

ТЕАТРАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ АНДРЕЯ ШЕРБАН

THE THEATRICAL REALITY OF ANDREY SERBAN

ИРИНА КАТЕРЕВА,

lector superior,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Article The Theatrical reality of Andrey Serban opens spiritual essence of theatre and opportunity of influence on the spiritual world of the man. The theatrical reality of Andrei Serban is connected to concepts metaphysics, archetype, energy, a uniform universal beginning, spirituality.

Театральная реальность Андрея Шербан отражает одну из главных тенденций развития европейского театра второй половины XX века: возвращение театру его духовной сущности и возможности воздействовать на внутренний духовный мир человека. Известно, что духовный театр как явление существует в театральном искусстве с давних времен, когда театр и церковь были еще нераздельны. Традиционно и в наши дни его сущность определяется какой-либо религиозной принадлежностью и религиозной направленностью, возможностью театральным языком доносить до зрителей необходимость веры как таковой. Вместе с тем, по мнению автора, в современном театральном искусстве Европы второй половины XX века сформировался уникальный феномен – трансцендентальный духовный театр, который вышел за общепринятые рамки религиозной принадлежности и направленности. Он получил широкое распространение не только в европейском театральном искусстве. Андрея Шербан, безусловно, можно отнести к числу наиболее ярких его представителей, среди которых Питер Брук, Ежи Гротовский, Еудженио Барба, Ариадна Мнушкина, Жозеф Надж, Анатолий Васильев, Борис Юхананов.

Духовный театр Андрея Шербан – это понятие, включающее в себя не какое-либо конкретное место, а совокупность качественных характеристик, он определяется не формой как таковой, а качеством его внутренней направленности, поскольку *без духовного дыхания человек есть только животное* [1, 64]. Осуществляя свои постановки в театрах разных стран, он видит в ней универсальный язык, способный пересекать все времена и пространства. Свои театральные эксперименты он направляет на поиски театра, который как *учебник обучения духовности, как духовное врачевание* будет помогать человеку *возвыситься к чему-то другому, к другому качеству* его душевного состояния, отличного от обыденной жизни [1, 54]. Это духовное врачевание, по мнению режиссера, направлено на решение главной общечеловеческой проблемы: поиску космической гармонии, поскольку *без космического видения мы приближаемся к монстрам* [1, 63].

Стремясь вернуть современному театру его главный общечеловеческий стержень, Шербан в своей практике опирается на весь многовековой опыт театрального искусства Востока и Запада, архаичности и современности. Опыт выдающихся предшественников он воспринимает как целостное явление, вне временных и географических границ, где эксперименты каждого взаимно дополняют и развивают друг друга. В этом контексте, для него важны идеи Г.Крэга по поиску космической гармонии и театральная метафизика А.Арто, метод эвритмии Рудольфа Штейнера и трансцендентальная ирония В.Мейерхольда в спектаклях по пьесам А.Блока, поиски Е.Гротовского и эксперименты П.Брука, духовный театр А.Васильева и Б.Юхананова. В Бали он изучает театр, отражающий неразрывную связь жизни человека с миром животных, птиц, духов и демонов. В Японии его интерес направлен на постижение традиций театра Но и Кабуки, ставших конкретным примером духовности в искусстве. Вместе с тем, огромное влияние на его взгляды оказал изотерический дух интернациональных фестивалей в Европе 60-70 годов, знакомство с духовными учениями Гурджиева, Кастанеды, интерес к йоге и медитации, личные творческие контакты с Е.Гротовским и П.Бруком. Все это позволило Шербан открыть другую реальность драматического искусства, другое видение мира и дало возможность продолжать творческие эксперименты на волне этих веяний.

Пересекая пространственно временные границы такого древнего искусства, каким является театр, он удивительным образом аккумулирует в своем творчестве все лучшее, что есть в мировой практике. Эта взаимосвязь ярко прослеживается в спектакле *Юлий Цезарь* (1968) – воплотившем принцип театра Кабуки; в спектакле *Король-Олень* (1984) – ставшем сплавом театра марионеток, театра Кабуки, балийского театра и комедии дель арте; в спектакле *Укрощение строптивой* (1998) – объединившем комедию дель арте, елизаветинский театр, римскую комедию в духе Плавта или Аристофана и современный театр снов; в спектакле *Венецианский купец* (1998) – в котором режиссер использовал принцип ленты комиксов; в спектакле *Гамлет* (1999) – соединившем в себе все традиции мирового театра: от Кабуки до Брука.

Стремясь вырваться из тесных рамок метода и стиля и, не отдавая предпочтение ни одному из них, Шербан постоянно меняет свой стиль, чтобы, задавая вопросы *сравнивать реальности* [2]. В этом смысле, выбор стиля и метода определяется в каждом конкретном случае только его творческими задачами, и могут предполагать использование диаметрально противоположных приемов. Например, стремясь отойти от эстетики соцреализма, основой своего первого спектакля *Король Убу* он делает пластику и ритм. В другом спектакле *Заведующий отделом души* (1965) ему удалось взорвать типичную комико-лиричную основу бульварной пьесы, заменив ее абстрактной каллиграфией движений, базирующихся на приемах биомеханики Мейерхольда и цирковом танце.

Не являясь приверженцем реализма в театре, он, вместе с тем, использует его в своих постановках, доводя, в некоторых случаях, до кошмара [3,345]. Создавая супернатуралистический эффект в спектакле *Чайка* (1980), поставленном в Японии, Шербан сооружает на сцене огромное озеро, около трех футов в глубину, окруженное настоящими березами. Зеркало, заменившее задник, «размножало» березы, создавая эффект березовой рощи. Яков и рабочие по-настоящему купались, затем выходили на берег, стряхивали с себя воду. В отличие от этого спектакля, другая версия *Чайки*, поставленная режиссером в этом же году в американском Публичном Театре, была решена в абсолютно условной манере театра Но.

В театральной реальности Шербан нет места политике, поскольку он убежден, что театр не может изменить состояние общества или обезопасить мир. Любой спектакль, сделанный под политические лозунги, он рассматривает как маскировку тщеславия режиссеров. Театр, находясь в плену политических стереотипов, по мнению Шербан, подстрекает к *еще большему хаосу в сознании людей* [4]. Он стремится к другому театру, более глубокому, чем политика и очевидные аспекты жизни, который является *отражением сущности человеческой жизни и человеческих ценностей, еще существующих внутри нас* [5]. Он видит другое его предназначение: как духовное врачевание он должен нести свет в души людей, поскольку *не может быть мира на земле, пока не будет мира в Человеке* [5].

Вместе с тем, обращенный к духовному миру людей, он как учебник духовности не может и не должен давать категорические ответы. Гораздо важнее – правильно поставленные вопросы, среди которых главный общечеловеческий вопрос: как человеку жить в мире несовместимостей. В этом смысле, спектакль является поиском космической гармонии между осознанием человеком своего собственного положения в жизни и необходимостью жить с другими, несмотря на противоречия. Раскрывая сложности бытия, он является одной из страничек нескончаемого учебника духовности – театра, к которому стремится Шербан. Очевидно, что это не изобретение чего-то нового, а возвращение театра к его духовным истокам. Подобно архаическим и традиционным формам театра, он посредством искусства театра, превращает абстрактные идеи Великих духовных традиций в непосредственный опыт и дает возможность человеку практически наблюдать за абсолютными законами и их связями.

В связи с этим, духовный театр Шербан гармонично ассимилирует архаические и традиционные формы мирового театрального искусства. Неразрывно связанные с Великими духовными традициями – знаниями о духовной эволюции человека и его взаимоотношениях с различными мирами и космосом, они служат проводниками духовных истин, а в своем

высшем проявлении – озарению. В ритуалах и мистериях, стоящих у истоков театрального искусства разных стран и народов, метафизика явилась основой истинного познания, при котором происходит непосредственное общение человеческого духа с Абсолютом, священным трансцендентальным началом. Представляя собой пример настоящего объективного искусства и выражения истинного универсализма, они обращены к единому универсальному началу в человеке – его душе.

Например, работая над постановкой *Троянок* (Theatre La Mama, New York, 1974), режиссер использовал приемы ритуальных представлений балийского театрального искусства и ритуальных церемоний вуду. Здесь голосовая и телесная выразительность актеров была тесно связана с ритуальным характером действия. Совместные действия в круге, при которых продолжительность движения равна и синхронна продолжительности звука, были обращены к духовному началу в человеке, как общечеловеческой составляющей. Хоровое пение, в котором была слышна полифония разных тонов, совершалось не столько голосами актеров, сколько всем их человеческим естеством. Звуки, рожденные где-то в глубине души актеров, находили выражение во всем теле. Каждый солист, находящийся внутри круга, вносил свой ритм и свою энергию, и хор отвечал спонтанным изменениям ритма и энергии. Постепенно закручивающийся ритм ритуала, воздействуя на души людей, соединял их невидимыми нитями так, что даже дыхание и биение сердец происходило в унисон. Вместе с тем, в ритуальных сценах сохранялась не только четкая ритмическая структура, но и их символизм, метафизическое таинство, сила вибраций. Эти вибрации передавались актерами с помощью слова, звука, простого физического действия, которые были лишены социальной обусловленности и являлись результатом внутренних импульсов актеров. Благодаря этим невидимым вибрациям, финальная сцена с абсолютно застывшими молчаливыми фигурами, излучающими одновременно нежность и решимость, обрела активность невероятной силы, которую по форме можно уподобить только молитве. Ведь молитва – это акт, в котором намерение и действие существуют одновременно, отражая всю целостность человека.

В спектакле *Вишневый сад* (1977, Lincoln Center, New York), в III акте сцена продажи сада имела ритуальный характер и структуру. При этом она несла в себе ярко выраженный комический оттенок, который парадоксальным образом раскрывал всю глубину психологической драмы. Актеры играли свободно, легко, подчеркивая комизм каждого момента. Эта нота была задана с самого начала спектакля появлением Дуняши в исполнении Мэрил Стрип, тогда еще неизвестной актрисы. Выходя на сцену в полной темноте, натываясь на мебель и спотыкаясь, она вносила характер буффонады и клоунады, который, так или иначе, присутствовал на протяжении всего спектакля. Ритуальный характер этой сцены и его ритмическая структура создавались актерами с помощью танцевальных движений и пластики. И всего лишь одна реплика из одного слова. Смена музыкальных ритмов, закручивающихся словно спираль, создавала впечатление танца-кошмара. Хозяева и гости танцуют чтобы забыться, чтобы не думать о продаже сада, о его и своей судьбе. Легкость танца переходит в неистовство, оно нарастает все больше и больше. Любовь Андреевна Раневская в исполнении Ирены Вос, с которой Шербан подружился еще в период работы у Питера Брука, пластична, легка, несколько комична и одновременно, трагична. В танце Любовь Андреевна ищет свою дочь Аню. Она пытается ее догнать в вихре танца, но Аня спорит с ней в ритме мазурки. В следующую секунду Аня останавливается и обнимает маму. Но пульс танца вновь захватывает их, и снова начинается «погоня». В момент наивысшего накала танца, который все присутствующие танцуют свободно и исступленно, Аня холодно бросает одну реплику – «Продано!» Она звучит как удар молотка на аукционе, но только с такой невероятной силой, что скорее походит на удар молнии. В этой реплике нет ни радости, ни сожаления, она холодна, пуста и одновременно до ужаса емкая по своему содержанию. Любовь Андреевна остается оцепеневшей посреди этого танца-кошмара, она словно попала в другое измерение, где время остановилось. А вокруг заворачивается новый вихрь танца, это уже новый уровень витка ритуальной спирали. Теперь танец закручивают два энергетических потока: радость Лопухина

(Рауль Джулия), купившего поместье с садом и горечь утраты теперь уже бывших хозяев.

В отличие от этой сцены, совершенно в другом ключе построил Шербан ритуал прощания в IV акте. На белой сцене, в пустоте, после того как дом был освобожден от мебели, отъезжающие, по старой русской традиции садятся «на дорожку» и некоторое время сидят молча. Они сидят неподвижно под звук движущегося поезда, который длится 12 минут. Их фигуры в зафиксированных позах, казались скульптурами, запечатленными в вечности. Здесь ритм и вибрации ритуала создавались актерами не с помощью физических движений, как в III акте, а внутренним ритмом, полной внутренней тишиной. Молчание и неподвижность актеров были настолько активными и сильными в своем воздействии, что создавалось впечатление, что сквозь них транслировалась тишина самого Абсолюта.

В спектакле *Агамемнон* (Lincoln Center, New York, 1977), ритуальные сцены были решены в стиле древних греческих Мистерий, сопровождаясь ритуальным хоровым интонированием или пением на греческом языке Эсхила. Многоголосная пантомима в течение сорока пяти минут переплеталась с движениями и пластикой актеров в стиле церемониальных танцев. Опыт Мистерий использовался режиссером как ключ, дающий возможность современному театру найти связь между внутренним миром человека и Космосом.

Строя свою театральную реальность по космогоническому принципу подобия, *то, что наверху, равняется и соответствует тому, что внизу*, Шербан обращается к мифу [6,213.]. Воплощаясь в мистериях и ритуалах, он из глубин цивилизации связывает духовное и космическое, отражает сакральное значение событий и универсальные истины. Шербан обращается к мифу как к архетипу, как некоей модели, которая живет независимо в коллективной психике и направляет коллективное поведение и реакции, даже если человек этого не осознает. Символический язык мифа, обращенный к чувствам зрителей, дает возможность соотнести свою жизнь с увиденным.

Раскрывая тот или иной аспект настоящей Реальности, режиссер сталкивает миф с настоящим, чтобы в результате острого столкновения прошлого и современности человек мог понять что-то в себе. В этом контексте, очевиден его интерес к мировой классике, греческой и римской трагедии Еврипида, Сенеки, Аристофана, Софокла, Эсхила, Шекспира основу которой составляет миф, легенда, библейские сюжеты. Среди его постановок – *Юлий Цезарь* (1968), *Мера за меру* (1970), *Медея* (1972), греческая трилогия *Медея, Троянки, Электра* (1974), *Агамемнон* (1977), *Двенадцатая ночь* (1989), *Ипполит* Еврипида (1991), *Венецианский купец* (1998), *Гамлет* (1999) и т.д.

Например, в спектакле *Гамлет* (1999, The Public Theater, New York) Шербан уходит от традиционной трактовки Гамлета как subtilного философа или интеллектуала. Он видит в нем героя, подобного Прометею. Его путь к правде, которая для него как огонь для Прометея, высвечивает вещи такими, какие они есть на самом деле. Как Прометей он несчастен в своем положении: он хотел узнать правду и пожертвовал собой ради правды. Гамлет в исполнении Лью Шриберга это не философ, не растерянный интеллектуал, не перепуганный и смущенный «слабак», это вулканический темперамент, это человек действия, но он не знает каково правильное действие. Гамлет-Прометей в сегодняшнем мире, живущий среди нас или точнее – живет ли до сих пор Гамлет-Прометей в нас? – так режиссер сталкивает на уровне архетипа миф и современность. Вместе с тем, спектакль приближен к библейской интерпретации, затрагивая проблему пробуждения совести – совести как чувства греха. Спящая совесть – означает греховность. В свите Клавдия спят все: они все счастливы, как будто находятся под гипнозом. Ведь так удобно – быть спящим. Это сомнамбулы, которые ходят, говорят, встречаются друг с другом, не просыпаясь ни на минуту. Пластика актеров словно материализовала невидимое понятие – спящая совесть. Их движения – это духовное бездействие каждого из окружения Клавдия. На этом фоне темперамент Гамлета дышит огнем, искрами, жизнью, а значит и болью. Его голос и движения, полные силы и энергии, выражают решительность и решимость. Каждый взмах руки или поворот головы, каждое слово или стон – это поток чистой энергии,

энергии действия, идущей изнутри, качество которой можно соотнести с активностью мужской энергии *ян*. Он словно мина с запущенным часовым механизмом, который остановить невозможно. Почти Библейской фразой звучат его финальные слова о том, что если в поиске правды мы не позволим лжи совратить нас, то может быть, эта планета очистится от греха и зла. Настоящая жизнь и сон, свет и тьма – так Шербан противопоставляет в спектакле мифологический символизм. Таким образом, через миф, его архетипическую сущность театр выходит на уровень универсального в человеке.

Очевидно, что театральная реальность Шербан, является отражением духовных аспектов человеческого бытия во всех его проявлениях. Здесь каждый спектакль, где мир *видимый и невидимый никогда не разделяются*, – явление многомерное, как и сама Реальность [7, 210]. Он выстраивается в двух плоскостях, одна из которых горизонтальная, включающая форму и развертывание сюжета, другая – вертикальная, уходящая в мир метафизики, эзотерики. Например, в спектакле *Укрощение строптивой* (1998, American Repertory Theatre, New York) – горизонтальная плоскость связана с развертыванием сюжета – видимыми событиями, происходящими в наши дни. Здесь царит грубый народный юмор и шутки, так свойственные комедии дель арте. Петручио – современный молодой человек, с хорошей атлетической фигурой, накаченными мускулами, являет собой бойцовское начало. Его походка, речь говорят об уверенном в себе мужчине, не знающем поражений и привыкшем брать от жизни то, что ему хочется. Однако он скорее холодный и расчетливый стратег, чем жестокий узурпатор. Катарина в своих манерах ни в чем не уступает Петручио: она не по-женски резка и агрессивна. Такую супер эмансипированную девушку можно встретить на улицах любого города мира. Но режиссер строит свой спектакль не как романтическую историю любви, он акцентирует внимание на метафизических аспектах взаимоотношений мужчины и женщины. В соответствии с этим, другая плоскость спектакля – вертикальная, вводит в мир изотерической символики и тончайших метафизических понятий. В этой плоскости раскрывается метафизическая взаимосвязь мужского и женского начал, подобно восточному *ян* и *инь*. Это две противоположности, которые есть одно целое. Петручио – это активное мужское начало подобное *ян*. Катарина в начале спектакля тоже подобна мужскому началу: она резка, груба и агрессивна. Актриса, словно вывернула наизнанку человеческую сущность женщины, вытащив на поверхность, спрятанную глубоко внутри мужскую энергию. Любой ее жест, движение или слово были продиктованы этой энергией. Ее тело – это ежесекундная готовность к бою, готовность дать отпор. Катарина и Петручио – нарушенная гармония равновесных сил, столкновение двух однополюсных начал и между ними не может быть согласия. В этой плоскости спектакля раскрывается метафизический закон отражения, согласно которому все явления в мире отражаются друг в друге и поэтому, чтобы изменить окружающий мир, необходимо изменить себя. В этом контексте, Петручио являясь зеркальным отражением Катарины, демонстрирует все скрытые стороны ее души, которые как бы материализуются вовне. Видя свою собственную грубость и жесткость, Катарина меняется и в финальной сцене она олицетворяет уже податливое женское начало *инь*, защищая полную преданность жены мужу. Импульсы другой энергии изменили ее походку: она стала плавной и мягкой. В ее голосе исчезли металлические нотки и резкость. Изменилось даже ее тело: в нем больше нет того напряжения, разгладились «углы» и оно обрело плавные и гармоничные формы. Теперь Катарина стала отражением глубоко спрятанных в душе Петручио, нежности и теплоты. Их противостояние окончено. Но это не взаимная сдача позиций, а момент восстановления гармонии равновесных сил. Это метафизический уровень подчинения женского начала мужскому, на котором происходит *укрощение* метафизическое, а не сексуальное.

Таким образом, духовный театр Шербан, как явление многоуровневое и многогранное, расширяет границы восприятия человека, делая его более объективным, надличностным. Затрагивая общечеловеческие константы: метафизическую диаду Добра и Зла, понятия Любви и Милости он обращается к глубинам подсознания человека, затрагивая его на уровне

восприятия архетипа.

Вслед за современной физикой утверждающей, что все есть вибрации: от атома до галактики, Шербан рассматривает современный театр, как форму энергетического поля, излучающего вибрации. Он стремится вернуть спектаклю тот уровень вибраций, которым он обладал во времена древних ритуальных театральных форм: когда спектакль, создавая резонанс в пространстве структурировал намерение не оставлять зрителей равнодушными. В связи с этим, особое значение для него приобретает способность спектакля собирать вместе *энергии и вибрации* и превращать их в новые *более сильные* [1, 143]. Например, в античной трилогии *Медея, Троянки, Электра* (1974), режиссер выстраивает каждый фрагмент на разных уровнях вибраций. В *Медее* энергия намеренно была оставлена циркулировать внутри, создавая ощущение недействия. В *Троянках*, следующих за *Медеей*, вибрации менялись, энергия становилась как будто неконтролируемой. Третий фрагмент трилогии *Электра*, наоборот, спокойной умиротворяющей энергией создавал прозрачное дыхание литургии, очищающей и возвышающей.

Стремясь вернуть спектаклю метафизическую силу воздействия, Шербан усиливает его энергией конкретного места, подобно тому, как древние Мистерии и ритуалы неразрывно были связаны с использованием естественной силы и энергии определенных мест на земле. Они с древних времен служили культам, использовались как святилища, на них возводились храмы, церкви. Возвращая спектакль в место силы, он пытается использовать его естественные вибрации. Так, например, на театральном фестивале в Баалбеке (Греция), Шербан ставит версию спектакля *Медея* (1972, Theatre La Mama, New York) на античных руинах у подножия горы рядом с древними Афинами. Спектакль начинался в полночь без единой электрической лампы, и актеры были видны как силуэты на фоне белых камней горы Ликабетос. Древнегреческий язык Еврипида и латынь Сенеки, переплетаясь в пространстве античных руин, создавали ощущение чего-то, что пришло из другого времени и живет своей жизнью в сегодняшнем дне и, в то же время, - является неотъемлемой частью этого настоящего. Благодаря действенной силе голосов, движущихся свободно в открытом пространстве действия, актеры словно открыли «ворота» в другое измерение. Звуками и словом они рисовали образы столь явственно, что казалось, будто они возникают не в воображении зрителя, а наяву. Сила энергии каждого звука определялась не только логическим анализом текста, - главный источник этой силы был в единстве голоса и сердца актеров. Этот источник звука делал невидимые вибрации слова осязаемыми. Здесь движение и голос актеров, жест и дыхание – составляли неразрывное единство. Вместе с тем, вибрации спектакля, усиленные энергией места, создавали ощущение присутствия древней духовной традиции, когда человек мог получить Знание, которое выше понимания. Так спектакль, усиленный энергией места силы, раскрывает универсальное метафизическое единство Реальности: одновременное присутствие и взаимосвязь прошлого и будущего в каждом настоящем моменте.

Библиографические ссылки

1. ȘERBAN, A. *O biografie*. Iași : Polirom, 2006.
2. LESTER, G. *Comedy of War* [online] [цит. 10.08.2007]. Режим доступа: <<http://www.americanrepertorytheater.org/inside/articles>>
3. ШЕРБАН, А. *Режиссеру лучше оставаться цыганом*. В: Режиссерский театр. Москва, 2004.
4. LESTER, G. *Pericles, Video and Chinese Actor* [online] [цит. 10.08.2007]. Режим доступа: <<http://www.amrep.org/articles/14/serban.html>>
5. LESTER, G. *A Shrew for all Seasons*. [online] [цит. 10.08.2007]. Режим доступа: <<http://www.americanrepertorytheater.org/inside/articles>>
6. САПЛИН, Ю. *Астрологический энциклопедический словарь*. Москва, 1994.
7. BORIE, M. *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*. Iași: Polirom. 2004.