

«Театр наций»-77

КОНЦЕПЦИИ

ДВУХ СПЕКТАКЛЕЙ

«Я хочу говорить с людьми посредством искусства не о том, что делает их счастливыми или доставляет им приятное, но о том, что разрывая их изнутри и двигает ими в противоположных направлениях». В приведенных словах видного деятеля польского сценического искусства, главного режиссера варшавского театра «Студия» Юзефа Шайны содержится высказывание, применительно к собственной практике, о предмете искусства. Но в них просматривается вполне отчетливо и нечто большее — концепция искусства, нашедшая соответствующее выражение на сцене руководимого им театра.

Ю. Шайна не только практик, но и теоретик театрального искусства. С самого начала своей творческой деятельности, приходящегося на 50-е годы, он разрабатывает теорию «нового» театра, представляемого им как «открытый театр», в котором постановка и пластическое выражение составляют единое целое, а роль слова сведена к минимуму, ибо в основе спектакля лежит актерское действие. Его создания находятся на стыке собственно театра и изобразительного искусства. Свойственные же его воззрениям теоретические крайности обусловлены не только полемическим запалом, с которым он развивает и обосновывает принципы современного сценического искусства, но и тем, что начинал Шайна как театральный художник. Задачу последнего он всегда видел в том, чтобы путем сплава самых различных элементов и их комбинаций создавать сценическую реальность, построенную с учетом индивидуального мироощущения автора постановки. Такой подход к сотворению (именно к сотворению совместно с постановщиком) оформления закономерно привел Шайну к режиссуре.

Но наиболее полно он проявился как режиссер с приходом в театр «Студия» (1971 г.), преобразованный со временем в Институт искусства, включающий экспериментальную сцену, галерею современного искусства и школу сценографии для выпускников Академии изящных искусств. Создаваемые здесь спектакли можно рассматривать как практическое претворение его теоретических воззрений о «новом театре», задача которого, по его мысли, заключается в том, чтобы «предвидеть конфликты, зарождающиеся в мире, и дать сигнал тревоги». «Я стремлюсь», — говорит Шайна, — посредством визуального искусства прежде всего ответить на вопросы, задаваемые на первых, а не на последних страницах газет». Мысль достойная, и проводится она Шайной с завидной последовательностью и настойчивостью во всех его созданиях. Особенно, пожалуй, впечатляющее выражение приобрела она в его спектакле «Данте», вошедшем наряду с другим не менее известным его спектаклем «Реплика» в афишу парижского сезона «Театра наций».

«Данте», выпущенный в 1974 году и показанный на многих международных фестивалях, имел громадную мировую прессу. Критика не без оснований рассматривала этот спектакль как апогей всего созданного Шайной.

В соответствии со своими представлениями о роли литературного текста в создании спектакля и способах

его переложения в «визуальное искусство» постановщик выводит за рамки действия фабулу «Божественной комедии» Данте и дает на ее основе, по существу, собственную версию одиссеи героя в загробном мире. Это позволяет ему поставить в спектакле, созданном «по мотивам» первоисточника, продиктованные нашим временем проблемы, высказаться по ним в полную меру своего отношения к ним. Конечная его цель — пристальнее взглянуть в человека, чтобы в нем самом увидеть и вынести на наш суд истоки и причины тех гигантских катастроф, которыми так богат XX век.

Такую точку отсчета предлагает постановщик, проследив путь героя в поисках истины и света, и соответственно масштабу своего измерения его духовного потенциала, в нем самом открывает ад и рай, как крайние точки его же собственного нравственного мира, «человека вообще». Тем самым концепция искусства, заключенная в приведенных выше словах постановщика, сама собой обращается в концепцию человека, выдвигаемую режиссером. Существо ее видится в том, что раздираемый между преступлением и святостью, между страданием и радостью, между стремлением создавать ценности и разрушать их человек лишается права на внутреннюю гармонию, на победу над самим собой. Игрушка собственных слабостей и пристрастий, вечный пленник собственной «экзистенции», он обречен на муки и страдания, и самое большее, на что может рассчитывать, — это на искупление своих грехов, если, конечно, тяжесть его прегрешений не настолько велика, как у Нуды, вешающегося на наших глазах под мерный стук выпасающихся из его карманов монет, которыми оплачено предательство...

Сцена эта производит мучительное впечатление не одной только суровостью кары, постигшей предателя, но и тем, что произшедшее с Нудой — лишь крайнее выражение того, что есть в каждом из героев, весь вопрос лишь в силе и характере раздирающих их противоречий духа, в неизбывном, непреодолимом чувстве своей вины, своей греховности. Подтегиваемые стукотом трещотки неумолимою Харона, перевозчика в загробный мир, терзаемые его верным Цербером, герои спектакля Шайны призваны доказывать нам, что человеческая жизнь есть извечное, подобное движению маятника часов, колебание между добром и злом, перманентное состояние неразрешимых сомнений и постоянной раздвоенности, заставляющей нас метаться, бросаться из одной крайности в другую. Так ли это?

Герой «Божественной комедии» Данте, пройдя все круги ада, вскарабкавшись по ступеням чистилища в утраченный человечеством земной рай, влекомый силой поэзии, олицетворяемой образом Вергилия, ведомый любовью Беатриче, — в итоге возносится на высшую ступень просветления духа и постижения сути сущего.

Такова сила любви — еще одного из проявлений величия и красоты духа человека, одной из высших земных радостей, неотъемлемых от человеческого бытия. И как же далек ее образ в спектакле от своего реального прототи-

па, что встает со страниц творения вечно живого. Данте! Поддерживая и укрепляя дух героя беспредельностью своего сострадания, Беатриче в спектакле, в сущности, бессильна вдохнуть в него, изнемогающего в борениях с самим собой, извивающегося под тяжестью неразрешимых сомнений, силу, способную взнести его на высоты духа, сбросить с себя сизифов камень вечного сомнения. Все, что уготовано герою «Данте» Шайны, — это быть распятым на огромном, вращающемся Хароном колесе, в окружении двух других, служащих фоном Смерти и псу ее — Церберу. Они перемещаются по сцене, эти три круга, в призрачном свете неземных сфер, в непрестанной смене цветочных пятен, которыми испещрено все видимое зрительным пространством, не только сцена. Впечатляющий сам по себе финал. Если именно этого добивался постановщик, то он, несомненно, достигает спектаклем желаемого.

И все же нельзя не видеть, что, демонстрируя выразительные возможности «открытого театра» и в чем-то намекая его перспективу, зрелище это почти не оставляет перспектив в неизменно большем — как раз в том, что призвано дать человеку искусство, — в постижении самого себя, масштабов своих человеческих возможностей. Как ни высок строй мысли автора спектакля, отдавая ему должное, нельзя не видеть в его художническом послы заведомой суженности видения сути человека. Ведь столь же, сколь естественны неприятие человеком всего недостойного человека, его способность мучиться «духовным голодом», в такой же мере естественно для человека и стремление устранить причины духовных терзаний, любых искривлений самой человеческой природы, действовать ради достижения какой-либо гармонии. Именно такое и только такое понимание человеческой природы заслуживает названия гуманизма.

Но гуманизма не абстрактного, берущего человека вне его конкретно исторического, обусловленного условиями существования, содержания, а гуманизма подлинного, действенного, социально активного, направленного на всеостороннее раскрытие человека как личности и гражданина, неотделимого от главных проблем своего времени, своего века. В конечном счете именно в отношении к ним раскрываются все богатства человеческой природы. Потому что счастливым современным человека делает не одно только обладание жизненными благами, против чего со всей яростью художника, остро чувствующего время, ополчается Шайна, а нечто несравненно большее, что и делает его человеком. Вот тут и возникает своя закономерность — когда Шайна обращает свой протест против того, что ранит его самого, вызывает в нем неприятие, он с большей точностью поражает цель. Примером может служить его «Реплика».

Рассаживаясь, зрители видят посредине зала — сцена здесь занята под кресла — обыкновенную свалку. Обрывки газет, тряпье, обломки манекенов, сломанные колеса, старая обувь — все вперемешку с землей и мусором. И когда вы уже привыкнете к этому зрелищу, куча внезапно начинает шевелиться. Покажется рука, потянет-

ся судорожно к куску заплеснелого хлеба. Схватив его, исчезнет. Высунутся сразу две руки, найдут друг друга, соединятся в вялом пожатии, будто ища опоры друг в друге. Появится нога, голова... Мы увидим людей, заживо погребенных в остатках какой-то цивилизации. Но что это будут за люди — скорее подобия живых человеческих существ. Изможденные, в тряпье, отупевшие равнодушные ко всему на свете... С усилием поднимутся на колени. Увидят землю, что-то блеснет в их лицах, начнут пересыпать ее в горстях, предлагать зрителям... В долгом и медленном возвращении их к жизни, к чему и сведется действие, эти первые проблески чувств будут знаменовать начало их «обращения в людей». Ведь человек начинается с потребности в заботе о другом человеке...

«Реплика» Шайны даже в большей степени, чем «Данте», отвечает его принципам «открытого театра», понимаемого им как «поэтическое видение образов, в которых драма (опять упор на драматический аспект) человеческого бытия только и может быть отражена» как «место бесчисленных слоев художнического воображения». Весь спектакль развивается в приеме пантомимы, без текста, но логика сценического действия настолько отчетлива, что смысл его открыт нашему пониманию. Однако смысл этот не однозначен, более того — многомерен, что подчеркивается названием: по-польски «реплика» — это и «ответ» тем, кто был виновником человеческого кошмара в фашистских лагерях смерти, в которых в юношеские годы находился автор спектакля, но это и «возражение», «отповедь» тем, кто готовит человечеству новые ужасы...

Недаром же серой тенью выползает из той же кучи обросов фигура с повадками эсэсовских головорезов — она протыкает железом человеческие изображения, терроризирует несчастных, тушит свечи, когда они сооружают что-то вроде алтаря. Пока все более приходящие в человеческий вид жертвы его притязаний на господство не восстанут и не убивают его, совершая тем самым акт величайшей справедливости.

Заключительные моменты спектакля знаменуют собой воздаяние должного тем, кому не суждено было перенести выпавшее им в удел. Приводится в порядок пространство действия — так убирают город после жестокой бомбардировки: живые уже живут заботами дня. Длинной лентой накрыты остатки мусора, на ней бесчисленное количество фотографий лиц, словно символизирующих собой братскую могилу — общую для миллионов жертв фашизма.

«О чем все это? — вопрошает сам себя режиссер. И отвечает: — Об агонии, перешедшей миром, в нашем безмерном оптимизме... Из натуралистических элементов мы создали нечто абстрактное — вызов абсурдности жизни и ненужности смерти. Но это «нечто» абстрактно лишь по форме. Рожденное из его же изобразительной композиции «Воспоминание», посвященной памяти погибших в Освенциме польских художников, представление «Реплика» благодаря вводу в него действующих «живых» актеров очень конкретно по мысли. Это, в сущности, призыв художника к бдительности, к недопущению нового фашистского кошмара. В противоположность «Данте» с его абстрактно-гуманистической идеей «Реплика», при всей абстрактной условности сценического языка, несет в себе смысл, «читаемый» без затруднений каждым, кто смотрит спектакль.

В. ШИРОКИЙ,
спец. корр. «Советской культуры».
ПАРИЖ — МОСКВА.