

Михаил Щепенко

ДУХОВНОЕ ПРОСТРАНСТВО ГРОТОВСКОГО

Значение личности
Е. Гротовского для
театра конца
XX века

Думается, что всем театральным деятелям последней трети XX века пришлось испытать на себе в той или иной степени влияние личности польского режиссера и педагога Ежи Гротовского. Сначала его идеи проникали через покров таинственности, затем (когда кое-кому из избранных удалось более-менее тесно прикоснуться к ним) возник ряд экспериментов в ключе Е. Гротовским. Они всегда расценивались неоднозначно, однако имя польского режиссера сделалось знаком театра будущего, знаком чего-то безусловно подлинного в искусстве, знаком некоего предельного озарения в области актерского творчества.

Это влияние испытали и мы в пору нашей театральной юности. Какие-то элементы подготовки актера Е. Гротовского мы применяли в нашей практике и интерпретировали их в приложении к нашим поискам, однако в конечном счете осознали, что есть существенное противоречие и несогласие с целями и методами Е. Гротовского. И, вероятно, я бы не взялся за перо, если бы этот факт касался лично меня или моего театра. Дело в том, что принципы Е. Гротовского продолжают оставаться для ряда режиссеров и педагогов незыблемой основой их теоретических и практических трудов по воспитанию актера и созданию спектаклей.

Отношение
Е. Гротовского
к религии

Думаю, что символ веры каждого художника определяет его поиски и открытия.

Вопрос отношения Е. Гротовского к религии никак нельзя обойти, так как он не только достаточно постоянно высказывался на эту тему, но и сама его методика воспитания актера включает в себя и некие нравственные и, несомненно, религиозные начала. Но не буду голословным. Предоставлю слово самому Е. Гротовскому: «Кризис в театре не может быть отделен от кризиса в современной культуре. Один из главных моментов – исчезновение священной и ритуальной функции театра – есть результат очевидного и, вероятно, неизбежного упадка религии. Речь идет о возможности создания мирского святого в театре... Каждый должен вносить свой вклад в реализацию этого, т.к. замена религиозного (массового) сознания на «мирское» («светское»), очевидно, является психосоциальной необходимостью для общества» [1].

Итак, декларируется «замена религиозного... сознания на «мирское» и привнесение в этот психосоциально необходимый процесс элемента «святости».

Уже одно это высказывание настораживает. Понятно, что в ситуации европейского религиозного сознания, которое наиболее кратко и емко можно охарактеризовать словами Ф. Ницше «Бог умер», наличествует не просто тупик, но тупик с летальным исходом, ибо Господь сказал: «Аз есмь жизнь» (Ин. 14, 6). И если Он для человека «умер», то, следовательно, умерла жизнь, а физическая и социальная жизнь цивилизации без Бога превращается в агонию, о чем мы имеем непрерывные свидетельства.

Основа на принципе автономии человека от Бога

Чуткий художник не может не ощущать этого тупика, не может не искать выхода из этого «ошибочного мира» (Андрей Тарковский), в который мы погружены. Е. Гротовский ищет и, кажется, находит. Но находит или кажется? Дело в том, что вся его система строится на незыблемом гуманистическом принципе: автономии человека от Бога. Это отнюдь не значит полное отрицание Бога. В том-то и дело, что поиск ведется в сфере мистической, оккультной, в области «пра-театра». Изучаются не только европейские и восточные театральные теории, но и религиозные (языческие) ритуалы мира, изучается – в первую очередь – йога. Но что же это: замена религиозного мирским с привнесением святости? Замена высокого низким, причем с переменной полярных знаков.

Слова сатанинской гордости

«Я испытывал искушение, – пишет Е. Гротовский, – использовать архаичные ситуации, освященные традициями, ситуации в рамках религии и традиции, являющиеся табу. Я поддавался искушению богохульства: я хотел напасть на них, пойти дальше них. Это: «столкновение с корнями», «диалектика насмешки и апофеоза», «религия через богохульство», «любовь сквозь ненависть» [2].

Страшные для христианина слова, слова сатанинской гордости. Е. Гротовский в большей степени здесь последователь А. Арто с его «театром жестокости». Е. Гротовский писал об А. Арто, что его театр преступал границы логического рассудка и психологии. Его театр – театр «космического транса». Небеса лишились обычных обитателей. «Космический транс» неизбежно ведет к «театру магии». Элементами спектакля делаются «космические сигналы», а актер участвует в «движении, вызывающем космические силы». Е. Гротовский солидарен с А. Арто в области освоения ницшеанской идеи «трансгрессии мифа», то есть обновле-

ния мифа через ниспровержение и осмеяние нормы. Спектакль мыслится как бой против традиционных и современных ценностей, в восприятии и отрицании, покорности и мятеже («Он был не полностью самим собой»).

«Кто не со Мною,
тот против Меня...»

О трансгрессии несколько ниже. Но обратим внимание на «космические сигналы», «космические силы». А. Арто, как и Е. Гротовский, несомненно признает их существование. Собственно, взаимодействие с ними и есть предмет магии, о которой Е. Гротовский с охотой говорит. Но, с другой стороны, он говорит о себе как о человеке неверующем. Здесь, думается, уместно вспомнить слова Христа: «Кто не со Мною, тот против Меня, и кто не собирает со Мною, тот расточает» (Лк. 11, 23).

А если говорить о «космических силах», то нужно вспомнить о властителе «духов злобы поднебесной», то есть о властителе космоса (космократоросе – греч.) – сатане.

Возможно ли
стремление к чистой
истине без Бога?

Е. Гротовский не до конца солидарен с А. Арто, с его «великой трансгрессией», очищающей насильем и жестокостью, однако «богохульная ирония» стала ключом к ряду спектаклей. В спектакле «Доктор Фауст» К. Марло Е. Гротовский мыслит Фауста *святым*. Его святость проявляется в желании узнать чистую истину. Далее: «Если святой должен остаться святым, он должен восстать против Бога, Творца мира, т.к. законы мира – это ловушки, противоречащие морали и истине». Фауст (в трактовке Е. Гротовского) показал «преступное безразличие, даже грех Господа». «Фауст победил морально...». Когда читаешь эти строки, то возникает растерянность и вопрос: «А не в состоянии ли полного ослепления они написаны?!» Объявляется святым (о понятии святости ниже) желание узнать чистую правду. Само по себе стремление к познанию истины явление несомненно положительное. Но почему «святое»? И разве не угадывается здесь (тем более для человека, выросшего в христианской традиции) история грехопадения прародителей? Они ведь тоже вкусили от древа *познания* добра и зла. Только это вкушение привело не к обещанной святости (обольститель сулил: «Будете, как боги» – Быт. 3, 5), а к грехопадению, повлекшему возникновение *падшего* человечества. Стремление к «чистой истине» возможно ли без осознания христианского понимания истины? Истина не что, а Кто, то есть Бог. «Аз есмь истина» (Ин. 14, 6), – говорит Господь.

Стремиться к «чистой истине», отрицая абсолютную Истину – Бога, – уже в этой посылке заложена невозможность постичь истину. Так что ни святости, ни истины, а гордыня богохульства.

«Зло не исправляется злом, а добром»

Что же касается ницшеанской трансгрессии, профанации табуированных основ религии, столкновения с корнями, диалектики насмешки и апофеоза, религии через богохульство, то есть утверждения через отрицание, – эта идея, мягко говоря, сомнительна. Е. Гротовский высказывает мысль, будто феномен «святой пародии», возникшей во время позднего Средневековья, не разрушал авторитет католической церкви, а освежал веру, делал ее более глубокой и чистой. Понятно, что в вероучении и социальной деятельности католиков было много ошибочного, однако профанация церкви в «святой пародии» объективно содействовала профанации христианства и дальнейшей гуманизации европейского человечества вплоть до полной его апостасии. Известно, что «от смеха падают идолы, падают венки и оклады, и чудотворная икона делается почернелой и дурно нарисованной картинкой» (А.И. Герцен). К тому же «злоречие, которое, как некоторые думают, исправляет зло, не есть верное для сего средство. Зло не исправляется злом, а добром» (Святитель Филарет (Дроздов)).

Некоторые современные философы договариваются до того, что грехопадение Адама необходимо и даже предусмотрено Промыслом Божиим о человеке, ибо пребывание с Богом не по своей воле, а по воле Бога не имеет качества свободы выбора человека. Поэтому человек должен «уйти, чтобы вернуться», то есть отрицать, чтобы в конце концов утвердить. Это заманчивая идея, которая пронизывает всю идеологию гуманизма. Суть ее в том, что божественный закон свободы человека ставится выше Самого Бога. Эта безумная идея «евклидовой» человеческой логики, оперирующей конечными категориями по отношению к бесконечному и трансцендентному, сделалась аксиомой для западного человечества. В традициях этой аксиомы мыслит и Е. Гротовский.

Богохульство не проходит бесследно

Богохульство, профанация основ религии не могут пройти бесследно. Уход от Бога совсем не предполагает возвращения, скорее, наоборот. Кроме того, нужно более точно определить сами понятия «уход», «профанация» и т.д. Это предательство. Предательство Истины, Любви, Жизни. Но предательство Бога – беда отнюдь не для Него: «Бог поругаем не бывает». Мы знаем, чем кончился «уход» Иуды.

Е. Гротовский сам говорит «искушение богохульства». Известно, что любой грех легче пресечь в момент первого импульса – прилога. Если этого не происходит, грех постепенно овладевает человеком, и человек, в конце концов, делается рабом страсти. И тогда «возвращение» делается крайне проблематичным. Страсть, в которой пребывает человек, – гордость, позволяющая ему обособиться от Бога. Человек наивно полагает, что он самодостаточен и находится вне поля борьбы Добра и зла. Увы, если бы хотя бы так! Но нет! Уходя от Бога, он приходит к дьяволу, отцу лжи, и тогда христианская Истина приравнивается (по Е. Гротовскому) к очередному мифу. Миф, как известно, владея общественным сознанием, несет в себе превратное представление об истине. Поэтому развитие человеческого представления о мире (по Е. Гротовскому) происходит в процессе смены разных мифов, в череде которых числится и христианский миф. Вспомним Ф.М. Достоевского: «Если Бога нет, то все дозволено». У Е. Гротовского иначе: «Потеряв «общее небо веры», потеряв непоколебимые границы, человеческий организм сохраняет восприимчивость. Только миф, воплощенный в актере, в его живом организме, – может действовать как табу» («К бедному театру»). Как видим, есть существенная разница: для Ф.М. Достоевского табу исходит от Бога, для Е. Гротовского – от самого человека (актера). Правота Ф.М. Достоевского доказана историей XX века. Исповедовать человека как высшую ценность – это значит не просто заблуждаться в теории, это значит участвовать в исполнении диагноза о летальном исходе западного человечества. В наше время этим последовательно занимается так называемый секулярный гуманизм, имеющий качество нетерпимости к религиозному сознанию при многократно провозглашенной толерантности.

Завораживающая
непроницательность
спектакля

Некоей вершиной поисков Е. Гротовского стал спектакль «Апокалипсис кум фигурис». «При чтении текста обнаруживаешь в нем причудливое смешение цитат из Библии, литургических гимнов, Достоевского, Элиота, Вейл. Никакой связующей нити. Лишь смутные ассоциации обнаруживаются иногда в этом коллаже... Спектакль построен по законам поэзии, а не прозы: отдаленные ассоциации, накладывающиеся друг на друга метафоры, поступки и значения, переходящие из одного в другое... Спектакль обладает завораживающей непроницательностью, образной и философской, которая является в то же время верхом простоты... Сюжетная линия «Апокалипсиса» связана с

возвращением Христа, вторым пришествием, происходящим в наше время. *Христос введен исключительно для шутки* (курсив мой. – М.Щ.), но ложный ли это Христос? Этот Христос вновь совершает свое описанное в Евангелии странствие, и в финале оказывается побежденным... На метафорическом языке «Апокалипсиса» Бог или Христос не обязательно должны являться божественной личностью из иудео-христианской религии. Он может обозначать самые различные человеческие понятия... Это жестокая «вивисекция». Миф о Христе подвергается испытанию безбожничеством, испытанию цинизмом, испытанию словесной аргументацией... Задачей является лишить миф той блестящей упаковки, которую нанесла религия, традиция и привычка: оставить его лишенным всяких покровов и заставить его самому защищать себя» [3].

Христос в шутку...

Из приведенной цитаты уже очевидно, что для христианского сознания неприемлем ряд фактов как сугубо греховных. Нарушена заповедь: «Не поминай Имя Христово всуе». Христос – в шутку? Умышленное перевираие Евангельских событий? Отнюдь не новая еретическая идея, что Христос не Бог? Сама мысль о том, что миф (перевернутый в результате богохульства и цинизма создателя спектакля) должен защищать сам себя, уже порочна. Во-первых, не «миф» (как уже говорилось выше), во-вторых, почему он должен защищать сам себя? Он давно защищен святыми отцами, сонмом мученических подвигов, самим фактом жертвы и Воскресения Христова. Но он беззащитен перед теми, кто невежественен, отравлен атеизмом, кто живет ценностями сугубо горизонтального измерения. И нужно ли ему защищаться? Ведь беда – не в нем, а в тех, кто на него нападает. Камни, брошенные безбожниками в Бога, падут на их же голову. В-третьих, как возможно «защищать» этот «миф», если он представлен в лживой, извращенной и расплывчатой форме, если он оклеветан?

Но продолжим. В спектакле «плоть едят, а кровь пьют «на самом деле», т.е. в буквальном смысле слова. По аналогии и любовь – ключевой пункт в истории о Христе – рассматривается буквально как секс, эротизм... и результат обретает очень странный привкус: Бог – это возлюбленный (Он), Иоанн – возлюбленная (Она, душа)... На этой канве – чувственной и непристойной – зиждется целая диалектика вызова и богохульства...» [4].

Христианская любовь – это секс?

Христианская любовь – это секс? Бог – возлюбленный, а Иоанн – возлюбленная? Вспомним непреходя-

щие слова Апостола Павла о христианской любви: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего...» (I Кор. 13, 4). И подменять ее физиологическими стремлениями одного пола по отношению к другому? Это откровенная ложь. Однако не совсем понятно другое. Почему злостная клевета и патологическая ложь (очевидная, думается, для всех), тем не менее, является предметом некоего якобы углубленного исследования «мифа»?

Иоанн совершает половой акт с батоном хлеба, а девушка ножом «убивает» хлеб. Вот как оценивает этот эпизод К. Пузына: «Это пример действенной метафоры. Хлеб олицетворяет пищу, дитя, врага, в то время как примитивная, импровизированная трапеза переходит в богохульный, сексуальный взрыв, кульминацией которого становится подразумеваемое убийство – ребенка, человека, Бога» [5].

Симон Петр является врагом Христа (в спектакле Христос – это Простодушный – Чемный. «Это обалделый, безмозглый деревенский парень» [6]). Симон Петр время от времени садится верхом на Христа и загоняет, понукая кнутом, до безумия... Иоанн отправляет Христа к проститутке, затем следует их сексуальный акт, в котором К. Пузына усматривает «трепетную чистоту» и «самую лирическую сцену», которую он «когда-либо видел в театре»... Симон Петр оказывается предателем... Мистицизм и секс снова олицетворяют одно и то же... В конце спектакля в уста Симона Петра Гротовский вкладывает слова Великого инквизитора, обращенные к Христу: «Иди и более не возвращайся». «Свет зажигается. Комната пуста. Остались лишь зрители». Без Бога. Без веры. Без надежды. Трансгрессия произошла. Святое испоганено и растоптано. Невозможно понять только одно: какое утверждение происходит через такое отрицание? Какая религия проступает через богохульство? Только антирелигия, неприкрытое антихристианство, то есть сатанизм.

Воспитание актера:
эстетика
и методика

Однако для всего театрального мира (или почти всего) Е. Гротовский остается авторитетом в области воспитания актера. Он различал эстетику и методику. Попробуем и мы рассмотреть некоторые принципы его методики. Вот ряд его рассуждений.

«Вся театральная деятельность Театра Лаборатории – это два процесса. Во-первых, это редукция – возвращение театру того, что является его сутью, а затем – ...в ломке стен, границ театра. Вначале надо было устранить все, что в театре является искусственной подпоркой, что может служить, может быть творче-

ским, существенным, но не является необходимым... Если устранить игру света, если устранить музыку... если устранить эффекты, которыми пользуются в так называемом «тотальном» театре... что тогда останется? Останутся два человека, две группы людей – актеры и зрители» [7].

Итак, редукция, которая оставляет в поле поиска двух носителей специфики театра – актера и зрителя. Что же, это и возможно, и интересно – как лабораторная работа. Хотя сразу стоит заметить, что как бы ни хотел Е. Гротовский убрать свет, цвет и музыку, чтобы воплотить модель чистого театра, все-таки в театре надо смотреть и видеть, звучать и слышать, а это неизбежно коснется света, цвета, музыки и т.д. Но можно понять такое абстрагирование и даже принять ряд тренировочных технологий.

Тем более, что, по мнению Питера Брука, «никто, начиная со Станиславского, не постиг так глубоко и полно феномен актера, не постиг природу его игры... как это сделал Гротовский» [8].

Театр без текста

Е. Гротовский задает еще один вопрос: «Может ли театр существовать без текста?», и отвечает: «Может».

Суть театра в схватке. «Мы открываем себя людям, когда сталкиваемся с ними, чтобы понять себя самих» [9]. «Театр – это то, что происходит здесь и сейчас в организме актера. Театральная действительность – это не иллюстрация жизни, а нечто связанное с ней по аналогии» [10].

Е. Гротовский запрещает думать в процессе упражнений. Не думать – это значит «не мыслить головой». Нужно даже говорить не думая, без пауз. Если вы думаете, то – телом. Посредством движений. Становление актера выражается «в предельном напряжении, в полном разоблачении, раскрытии своего внутреннего мира – и все без малейшего следа эгоизма и самолюбия» [11].

«Актер приносит в дар самого себя»

«Актер приносит в дар самого себя. Это называется техникой *транса* (курсив мой. – М.Щ.) и слияния всех психических и физических сил актера, которые всплывают из самых глубин еще существа и инстинктов»... «Актер должен играть в состоянии транса». У Гротовского возникает теория «святого актера». «Я говорю, – пишет он, – о «святости» как человек неверующий... Если актер, бросив вызов себе, публично бросит вызов другим и путем эксцесса, профанации и оскорбительного святотатства раскрывает себя, отбрасывая свою ежедневную маску, этим он дает возмож-

ность зрителю предпринять подобный процесс проникновения в себя» [12].

«Актер выставляет свое тело, сжигает его, приносит в жертву. Он *повторяет искупление* (курсив мой. – М.Щ.): он близок к святости» [13].

«Аппарат актера должен производить звуки так быстро, чтобы мысль – убившая бы всю спонтанность – не успела вмешаться» [14].

«Главное – использовать роль, как трамплин, как инструмент, с помощью которого надо изучать то, что скрыто за нашей каждодневной маской – основу нашего существа, – чтобы возвеличить ее, показать ее всю (курсив мой. – М.Щ.).

Артисты как мученики

И вновь о святости артиста через цитату из Арто: «Артисты должны быть как мученики, сожженные заживо, все еще взывающие к нам с костра» [15].

В 1967 году Е. Гротовский дал интересное интервью в Нью-Йоркском университете. Он говорил, что более всего мы страдаем от недостатка целостности, отрекаясь от себя и растрчивая себя. Когда мы пытаемся освободиться от этого, мы кричим, дергаемся в ритме музыки. В поисках освобождения мы получаем биологический хаос.

В театре должно осуществляться единство физических и умственных реакций. Искусство нельзя связывать законами общепринятой морали или какого-либо формального кодекса.

«Верный партнер»

И вот самое интересное. Е. Гротовский говорит о «*верном партнере*» как об «особом существе, перед которым актер все делает, перед которым он играет и которому он открывает личные проблемы и чувства. Его невозможно определить. А у актера нет надобности определить этого «верного партнера». Это – перерождение актера не для себя, не для зрителя. Оно наиболее парадоксально. Оно открывает актеру наиболее широкий ряд его возможностей... Все это в достаточной степени загадочно».

Контакт с самим собой

В театре Человек – и актер, и зритель – совершает акт самораскрытия, *устанавливает контакт* не только между собой, но и – каждый – *с самим собой* [16].

Актер должен «преодолеть барьеры и отправиться на поиски высшего достижения – целостности» [17].

«В конечном счете, – пишет Е. Гротовский, – речь идет о неотделимости сферы духовной от сферы физической. «Акт души» актер должен не иллюстрировать организмом, а совершать организмом»... «совершать всем собой – целостным» [18].

Эмоции как
самоцель

«Театральное искусство автономно, театр лишь отталкивается от литературы, но ни в коем случае не иллюстрирует ее. Театр вступает в контакт со зрителем не через литературную ткань, а путем конденсации чувств, спонтанности актерской игры» [19].

Любопытно высказывание В. Гаккебуша. «Максимальное напряжение чувств на сцене является «зерном» творческого метода Гротовского... Именно тут и начинается отход Гротовского от наставлений Станиславского. Эмоция становится для Гротовского самоцелью. Он гиперболизирует реальное человеческое чувство и этому подчиняет весь актерский организм. Так называемая граничная эмоция Гротовского охватывает актера от корней волос до кончиков пальцев. В своем полемическом азарте Гротовский почти исключает у исполнителей такие неотъемлемые части человеческой психики, как интеллект и воля. Они «задавлены» граничными экстатическими аффектами. И эти аффекты приобретают физиологическое выражение. В первую очередь их доносят до зрителей тело актера, его мышцы, железы, кровеносные сосуды. Это «шабаш», «вальпургиева ночь» актерского нутра, такое преувеличение человеческих чувств, от которых исполнители обливаются потом, краснеют и бледнеют, корчатся и катаются по полу. Поэтому и не имеет особого значения текст, т.к. слово – средство прежде всего интеллектуального человеческого общения. Гротовский словно освобождает психологию современного человека от всех наслоений цивилизации и возвращает его к уровню древнейших времен (к далеким первоисточникам театра – магическим ритуалам, священнодействиям жрецов, дионисийским игрищам в античной Греции)» [20].

Основные
положения системы
Е. Гротовского

Попробую выделить основные положения системы Е. Гротовского, естественно, не претендуя на полную исчерпаемость и полноту.

1. Чистый театр – это актер и зритель.
2. Спектакль – это не иллюстрация жизни, но иная жизнь, путь к себе – и для актера, и для зрителя.
3. Слово, мысль, идея, если и имеют какое-то значение, то безусловно подчиненное. «Театр – это то, что происходит в *организме* актера». Гиперболизация реального человеческого чувства и подчинение этому всего актерского организма.
4. Преодоление недостатка целостности человеческой личности через слияние всех психических и физических сил актера, через технику транса.
5. Учение о «святом» актере.

Актер и зритель – театр

6. Мысли о «верном партнере» (им не является режиссер, партнер, зритель). Он есть, но загадочен.

Идея пребывания специфики театра в актере и зрителе не нова. Однако Е. Гротовский ставит вопрос радикально: актер и зритель – театр. Остальное – не театр. Такая постановка вопроса кажется почти правильной, однако... Я выше уже писал о неизбежном наличии звуковой и визуальной среды и о необходимости каким-то образом ее оформлять. Но гораздо более сомнителен принцип автономии от литературы, драматургии. Ведь если на сцене развивается действие, то у него есть некий сюжет, некая тема, если произносятся какие-то слова, то они, следовательно, как-то организованы, имеют определенную последовательность, вероятно, выражают не только эмоции, но и некую идею. И т.д. Все это элементы драматургии. Драматургом при этом может быть, к примеру, Шекспир, или сам Е. Гротовский, или актер (в процессе импровизации). Думаю, что в большинстве случаев состязание с Шекспиром или другим великим (или просто хорошим) драматургом будет не в пользу того, кто драматургом не является и литературно не одарен. Проблема взаимодействия актера и драматурга состоит не в том, чтобы «оттолкнуться» от текста, подмять его под себя, а в том, чтобы органично возвыситься до текста, суметь его заново родить.

Точно так же сомнительно бытие театра без режиссера. Он во все времена существовал (даже называясь иными именами) как организатор целостного процесса и зрелища. И возможен ли театр Е. Гротовского без Е. Гротовского? Без того «политического гуру», как он любил себя называть, то есть без определенной *идейной* направленности, которую Е. Гротовский в «бедном» театре отрицал?

Эти неточности можно, конечно, извинить в связи с максимализмом режиссера в его стремлении к постижению специфики театра, однако «природа не терпит пустоты», и место драматурга, режиссера, сценографа, композитора занимает кто-то другой. Не тот ли «верный партнер», о котором говорил Е. Гротовский в Нью-Йорке?

Театр – иная жизнь

Театр для Е. Гротовского – не иллюстрация жизни, а иная жизнь, путь к себе – и для актера, и для зрителя. Как видим, этот постулат практически исключает принцип театральной *игры*, «игры всерьез». Думается, не случайны «замечания об «односторонности» Театра Лаборатории, о том, что определенные и довольно значительные области жизни и проявления

личности, в частности, ее мажорные состояния – оптимистический комизм или юмор – до сих пор были чужды этому театру» [21]. У Е. Грозовского речь идет о бытии в иной реальности, в которую актеры «уходят» с помощью технологий «самосжигания» и «транса».

Что же это за реальность, которая принципиально отличается от реальности обыденной? И почему она есть «путь к себе»? И что такое «я»? Огромный спектр вопросов. Истинное «я» должно быть целостным. С этим трудно не согласиться. Е. Грозовский внутренне протестует против раздробленности человеческой личности, против потери человеком себя. Но как решается эта проблема? Выдвигается идея ненужности ума. Думать нужно организмом, телом. Это оккультная, восточная идея. Буддийские монахи, например, стремясь достичь нирваны, в своих медитациях воплощают мысль Будды: «Мы должны достигнуть пассивного состояния, немышления, конечной пристани, нирваны, покоя».

Целостность и
раздвоенность

«Если молитва – это сознательная работа, то медитация – это разрушение сознания. Для того чтобы отсечь ум, существует определенная медитационная техника, которая постепенно приводит практикующего к остановке мышления. Но не есть ли это впадение в то самое состояние «неразумных животных», о котором нам поведали подвижники-аскеты? Ведь отказываясь от ума, человек отказывается и от совести, которая обличает его через слово. «Человек, который в чести и неразумен, подобен животным, которые погибают» (Пс. 48, 21). Да, животное обладает определенной целостностью – в нем нет той раздвоенности, которую обнаруживает в человеке совесть. В своих ощущениях и образах животное очень целостно переживает мир; это делает его очень сильным, способным к тому, чего человек в своей раздвоенности достичь не может.

Путь к себе – путь к
восстановлению
целостности

Преодолеть раздвоенность можно не только путем умерщвления ума и совести, но и другим, более достойным человека путем. Это путь длительной словесной молитвенной борьбы (невидимой брани) со страстями, просвещения сердца умной молитвой и духовным размышлением. Целостность здесь достигается не отсечением слова, а его созревaniem, приобретением полноты осмысленности» [22].

С православной точки зрения невозможно восстановить целостность человека, не восстановив в нем «умной способности познания вечных ценностей». Для Е. Грозовского путь восстановления целостности, путь к себе – это путь к телесному существу в себе, погрузе-

ние в бездну низов, в ритуал языческого бытия. Роль, образ – это тоже путь к самому себе, путь понимания, проникновения в свою некую «истинную» сущность.

Технология «транса» Технология «транса» связана с технологией медитаций, о чем говорилось выше. Что есть транс? С точки зрения марксистского материализма (а Е. Гротовский провозглашал себя материалистом и, более того, был коммунистом), транс есть «состояние помраченного сознания, при котором выполняются автоматические, внешне целесообразные... действия... Наблюдается главным образом при эпилепсии, истерии, в стадии глубокого гипноза. Трансом обозначают также состояния отрешенности, экстаза, «ясновидения» и др.» [23].

Транс – это выход за пределы сознания. Но куда? К себе? «Человеки делаются способными видеть духов при некотором изменении чувств, которое совершается неприметным и необъяснимым для человека образом. Он только замечает в себе, что внезапно начал видеть то, чего не видел и чего не видят другие, слышать то, чего доселе не слышал... Духи злобы с такой хитростью ведут брань против человека, что приносимые ими помыслы и мечтания душе представляются как бы рождающимися в ней самой, а не от чуждого ей злого духа, действующего и вместе старающегося укрыться» [24].

Редукция души Е. Гротовский отрицает Бога-Троицу, Христа, но готов принять и принимает «верного партнера». Он как чуткий художник прекрасно понимает, что процесс творчества протекает отнюдь не только в социуме, есть связь с миром иным. Ф. Ницше говорил о том, что есть искусство от Бога, а есть и от дьявола. Весь постмодернизм обращен к телесному уровню человеческого существования. Именно в этом уровне ищется правда о человеке, приход к себе, по Е. Гротовскому. Открывается адова глубина. Происходит редукция самого понимания души до уровня сознания и психики, тогда как блаженный Августин говорил, что есть только один предмет выше души человеческой – это ее Создатель.

«Святость»
безбожного актера Уходя от слова и разума, человек погружается в плавание без компаса и без координат. Художник отдается демоническим стихиям, он делается одержимым, на него находят наваждения. Он творит. В его созданиях «есть бес» – как обязательный компонент истинного искусства, согласно Ф.Г. Лорке («Теория и игра беса»). Вот оно – самосжигание на костре, вот она – «святость» безбожного актера!

Но за кем идет актер в этом стремлении к жертвенной святости? За каким «верным партнером»? За каким духом? За духом лжи и смерти. Дьявол – человекоубийца, он пал по причине необузданной гордости. И актеры Е. Грозовского, самосжигая себя в транс, исповедуют сатанинскую гордость: они «святые», тогда как святость в Православии связана со смирением, с послушанием воле Божией. «Дьявол – обезьяна Бога», – говорят святые отцы. И «святость» актеров Е. Грозовского имеет несомненно обезьяний характер по отношению к истинной святости.

Путь к себе как
путь вниз

«Путь к себе», по Е. Грозовскому, означает – путь вниз. Нарушается иерархическая подчиненность – не «дух–душа–тело», а «тело–душа–дух». Оба вектора вертикальны, но один направлен к Небу, другой – в бездну.

Как я уже отмечал в начале статьи, дело не в Е. Грозовском, а в той почти господствующей тенденции в современном театре, о которой очень внятно пишет театровед Ю. Барбой: «Сегодня в работу берется не «душа», а «нервы», что называется, в чистом виде. Режиссер из актера и актер из себя вытаскивают голые эмоции, непосредственные психические реакции и ими хлещут по нервам зрителей... Актер ради нас рискует своим психическим здоровьем. Непоправим износ актера... Актер перестает быть тем, кто играет роль, то есть художником сцены» [25]. А вот высказывание психиатров: «Ввиду большой распространенности истерии в актерской среде почти все театральные постановки и кинофильмы буквально нафаршированы истерическими сценами. Вот уж где поистине разгул страстей! В одном из газетных интервью известный актер Поровщиков заметил, что все, созданное ныне актерами, больше напоминает жизнь психически больных людей» [26].

«Истина страстей»

К.С. Станиславский говорил о необходимости «истины страстей» на сцене, однако не о тех, которые задавливают интеллект и волю. «Граничные» экстатические аффекты актеров Е. Грозовского, аффекты, ставшие физиологией, «шабаш», «вальпургиева ночь» актерского «нутра» – это не просто знаки беснования и саморазрушения, это «училище страстей» – так называли святые отцы театр и на этом основании отрицали его. Страсть – страдание – грех – это радикальное извращение человеком назначенного ему пути к спасению. Но это и ловушка для творческих людей. Так что же: бесстрастный театр? Нет. Но есть особые качества сценического чувства. Так что проблема «истины стра-

Театр и церковь

стей», думаю, разрешима. Однако это тема для другого большого разговора.

Идеи «пан-театра», «пра-театра», «пара-театра», «по(после)-театра», которые высказал Е. Гротовский, как это ни странно, близки ленинским: «Место церкви должен занять театр». И вполне по-ленински мыслит другой театральный кумир конца XX века Питер Брук: «На сегодняшний день Христианская церковь, которая на протяжении почти 2000 лет старалась удовлетворить духовные запросы человечества, перестает справляться с этой миссией. Поэтому задача театра сегодня – взять на свои плечи тот груз, который до этого момента пробовала нести Церковь» [27].

Меня удивляет тот факт, что честных, чутких, умных людей не смущает феномен совпадения идеи тотального безбожия коммунистов, которые «залили мир кровью», и безбожия нынешних секулярных гуманистов, к которым относятся эти честные, чуткие и умные люди. В.И. Ленин и П. Брук по поводу театра и Церкви высказываются одинаково! Не является ли это предметом для исследования и коренного пересмотра духовных позиций современного художника?

Впадающие в безверие и в безбожие

Великий русский мыслитель И.А. Ильин, размышляя о «судьбе народов, утративших свою исконную веру и впадающих в безверие и безбожие», писал: «Они отрекаются от своей старой, драгоценной культуры и не создают никакой новой, они сходят в истории на «нет», в снижении, разложении и разврате, принимая свои больные и дурные создания за некое «новое слово» «новой культуры» [28].

Я не стал бы говорить на эту тему, если бы движение, начатое польским режиссером, не претендовало на некое кардинальное, передовое направление в современном искусстве, если бы не имело в себе качеств «эпидемии массового внушения», от которой общественное сознание освобождается лишь по завершении социальной трагедии, «накликаемой» одаренными богборцами.

1. Гротовский Е. К бедному театру. М., 2003. С. 63.
2. Там же.
3. Театр Гротовского. М., 1992. С. 53–54.
4. Там же. С. 55.
5. Там же.
6. Там же.
7. Там же. С. 9.

8. Там же. С. 19.
9. Там же. С. 22–23.
10. Там же. С. 25.
11. Там же. С. 26.
12. Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику. М., 2003. С. 68.
13. Там же. С. 69.
14. Там же. С. 97.
15. Там же. С. 71.
16. Театр Гротовского. М., 1992. С. 22.
17. Там же. С. 29.
18. Там же. С. 28.
19. Там же. С. 45.
20. Там же. С. 69.
21. Там же. С. 38.
22. Священник Владимир Соколов. Младостарчество и православная традиция. М., 2005. С. 227–228.
23. БСЭ. М. 1977. Т. 26. С. 146.
24. Соч. Епископа Игнатия Брянчанинова. СПб., 1905. Т.3. С. 13–14.
25. Актер в современном театре. Л., 1989. С. 15.
26. Авдеев Д.А., Неверович В.К. Наука о душевном здоровье. М., 2005. С. 197.
27. Театр Гротовского. М., 1992. С. 101.
28. Ильин И.А. Основы христианской культуры. Белозерск, 1994. С. 9.

Михаил Калашников

**«ВИШНЕВЫЙ САД» РУССКОГО
ЛИБЕРАЛИЗМА:
О СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ
ИСТОКАХ СВОБОДОМЫСЛИЯ
Б.Н. ЧИЧЕРИНА**

Интерес к личности
Б.Н. Чичерина

Борису Николаевичу Чичерину по праву принадлежит выдающееся место в истории русской общественной мысли второй половины XIX века. Его умственные интересы были столь многообразны, что, в определенном смысле, его можно назвать ученым-энциклопедистом: философ, историк, правовед, знаток естествознания и к тому же блестящий публицист.