здоров, но здоров самым ничтожным и низким образом. Может быть, это и парадокс, и противоречие, но нам приходится с ним часто сталкиваться в жизни: когда мы стремимся непосредственно воплощать великие ценности, мы вступаем на грань помешательства, мы безумеем, хотя, быть может, и сохраняем здоровье; если же мы хотим быть слишком разумны, мы оказываемся не в состоянии эти ценности воплощать и тогда со всем нашим здравым рассудком, следуя, казалось бы верным путем, никоим образом не сходя с ума, — здоровы ли мы тогда? Возможно, здоровы... но ведь и корова — здорова. Итак, мне казалось, что если актер, совершая определенные действия по отношению к зрителю, стимулирует его, вовлекая в совместную игру, провоцируя на определенного рода поступки — движение и жест, напев или словесную реплику, то это должно сделать возможным восстановление, реконструкцию первобытной общности обряда.

В конечном счете это было вполне достижимо. Мы сделали несколько спектаклей, в которых реакция зрителей была непосредственной, они как бы втягивались в роли, распевая песни, действуя почти по-актерски и заодно с актерами. Все это, однако, было заранее и хорошо подготовлено и по сути было далеко от того, что сегодня называется хэппенингом: актеры, например, во время репетиции искали разные варианты своего поведения, имея в виду разные возможные варианты поведения зрителя. Зритель, оказавшись лицом к лицу со своеобразной агрессией со стороны актера, проявляет, скажем, пять или шесть видов реакции, поэтому мы подготавливали заранее несколько вариантов актерского поведения в отношении зрителя — в зависимости от его возможной реакции. Должен, однако, признаться, что в тот день, когда мы, наконец, добились соучастия зрителей в спектакле, нас охватили сомнения: естественно ли это? Есть ли в этом искомая подлинность?

Конечно, зрители принимали непосредственное участие в действии, но для большинства из них это было участие скорее «мозгового» характера. Реагировали они по-разному: для некоторых это было забавой или чудачеством, и они ждали иронической реплики, стараясь продемонстрировать присущее им чувство юмора, что возможно, само по себе вовсе и не так плохо, если бы спектакль не тяготел (почти всегда) к трагическому противоборству сил в главном герое, — а это начинало их сковывать. Случалась и истерическая реакция: зрители поднимали крик, всхлипывали и дрожали... Казалось бы, состояние стихийной реакции овладевало ими. Состояние это, однако, не было состоянием первобытной, изначальной спонтанности. Единственное, о чем оно порою могло свидетельствовать, так это о некоем стереотипе поведения, например, о существующем в нашем воображении стереотипе поведения дикаря — каким оно могло быть в обряде его подготовки к войне или охоте. Зрители как бы демонстрировали, какие в таких случаях, по их мнению, надо издавать крики, какие производить движения, какое испытывать возбуждение. Но в этом не было состояния подлинности, скорее — надуманность, оно было как бы вычислено, было головной, искусственной реализацией стереотипного представления о поведении дикаря.

Иные зрители пытались сохранить интеллигентность восприятия, стремились постичь интеллектуальный смысл произведения — тот смысл, который в театре по-настоящему существует только тогда, когда остается скрыто-невидимым, ибо когда он становится явно видимым, то теряет всякое значение, выхолащивается. Эти зрители искали некоего описательного или повествовательного ответа, стараясь прочесть его в жесте, в слове, в целой фразе, что напоминало поведение интеллектуальной и художественной элиты на великосветском рауте, где немного виски, чуть-чуть музыки и танцев, и где каждый обязан быть умным.

Естественности явно недоставало, хотя со стороны все это производило впечатление толпы,

втянутой в движение. Казалось, что в него вовлечены достаточно многочисленные человеческие группы, ведомые актерами; в самом этом актерском предводительстве были элементы борьбы со зрителем и элементы взаимопонимания. Со стороны же зрителей — моменты согласия на действие и моменты протеста или молчания. Со стороны, повторяю, это, может выглядело и неплохо. Если бы вообще можно было выстроить вокруг нашего зала второй зал — для зрителей, чтобы те могли наблюдать, что же происходит в спектакле между играющими актерами и играющими зрителями, результат мог получиться интересным. Но в реакциях зрителей, когда они действовали как со-актеры, высвобождая в себе некую стихийность, многое еще сохранялось от старого театра — старого не в смысле «архаичного», не в смысле «благородной пробы», «исконного», а в смысле театра штампа, театра банальной спонтанности. А значит, противоречило структуре спектакля, которая, смею думать, не была банальной и которая, как мне кажется, могла в определенные моменты служить вдохновляющим началом.

И вот, когда я разобрался в создавшемся положении, в нашем коллективе начались бесконечные споры, что, в свою очередь, способствовало изменению исходных позиций. Происходило это между «Кордианом» и «Акрополем» (в первой версии), а позднее — между «Акрополем» и «Доктором Фаустом». Что же мы заметили?

А то, что когда мы хотим дать зрителю возможность эмоционального участия — то есть возможность отождествления себя с кем-то, кто несет на себе ответственность за разыгрываемую трагедию, — то зрителя следует отдалить от актеров. Зритель, отдаленный в пространстве, отодвинутый на дистанцию, поставленный в положение кого-то, кто выступает только лишь наблюдателем и даже не принимается во внимание, оказывается в состоянии действительно эмоционально соучаствовать в происходящем, ибо тогда-то он и может обнаружить в себе древнейшее призвание — призвание зрителя. На чем же основывается это призвание? Вопрос также правомерен, как и вопрос — в чем призвание актера? Призвание зрителя — быть наблюдателем, более того — быть свидетелем. Свидетель — не тот, кто повсюду сует свой нос, кто стремится быть поближе к событиям и рад вмешиваться в чужие дела. Свидетель держится в стороне, он не желает вмешиваться, он хочет оставаться в здравом уме и трезвой памяти, чтобы, увидев то, что происходит — от начала и до конца, — сохранить в памяти картину событий. Эта картина событий должна остаться в нем самом навсегда.

Когда-то я видел документальный фильм о буддийском монахе, совершившем самоубийство в Сайгоне. Другие монахи, стоя неподалеку присматривались к происходящему. Некоторые подавали ему необходимые предметы, что-то приготавливали и подправляли, остальные держались в стороне, на некотором отдалении, почти в укрытии, пребывая в неподвижности и созерцая всю эту сцену так, что были слышны шелест огня и само молчание... Никто из них не дрогнул. Эти люди действительно соучаствовали. Они соучаствовали в церемониале, который был последним актом человека перед лицом жизни и смерти. А так как это был монах, буддист, то они «соучаствовали» и в религиозном смысле слова. *Respicio* — в этом латинском слове высокое уважение к сути вещей. Вот назначение настоящего свидетеля: не вмешиваться с мелочными целями, с навязчивой демонстрацией своего «я тоже», но быть свидетелем, то есть запомнить, запомнить любой ценой и — не забыть.

Следовательно, отдалить зрителя — значит дать ему шанс соучастия по примеру тех свидетелей, которые участвовали в деянии монаха. В таком случае распределение пространства в существующем театре несовершенно, поскольку зрителю в нем раз и навсегда отданы и сцена и зрительный зал. И распределение это не подлежит изменению. А коль скоро оно не подлежит изменению, зритель оказывается не в состоянии обрести свое изначальное положение, свою позицию свидетеля. Архитектура театрального здания предопределяет его пассивное «постороннее» положение.

Если же мы располагаем девственным пространством, тогда сам факт, что зритель либо «встроен»

в спектакль, находясь с актером как бы в состоянии «диффузии», во взаимопроникновении, либо отдален от актера — сам этот факт приобретает многозначность и облегчает зрителю обретение присущего ему, врожденного состояния свидетеля.

А вот следующий вывод: если мы желаем погрузить зрителя в спектакль, в жестокую — если можно так сказать — партитуру спектакля, если мы хотим дать зрителям ощущение дистанции, «отъединенности» по отношению к актерам и даже больше того — хотим навязать им это ощущение, то в таком случае их надо с актерами перемешать.

Когда я говорю «жестокую партитуру», я имею в виду не внешние формы жестокости, вроде избиения (если это «ненатуральное» избиение, оно выглядит забавным, «натуральное» же избиение не входит в задачи театра), а ту жестокость, которая заключена единственно в том, чтобы не лгать. Ибо если мы не хотим лгать, если мы стараемся не лгать и если мы не лжем, то мы тут же, немедленно, становимся жестокими — это неизбежно.

Смешения актеров со зрителями мы добились в «Акрополе». Если в случае со «Стойким принцем» Кальдерона — Словацкого мы имели дело с непосредственным эмоциональным соучастием, когда зрители были прямо поставлены в положение свидетелей, то в случае с «Акрополем» — где зрители перемешаны с актерами — мы получили интересный результат: между теми и другими разверзлась пропасть. Актеры выются вокруг зрителей, они пересекаются со зрителями в пространстве, но они не замечают зрителей. А если даже и замечают, то это остается без последствий — нет возможности контакта, здесь два разных мира. В «Акрополе» действительно два мира, ибо актеры предстают здесь отребьем — это человеческие останки, люди из Освенцима, мертвецы; зрители же — живые, они пришли в театр после хорошего ужина, чтобы принять участие в культурном церемониале. Эмоциональное взаимопроникновение здесь невозможно, и чтобы вырыть эту пропасть между двумя мирами, двумя действительностями, двумя типами человеческих реакций, требуется именно смешение их — вопреки видимой логике. Вывод этот очень существенен.

Проводя все эти наблюдения и исследования, мы, разумеется, старались установить, что могло бы послужить «осью» искомого ритуала. Это мог быть миф, а мог быть и архетип (согласно терминологии Юнга), или — если угодно — коллективное воображение или изначальная мысль, здесь можно прибегнуть к самым различным определениям. Поскольку, напомним, мы не стремились к воскрешению религиозного театра, наш опыт был скорее опытом «мирского» ритуала. Но во всех этих поисках мы избегали одного — возможности сотворения оглуляющего церемониала.

В истории нашего коллектива были представления гротескные, не лишённые своеобразного юмора, но мы не играли спектаклей, вызывающих дешевую эйфорию, спектаклей, в которых каждый мог бы участвовать лишь своими наиболее примитивными, низменными инстинктами — не скажу «дикими», ибо это скорее понятие лестное, а хотелось бы сказать — инстинктами малого формата, то есть «постыдными», «конфузными» аспектами соучастия. В конце концов, и по сей день существуют такие разновидности оглуляющего церемониала: что-то от этого есть в корриде, что-то — в боксерских матчах, наконец — что-то в самом банальном, заурядном театре. Там можно достигнуть непосредственного участия благодаря своеобразной редукции, упрощению, и редукция эта фиксируется на столь низкой ступени, что мы уже имеем дело не со зрителем, а, как говорится, с «публикой», то есть с толпой. Законы, управляющие поведением толпы, вовсе не определяются поведением самых умных индивидов в этой толпе — как раз наоборот, этому учит нас психология. Следовательно, обращаясь к инстинктам ничтожного формата, можно в любом спектакле добиться непосредственного участия зрителей. Однако, все это уже было, и делать этого не стоило. Думалось, если мы хотим избежать религиозного ритуала и создать ритуал «мирской», то, пожалуй, нужно выйти на очную ставку с опытом минувших поколений, иначе говоря, с мифом.

Итак, в этот начальный период мы в каждом случае искали архетипичный образ (если уж пользоваться этой терминологией) в значении мифического образа вещей, или, точнее — их мифической формулы. К примеру, принесение в жертву личности ради общества (ради других людей), как в «Кордиане» Словацкого, или крестный путь Христа (миф Голгофы), наложенный на эпизод Великой Импровизации, как мы делали в «Дзядях» Мицкевича. Но у нас было не религиозное отношение к этим явлениям, а своего рода зачарованность мифом, и вместе с тем — противопоставление, противоположение себя ему, антиномия. Так мы стали прибегать к своего рода диалектике, которую один из польских критиков, Тадеуш Кудлинский, назвал «диалектикой апофеоза и осмеяния». Например, подлинное самопожертвование Кордиана и одновременно его безумие. Он приносит настоящую жертву, он проливает свою кровь ради других, но проливает ее согласно предписаниям дедовской медицины — Доктор просто «пускает» ему кровь. Была в этом солидарность с Кордианом и — грустная насмешка над неудачливостью борца-одиночки в любом деле; было обращение к корням и истокам, которые нас формируют, и — противоборство с ними.

Какие выводы можно было сделать на этой стадии поисков? Я имею в виду в данном случае не пространственные решения и не проблему соучастия зрителей — я говорю о структуре театрального произведения. Результат был следующим: спектакли, как правило, были ироническими, однако и в этой иронии, которая почти всегда имела свою трагическую сторону, зрители солидаризировались с главным героем. Возникла, следовательно, особая ирония, по типу своему близкая анализу, расчленению, уроку анатомии. Вместе с тем, мысленно, в каких-то глубинных пластах размышлений, мы говорили себе: да, тут есть подлинность, есть некая живая, полнокровная стихийность, она нас затрагивает, может быть даже стимулирует, мы хотим вызволиться, «высвободиться», и все же...

Эта позиция сама по себе внутренне достаточно противоречива. Но позже, при ближайшем рассмотрении, мы установили, что диалектика функционирует здесь вовсе не с той точностью, которой мы от нее ожидали. Зрители на каждом спектакле проявляли совершенно разное отношение: мы думали, что возникнет диалектика насмешки и апофеоза, а в результате часть зрителей воспринимала спектакль в целом как насмешку, а часть — в целом как апофеоз; в результате диалектика не выявляла себя полностью и до конца, ибо она не осуществлялась «двуаспектно» в каждом зрителе.

Конечно, можно сказать, что одни зрители реагировали живо, с значительной долей стихийности — подлинной, не наигранной, идущей из глубин, и что в них диалектика проявляла себя в полной мере. У многих не проявляла. В таких случаях это давало о себе знать на многих уровнях: в непосредственной реакции, когда зритель реагировал увлеченно, «зачарованно» переживал происходящее, активно действовало крыло апофеоза, на уровне же мыслительном, когда зритель анализировал структуру спектакля, проявляло себя осмеяние. Поэтому этот опыт был не показателен, он был лишен монолитности, не давал картины полноты реакции, поскольку ответные движения зрителей проявлялись на разных уровнях и к тому же у разных зрителей по-разному.

С другой стороны, мы заметили, что нам начинает угрожать опасность подражания мифу, пассивного воплощения мифических образов. Так что по сути дела, хотя мы с этим и боролись, конечный результат тяготел к стилизации, а, значит, был поражен бесплодием. В определенный момент я пришел к выводу, что следует распрощаться с концепцией ритуального театра. Он невозможен сегодня, ибо не существует сегодня каких-либо общих, единых для всех верований.

Людвик Фляшен, мой близкий сотрудник, когда-то прибег к метафоре Вавилонской башни; я хотел бы ее пояснить. Сегодня не только каждая традиционная коллективная совокупность стала Вавилоном, где смешались языки и исчезли общие верования, но в равной степени каждый человек сегодня — Вавилонское столпотворение, потому что в основе его существа уже нет монолитной системы ценностей. Крайние формы этого явления вы можете наблюдать в себе

самих. В каждом из вас, вероятно, сосуществуют разные верования: во-первых традиционная религия, с которой вы, возможно, и порвали, но которая продолжает оставаться живой в глубинных слоях вашего существа, заставляя работать ваше воображение; во-вторых, вера (если мы не хотим называть ее религией, то давайте говорить о философии), к которой вы сознательно обращаетесь, стараясь убедить окружающих, а также себя, что уж этой-то верой вы обладаете на самом деле. Впрочем, это больше походит на попытки обладать верой, чем на реальное обладание ею — слишком мы все внутренне конфликтны. Затем у вас есть ваша жизнь, поделенная между разными общественными обязанностями, мелкими повседневными делами и мыслями, я бы сказал — полуверованиями, годными к употреблению в семье, в кругу друзей, на работе. А в глубине вашего существа притаилось некое подобие секретного тайника, где клубятся желания и стремления, где подымают голос ваши естественные верования, ваша, покинутая вами вера; вот оно — настоящее Вавилонское столпотворение. Вы таковы, потому что никто из вас не хочет примириться с собственной сущностью. Старик хочет быть юношей, юноша хочет быть современным, а не самим собой (желание же быть современным приводит к подражанию другим). Каждый, в свою очередь, стремится к чему-то, чего чаще всего не существует. Видимо, эта множественность «вер» и есть болезнь цивилизации. Может быть, она имеет свои добрые стороны. Тем более что «жесткость» в вере (особенно когда дело касается веры религиозной или пара-религиозной) легко может стать опасной, приводя к фанатизму. Рассматривать все это можно, однако, с разных точек зрения. С точки зрения театрального феномена следовало бы, пожалуй, прийти к выводу, что реконструкция ритуала сегодня — вещь совершенно невозможная. Ведь ритуал всегда обращался вокруг той оси, которую составляет акт веры — религиозный, исповедальный акт, понимаемый к тому же не только как мифический образ, но и как ряд принципов, связующих весь род человеческий. Вот я и считал, что воскрешение ритуала в театре ныне уже невозможно по той причине, что нет и не существует больше исключительной веры, нет единой системы мифических знаков, единой системы изначальных образов.

Мне уже пришлось говорить: каждый раз, когда в театре воскрешается ритуал, повторяются одни и те же ошибки. Если пытаться достигнуть первобытной спонтанности, то есть групповой реакции зрителей, их буквального соучастия, то волей-неволей приходится адресоваться к истерической спонтанности, от которой два шага до того, что мы называем «битьем головой о стену, до судорог, до хаоса, до игры, одновременно и глуповатой по форме и начисто лишенной всякого содержания по сути. В конце концов все это приводит к полнейшему беспорядку. Поставленные перед лицом такой возможности, зрители либо хотят, либо не хотят включаться в соучастие, но когда хотят, их влечет погрузиться именно в этот хаос, ибо хаос не имеет значений, он лишен языка. С другой стороны, если в представлении мы ищем мифический ритуал, который — допустим — существует как объективное явление (у древних или диких народов), то мы скатываемся к созданию «экуменичных» представлений, содержащих в себе массу аллюзий, цитат и фрагментов из всех возможных религий (немного индуизма, небольшая доля китайских ритуалов, здесь Христос, там Будда, а то и Кришна), то есть религий, давно переставших быть нашими, — как тех, из которых мы в нашей части земного шара когда-то выросли, но уже отошли, так и тех, что принадлежат дальним странам, с которыми нас никогда ничего не связывало. Все это можно старательно скалькулировать, скомбинировать, выстроить и увенчать великой теософией в духе цивилизации «Planete». И получится великая мешанина. Считаю, что, в конечном счете, все это бесплодно — за некоторыми, однако, исключениями. Если поиски подобного рода предпринимает великий художник, он сможет преодолеть угрожающие ему опасности. Здесь я имею в виду некоторые начинания Мориса Бежара, который обращается к самым различным сферам воображения, ведущим свое начало от самых разных религиозных цивилизаций и вместе с тем свободно выходит за их пределы благодаря тому материалу, которым он располагает, благодаря самой природе своего ремесла. Художественный успех его работ определяется не отдельными «религиозными» образами и мотивам, взятыми отовсюду, а его мастерством, его компетентностью в области техники танца как такового. Здесь решающую роль играет телесная, попросту чувственная сторона, связанная с человеческими реакциями, организованными в определенном ритме. Впрочем, я не считаю, что использование мотивов, почерпнутых в культурах, далеких от

нас континентов абсолютно противопоставлено нашему искусству. Не в этом дело. Я говорю о некоем искушении. Сегодня уже исчезла сама ось мифических представлений, нет и не может быть дословного соучастия, и следует, поэтому, распрощаться с идеей ритуального театра. И постепенно, шаг за шагом, расставались мы с этой идеей.

Мы поставили «Акрополь» Выспянского, «Доктора Фауста» Марло, «Стойкого принца», потом — новый вариант «Акрополя» и, наконец, «Apocalipsis cum figuris». В процессе работы, последовательно проходя ее этапы, мы пришли к убеждению, что с той минуты, как мы расстались с идеей ритуального театра, мы начали к нему приближаться.

Мы всегда брали в работу тексты, сохранившие для нас живое звучание, тексты, занявшие прочное место в иерархии художественных ценностей: они дышали жизнью, и не только для моих сотрудников и для меня, но и для большинства, если не для всех, поляков. Даже когда мы играли «Фауста» Марло, не имеющего в Польше сложившейся постановочной традиции, мы ощущали, как проявлялась эта живая связь — через особенности самой литературной материи, в своеобразном контексте поэтического мышления и поэтических образов, экзистенциальных намеков и мотивов, очень близких польскому романтизму. Мы не случайно выбрали для постановки «Стойкого принца» не самого Кальдерона, а именно Словацкого, великого поэта польского романтизма, оставившего нам собственную транспозицию текста Кальдерона. Очень трудно объяснить, в чем для нас, поляков, и для меня в частности, заключается всепокоряющая сила традиции польского романтизма. Это был романтизм, несомненно отличавшийся от французского; это было искусство, обладавшее невероятной силой непосредственного воздействия и вместе с тем своеобразным и мощным полетом философско-поэтической мысли. Оно стремилось выйти за пределы обыденных ситуаций, чтобы осветить более широкую экзистенциальную перспективу человеческого существования — оно содержало в себе поиск предназначения. В польской романтической драме нет декламационности и риторического пафоса, а в языке своем она очень сурова. Даже когда этот язык обнаруживает близость с польским барокко, не лишенным, в свою очередь, определенной картинности, даже и тогда остается все же великая суровость самой позиции романтизма в трактовке человеческой личности.

В польском романтизме мы находим также попытки вскрыть и осветить подспудные мотивы человеческого поведения. Можно было бы сказать, что польский романтизм уже несет в себе некий контур творчества Достоевского — до Достоевского: исследование человеческой природы через тайны ее побуждений и поступков, через ясновидящее безумие. Но парадоксально, что это происходило в совершенно иной литературной субстанции, несравненно более лирической.

Итак, работая над текстами, бывшими для нас своего рода «вызовом» и вместе с тем — побудительным стимулом, трамплином, мы вступали в конфронтацию с собственными корнями, вовсе, впрочем, об этом не думая, ничего специально не высчитывая, не ища на этот раз формулы («вот это — жертва Кордиана» — он проливает свою кровь — «архетип крови» и т. п.), не прибегая ни к психологическим калькуляциям, ни к упражнениям в области стереотипного круга воображения. Мы ставили вопросы, обладавшие для нас полнотой жизненной силы, не очень заботясь о том, будут ли это польские тексты или тексты типа «Фауста», коренящиеся в чужой национальной традиции, — лишь бы они сохраняли связь с живым и, можно было бы сказать, традиционным ощущением нас самих. Так выходили мы на «очную ставку» с собственными истоками. Мы удаляли из текста те его части, которые не сохранили этой жизненной силы, и в процессе этого отбора, шаг за шагом искали нечто такое, что уже было не драматическим произведением, а как бы кристалликом «вызова», столь же существенным и важным, как опыт наших предков, как опыт других людей, обращенный к нам, подобно голосу из бездонных глубин. Этот голос замолкает, если не встречает ответа, но эхо его еще можно услышать, и благодаря ему отыскать свою реплику; этот опыт, этот голос может сообщить и нечто такое, на что мы не находим в себе согласия, но отзвук его все же проникает в нас, и нас пробирает дрожь. Так началась очная ставка с нашими подлинными истоками, а не с абстрактными понятиями

относительно этих истоков. Постепенно мы отказались от всяких манипуляций со зрителем, перестали провоцировать зрительские реакции. Напротив, мы старались забыть о зрителе, забыть о его существовании. Все внимание и все формы нашей работы мы стали концентрировать прежде всего вокруг искусства актера.

С того момента, как мы оставили идею сознательного манипулирования зрителем, я почти тотчас же распростился с самим собой как с постановщиком. И принялся за изучение возможностей актера-творца. Сегодня я вижу, что результаты в очередной раз оказались парадоксальными: в тот момент, когда режиссер забывает о себе, тогда-то он и начинает существовать на самом деле. Но тут сразу же в полный рост встает проблема актера. Мы давно заметили, что можно и на нашей почве искать истоки ритуальной игры, аналогичной той, которая сохранилась в некоторых странах. Где именно она сохранилась? Главным образом — в восточном театре; даже такой светский театр, каким была Пекинская опера, обладает ритуальной структурой, представляя собой церемониал особым образом артикулируемых знаков, детерминированных традицией, одинаковым образом повторяемых в каждом представлении. Это особая разновидность закрепленного языка, идеограммы жеста и поведения.

Мы поставили «Сагунталу» Калидасы и в ней исследовали возможность создания системы знаков в европейском театре, что делали не без подвоха; хотелось создать в спектакле картину восточного театра, но картину не подлинную, а такую, какую рисуют себе европейцы, то есть иронический образ представления о таинственном, загадочном Востоке. Но под покровом этих иронических (и нацеленных против зрителя) экспериментов скрывалось намерение открыть систему знаков, пригодных для европейского театра, приемлемых для нашей цивилизации. Мы так и сделали: спектакль действительно был построен на малых жестикуляционных и вокальных знаках. В будущем это принесло полезные плоды — именно тогда нам пришлось вести тренинги для голоса, так как невозможно создавать музыкальные знаки, не обладая специальной подготовкой. Спектакль был осуществлен, в нем было своеобразие, была своя доля убедительности, но я заметил, что получилась ироническая транспозиция не просто знаков, а всех возможных стереотипов, всех возможных штампов; что каждый из этих жестов, из этих специально выстроенных идеограмм представлял собой то, что Станиславский называл «штампами жеста»; хотя это не было пресловутое «люблю» с рукой, прижатой к левой стороне груди, но по сути оно сводилось к чему-то подобному. Стало ясно, что не таким путем нужно идти.

В этот период мы много рассуждали об искусственности. Говорили, что искусство и искусственность произошли от одного и того же корня и что все, что органично и натурально, не может быть художественно, так как не является искусственным. Все же, что поддается конструированию, что может быть сведено к кристаллику знака-формы, все, что обладает этой формой — холодной, выработанной, почти акробатической — все это искусственность или, иначе говоря, для нас вполне приемлемая система поведения. И все-таки поиски знаков приводили в конечном результате к поискам стереотипов, и мы отказались от этой концепции.

Тогда мы стали доискиваться: каковы же возможности знаков сегодня? Может быть, не следует искать знаки, раз и навсегда пригодные для всех спектаклей, а надо для каждого спектакля найти свою, одному ему присущую и действенную систему? То, что делает актер, должно сохранять связи с окружающим миром, связи с контекстом культуры; но, с другой стороны, в избежание опасности стереотипов, эту возможность для актера надо искать иначе, в чем-то другом, добывая знаки не откуда-нибудь, а из органических, естественных процессов человеческого организма.

Тогда мы начали поиски в сфере органических человеческих реакций, с целью структурировать их впоследствии. С этого-то и начались самые плодотворные, на мой взгляд, начинания нашего театра: исследования в области актерского поведения и актерской игры.

Известно, что актер способен имитировать жизнь. Таков реалистический или натуралистический театр, где подражают действительности во всех формах ее ежедневной обыденности. Это один

вариант театра. Вариант другой: попытка создать впечатление, что существует иной мир — мир театра, мир «больших юпитеров», фантазии и праздника воображения, где действительность подвергается разного рода видоизменениям. В конечном счете его можно назвать миром иллюзии. Итак, либо повседневная жизнь, либо иллюзия — обе эти возможности давно существовали в театре. Во всей истории театра можно проследить их противоборство: вариант, более близкий фантастике (иллюзия), и — вариант преимущественно реалистический (имитация жизни). Это не ахти какая точная терминология — вспомним, что в некоторых странах «иллюзией» называют как раз то, что воспроизводит обыденность жизни. Думаю, однако, что ясно, о каких различиях идет речь. Поэтому мы искали такую ситуацию, которая предполагала бы не имитацию жизни и не попытку сотворить фантастическую, воображаемую действительность; ситуацию, в которой возможно было бы достичь такой человеческой реакции, которая была бы одновременна — в буквальном смысле — со спектаклем. В рамках спектакля они должны были быть чем-то совершенно настоящим или, если угодно, совершенно органичным, полностью натуралистичным. Это аристотелев принцип: единство места, единство времени, единство действия, но «hic et nunc» (здесь и сейчас).

К чему это приводило в результате? То, что актер рассказывает какую-то историю или что-то отыгрывает, нельзя признать действием, совершающимся в настоящем времени, это не «здесь и сейчас».

Безусловно, какое-то действие, какой-то акт актер должен совершить. Но этот акт должен иметь смысл полного раскрытия самого себя. Я бы прибег здесь к старомодному, но зато точному определению: акт исповеди. Этот акт достижим исключительно на почве личной собственной жизни — это тот акт, который обдирает с нас оболочку, обнажает нас, открывает, выявляет — выводит на свет... Актер тут должен не играть, а зондировать сферы своего опыта, как бы анализируя их телом и голосом. Он должен отыскивать в себе импульсы, всплывающие из глубины его тела, и с полной ясностью сознания направлять их к тому определенному моменту, когда он должен совершить в спектакле эту исповедь, и к тому определенному сценическому пространству, где это должно произойти. В момент, когда актер достигает акта, он становится «феноменом hic et nunc» («здесь и сейчас»); это не рассказ и не творение иллюзии, это — время настоящее. Актер открывается, он отдает, вручает нам то, что совершается сейчас, и то, что еще должно совершиться; он открывает себя. Но он должен уметь делать это каждый раз заново. Возможно ли это? Невозможно без ясного видения, потому что иначе, как я уже говорил, бесформенность и хаос неизбежны. Невозможно без всесторонней и полной подготовки, иначе актеру пришлось бы беспрерывно задавать себе вопрос «что я должен делать?». А думая «что я должен делать?», он утерял бы самого себя. Нужно, следовательно, это «hic et nunc» основательно подготовить. Именно это мы сегодня называем партитурой.

Но, двигаясь путем структурных построений, надо добиться неременной подлинности самого акта — в этом-то и заключается противоречие. Очень важно понять, что само существование этого противоречия логично. Не следует стремиться избегать противоречий — напротив, именно в противоречиях заключена суть вещей.

Что же мы видим, анализируя пресловутый первобытный ритуал, ритуал древних и диких народов? Что он в себе заключает? Для европейца — стороннего наблюдателя — это спонтанность, но для того, кто в нем участвует, — это точная, выверенная структура: литургия. Здесь существует изначальный лад, определенная, заранее подготовленная линия, исходящая из коллективного опыта — словом, весь тот порядок, который и является его основой; а уж вокруг этой выверенной литургии выстраиваются вариации. Следовательно, заранее подготовлено и вместе с тем — естественно-стихийно. Только предварительная подготовка позволяет избежать хаоса. Так что, если мы хотим провести определенную линию человеческого поведения, которая могла бы служить актеру отправной точкой, как говорил Станиславский, надо овладеть морфемами этой театральной партитуры, подобно тому, как ноты служат морфемами партитуры

музыкальной. Они не жесты, и вообще не те элементы, которые можно зафиксировать извне (в последнем случае все всегда было бы неточно). Позвольте привести пример, достаточно обыденный, но, благодаря своей тривиальности, невероятно поучительный. Рядом со мной, на той же улице живет сосед, которого я встречаю каждое утро — мы оба спешим на работу. Я снимаю шляпу, говорю «здравствуйте», и каждый из нас идет дальше своей дорогой. И так ежедневно, и это уже стало фрагментом определенного рода партитуры. Она возникла автоматически, мы хорошо изучили наши жесты, мы знаем, что будет сказано именно «здравствуйте», и хотя в действительности детали и оттенки жестов и слов, и тон, и голос будут каждый день разными — суть происходящего остается неизменной. Следовательно, не вокальные ноты, не внешние жесты составляют морфемы актерской партитуры, а что-то иное. Можно стремиться, как делал Станиславский, к открытию этих морфем в физических действиях, глубоко укоренившихся в мире чувствований человека. Под конец жизни Станиславский открыл, что фиксация чувств невозможна, потому что они не зависят от нашей воли: мы не хотим любить, но мы любим — тут уж ничего не поделаешь. Чувства не зависят от нашей воли, а значит, нельзя воспроизводить их сознательно, можно только пыжиться и пытаться выдавить из себя необходимый «вид чувствования», что, в общем, и делает большинство актеров. Но в конечном счете, не они суть подлинные чувства, и не они суть морфемы.

Мы считаем, что морфемами являются импульсы, поднимающиеся из недр тела навстречу тому, что снаружи. Я сказал, из недр тела; речь здесь идет об определенной сфере, которую по типу затаенной внутренней мысли я определил бы как затаенное внутреннее существование, как нечто, обнимающее все побудительные мотивы внутренних сфер тела и сфер души. Но в практике мы говорим преимущественно о «нутре», о «недрах тела».

Существует импульс, который стремится «наружу», а жест — только его завершение, финальная точка. Обычно, когда актер хочет «вывести» какой-то жест, он его выводит по линии, начинающейся от ладони. Но в жизни, когда человек находится в живом общении с другими людьми, импульс зарождается в недрах тела и только в последней фазе появляется жест руки, который и служит как бы конечной точкой: линия идет от внутреннего к внешнему. В живом общении с окружающими возникает импульс, мы его получаем, в ответ рождается отзыв. Это и есть импульсы — брать и отзываться; давать или, если хотите, реагировать.

Итак, вначале существует партитура живых импульсов, которую, в свою очередь, можно перевести в систему знаков; по сути дела мы вовсе не отказались от идеи знаков в театре. Существует, однако, известная разница между поведением человека на улице и произведением искусства. В завершенной стадии произведение искусства должно избегать всего, что случайно, оно должно обладать определенной структурой, и в этом смысле поиск структуры неизбежно сводится к артикулированию, к обозначению наплывающих из жизни импульсов. Это — объективная стадия. В чем заключается разница: «объективный» — «субъективный»? Путем калькуляций нельзя прийти к пониманию сути этой разницы, но через систему поведения можно. Режиссируя, я могу сказать актеру: «верю» или «понимаю». В процессе поисков живых импульсов, этой линии, этого высвобождения «из себя», я чаще прибегаю к «верю» или «не верю». В свою очередь, когда на первый план выдвигается проблема структурализации, я пользуюсь чаще всего «понимаю» или «не понимаю». «Понимаю» или «не понимаю», само собой разумеется, касается вовсе не абстрактной стороны. «Не понимаю» значит: может быть, это и существует, так оно и есть, но только для тебя. Если же оно начало существовать также и для других, тогда оно стало означющим: сам не думая об этом, ты призвал знаки. Если же я говорю «верю», значит, сохранена линия жизни — линия живых импульсов. Однако, я заметил, что когда актер действительно начинает искать на свой страх и риск, он ощущает потребность ввести эти поиски в некие рамки, определить им место в общей подготовке спектакля. В определенной фазе работы — а она достаточно длительна — все актеры выполняют наметки, эскизы действий, результаты которых могут быть сориентированы ими самими, не оставаясь вместе с тем без связи с будущим направлением спектакля; свою собственную жизнь, свой опыт актер сознательно

направляет по определенному руслу, оперируя вместе с тем остальными актерами как неким подобием экрана, на который он отбрасывает образы — лики собственной жизни. Когда этот эскиз стал живым, в нем отыскиваются главные, принципиально существенные опорные точки, импульсы, которые можно было бы «записать», но, конечно, не карандашом, а телом. Когда они уже записаны, актер может повторить их множество раз, отбрасывая все, что несущественно; так возникает условный рефлекс, опирающийся на записанные опорные точки, а сам такой эскиз уже являет собой небольшой фрагмент спектакля. Как правило, это намного более интересно, чем разного рода постановочные изыски.

Однако, работа, приостановленная в этой фазе, была бы бесплодна. Самое важное, чтобы актер на основе того, что им уже найдено, мог возобновить свое исповедальное действие — здесь и сейчас, в настоящем времени. В этом заключена самая большая трудность. Актер уже обрел нужную линию — партитуру живых импульсов, мощно укоренившуюся в его глубинном бытии, в его «нутре»; обрел то, что может служить исходным пунктом, стартовой площадкой, а затем, уже на этой почве — теперь, здесь, сейчас, это должно исполниться: он должен совершить свою личную исповедь, идя до самой последней границы, вплоть до того, что может даже возникнуть ощущение неправдоподобности. Он должен исполнить то, что мы называем актом, актом во всей его полноте. Трудно объяснить, где и в чем лежит путь к подобного рода акту, к подобного рода актерскому действию; это очень сложно. В «Стойком принце» это происходит в исполнении Ришарда Чесляка, в «Акрополе» — в финальной сцене, когда узники чередой движутся в газовую камеру (в последнем случае акт охватывает целую группу людей, но он несомненен). Если акт происходит, то актер, дитя человеческого, преступает границу состояния той половинчатости, на которую все мы сами обрекли себя в повседневной жизни. Тогда исчезает барьер между мыслью и чувством, душой и телом, сознанием и подсознанием, видением и инстинктом, сексом и мозгом; актер, совершив это, достигает полноты. И «после» того как он оказывается способен воплотить этот акт до конца, он ощущает себя куда менее усталым, чем «до», потому что он весь обновился, обрел исконную неразделенность; и тогда в нем открываются новые истоки энергии.

Если актер сумеет достичь подобного рода акта — и к тому же в контрапункте с текстом, полным для нас живого значения — реакция, которая в нас тогда возникает, будет содержать специфическое единство индивидуального («мое») и коллективного («общее»). Текст может быть и современным. Если, конечно, он стал для нас «вызовом», если он подобен «воззванию», если он затрагивает нас — а затронуть нас он может только тогда, когда содержит в себе мысли, равные нашим сегодняшним мыслям. Но и этого недостаточно. Он должен поражать нас иначе, достигая основ, самых глубин нашей природы так, чтобы мы могли в соприкосновении с ним ощутить дрожь — тогда мы поверим, что есть в нем и корни, и нечто еще более существенное, самое простое, самое элементарное — родовое. Актер, общаясь с чем-то подобным, общается как бы с истоками собственной природы, находит себя — другого. Через этот мотив, этот призыв (как я уже говорил, текст очищается от всего, что не является кристалликом «воззвания»), действующий на нас подобно голосу из бездны, голосу мертвых, по ступеням кристалликов, сохраненных в себе, актер понимается к своему исповедальному акту; коллективное («родовое») и личное сходятся в этом пункте — это и есть один из основополагающих моментов акта.

Может быть, именно тогда, когда мы расстались с идеей ритуального театра, мы этот театр обрели. Не существует в наше время религиозной общности веры, и как зрители вы все являетесь собой Вавилон. Разъедаемые внутренними противоречиями, в какую-то минуту вы сталкиваетесь лицом к лицу с феноменом, который идет из недр, вырастает из чувствований, из инстинктов, из самых что ни на есть древних истоков, даже из реакций давно минувших поколений — но в то же время он просветлен и индивидуален, он существо сознательное и управляющее собой. Этот человеческий феномен — актер и вы видите его перед собой; он переступил границу собственной «разорванности». Это уже не игра — вот почему это уже акт (вы же в повседневной жизни именно без усталости «ведете игру»). Это феномен полного целостного действия. Вот почему его хочется назвать тотальным актом. Актер уже не разделен, в эту минуту в нем уже не существует

половинчатости, и он сам существует уже не половинчато. Он ведет партитуру и одновременно открывается до самых крайних пределов, до границ неправдоподобия, до того самого зерна своего существа, которое я называю «внутренним бытием», «бытием-нутром». И невозможное возможно. Зритель смотрит, не анализируя, и знает только одно — он оказался перед лицом феномена, несущего в себе неопровержимую доподлинность. В глубине своего существа он знает, что присутствует при совершении акта; вместе с тем на него действует и кристаллик «воззвания» — традиционные видения, обладающие высоким значением для нашей культуры, но действуют они самостоятельно, я бы даже сказал самочинно: они сталкиваются с нашим современным опытом совершенно непреднамеренным образом, ибо родились они не в холодном мозгу.

Если от спектакля идет излучение, если он «светится», то это возникает из столкновения противоречий (субъективное — объективное, партитура — акт). Излучение в искусстве достигается не через пафос, не через повторение общих мест, а через многослойность произведения, через его структуру, выстроенную на многих уровнях, через одновременное выявление многих аспектов, остающихся связанными между собой, но не тождественных друг другу. Чтобы дать жизнь новому существу, нужны два разных существа: так возникает новое существо — им становится спектакль; мы — и наши истоки; то, что индивидуально, и то, что коллективно — вот те два разных существа, которые вызывают к жизни третье.

Так, двигаясь на основах полярности, на путях, вроде бы диаметрально противоположных, сознательно отказываясь от первоначально заданной концепции мирского ритуального театра, мы оказались перед лицом открывшейся нам возможности, о которой я говорил выше. И тут обнаружилось, что возник вовсе не тот ритуал в театре, о котором мы думали раньше. Когда-то Брехт с огромной пронизательностью заметил, что театр, хотя начался с ритуала, но театром стал благодаря тому, что ритуалом быть перестал. В определенном смысле наше положение сходно: мы расстались с идеей ритуального театра, чтобы, как потом выяснилось, обновить ритуал; ритуал театральный, человеческий — а не религиозный, через акт — а не через веру. А может быть, вообще следует создать иную терминологию, ибо когда ритуал в театре мы мыслим в категориях общепринятой терминологии, то пускаем в ход определенные стереотипы: стереотип буквально понятого соучастия, стереотип расхристанности и коллективных конвульсий, стереотип беспорядочной спонтанности, стереотип изображаемого, а не наново творимого мифа (а между тем это разные вещи — миф «изображаемый» сводится к стилизации); наконец, стереотип экуменизма, возросший на конгломерате мотивов различных религий или различных культур. Может, следовало бы вообще расстаться с этой терминологией? Но само явление все же существует, и вопрос поставлен. Какой вопрос? Вопрос о том: «Что же существенно? Что наиболее существенно?» Может быть, это актер, но и актер не как актер, а как существо человеческое. Что же есть самое существенное? Преодолеть ту половинчатость игры, в которую человек сам себя заточает.

Читали ли вы когда-нибудь одну из версий о святом Граале, легенду о Парсифале? Однажды прибыл Парсифаль в замок Короля-рыбака. Король лежал разбитый параличом, королевство было в упадке, женщины не рожали, деревья не плодоносили, коровы не доились: бесплодие поразило страну. Сидя в трапезной, Парсифаль увидел процессию, впереди которой шла женщина с диковинным сосудом в руках; процессия двигалась через зал, уходила и возвращалась снова, и так повторялось несколько раз. Парсифаль ни о чем не спросил — вся атмосфера замка казалась ему необычной, таинственной, здесь в самом воздухе носилось что-то неясное, невыраженное. Утром он заметил, что замок пуст. Он решил, что все ушли на охоту, сел на коня и поскакал следом. В чаще леса он наткнулся на молодую женщину, державшую на коленях мертвое тело возлюбленного. Тогда он спросил: «Что происходит в этом замке?» «Ты видел процессию?» — услышал он в ответ. «Да». — «С женщиной, что несла необычный сосуд?» — «Да.» — «А ты спросил?» И Парсифаль ответил: «Нет, не спросил». — «Ты не спросил — и вот из-за твоего безразличия женщины не могут родить, деревья не плодоносят, коровы не дают молока, а король лежит в параличе. Ты не спросил».

Думаю, что когда мы ставим вопросы или только один важнейший вопрос — тот, что существует по-настоящему — легко кончить тем, что нас посчитают безумными, как это случилось с Кордианом в нашем спектакле. А может, мы и в самом деле будем безумцами, что тоже произошло с Кордианом, несмотря на всю возвышенность его поведения. Но «не ставить вопросов» — это роль ничтожного Доктора. И тогда наша жизнь изничтожится шаг за шагом и навяжется ей бог знает откуда какая-то «линия», ничего общего с нашими идеалами и с нашими стремлениями не имеющая, и сами мы станем страдать и молчать — и будем мы одиноки. Вот почему, кажется мне, не следует повторять этой ошибки — ошибки Парсифаля.

1968 г.

Конец текста