

# Питер Брук

## СЕКРЕТОВ НЕТ

Перевод с английского Михаила Стронина

Статья написана на основе речи, произнесенной автором в городе Киото в ноябре 1991 года по случаю церемонии вручения премии Фонда Инамори

Наступает момент, когда нельзя больше говорить "Нет". Все годы на вопрос: "Можно прийти посмотреть одну из ваших репетиций?", я отвечаю: "Нет!" Я вынужден отвечать так, потому что этому меня научил опыт.

В самом начале своей работы в театре я пускал посторонних на репетиции. Однажды я разрешил одному спокойному и скромному студенту посидеть тихо в конце зрительного зала на репетициях одной из пьес Шекспира. Он не мешал, и я почти забыл о его присутствии, пока однажды не увидел его в одном местном кабачке, объясняющего актерам, как надо играть эту пьесу. Но этот опыт мало меня чему научил, и несколько лет спустя я позволил одному очень серьезному автору проследить процесс создания спектакля, так как он меня убедил, что это нужно для его собственной исследовательской работы. Я поставил лишь условие, чтобы он ничего не публиковал об увиденном. Тем не менее, появилась книга, полная неточных впечатлений, разрушающая главное - доверие, что является основой совместного творчества актера и режиссера. Много позже, во время постановки моего первого спектакля во Франции я видел, как директриса бесцеремонно входила во время репетиции в партер в сопровождении своих богатых друзей в мехах и драгоценностях, оживленно разговаривая, не стесняясь громко комментировать по поводу того, что делали на сцене эти странные и смешные существа, называемые актерами.

"Больше никогда не позволю", - поклялся я. И в самом деле, с годами я вижу все ясней и ясней, как важно для актеров, которые по своей природе хрупки и легко ранимы, знать, что их защищает тишина,

интимность творчества и тайна. Когда есть такая защищенность, то можно день за днем экспериментировать, позволяя себе быть глупым и делать ошибки, зная, что все это останется в этих четырех стенах - это дает тебе силы, чтобы открыться себе и своим друзьям. Я обнаружил, что присутствие за твоей спиной в темном зале хотя бы одного постороннего человека является источником постоянного отвлечения и напряжения. Посторонний может спровоцировать режиссера на показуху, желание вмешаться там, где он мог бы промолчать, испытывая боязнь, что он может разочаровать гостя своей кажущейся неумелостью.

Вот почему я всегда отвечал отказом в ответ на постоянные просьбы посмотреть нашу работу. Тем не менее, я понимаю, что интересующиеся театром очень хотят знать, как мы работаем и что делаем на репетиции. Поэтому сегодня в этой аудитории я готов сказать: "Секретов нет". Я попытаюсь подробно описать рабочий процесс и, чтобы сделать это точно, в качестве примера возьму последний спектакль "Буря", поставленный в Париже.

Прежде всего, о выборе пьесы. Часто спрашивают: почему вы выбрали именно эту пьесу? Мы говорим здесь об интернациональной по составу группе актеров, работающей вместе продолжительное время. К моменту, когда встал вопрос о выборе новой пьесы, мы закончили многолетний цикл работы над "Махабхаратой" - спектакль был сыгран на французском и английском, а также снят на киноленту. Кроме того, в честь двухсотлетия Французской революции и Года прав человека мы провели в Париже сезон южно-африканских пьес и музыки. После всего этого мне и артистам захотелось пойти совсем в другом направлении и уйти от образов прошлого, которые прочно вошли в нашу жизнь. Я уже давно интересовался странными, едва уловимыми отношениями между мозгом и сознанием, и, прочитав книгу одного врача по имени Оливер Сакс под названием "Человек, который принимал свою жену за шляпу", я начал думать о возможности поставить на эту тему спектакль, используя историю нескольких клинических случаев. Артисты восприняли такую возможность с энтузиазмом.

Однако, когда спектакль создается на основе темы и у нас нет определенной структуры литературного материала, очень важно не ограничивать себя определенным сроком. Готовая пьеса в этом смысле

имеет преимущество - автор пьесы уже сделал свою работу, а поэтому можно более или менее точно рассчитать необходимое время для создания спектакля и назначить день премьеры. В этом, в сущности, и заключается единственная разница между экспериментальной работой и постановкой готовой пьесы. Постановка любого спектакля - это эксперимент, разница лишь в количестве времени, отводимом на него, в одном случае можно объявить дату премьеры, в другом - надо оставить ее открытой.

Понимая, что нам потребуется много времени для знакомства с психиатрической практикой и исследованиями в этой области, и, чувствуя ответственность за сохранение театра и группы как организации, я стал искать пьесу, подходящую для ее интернационального состава, способную увлечь актеров и быть интересной и современной для зрителей. Такие соображения неизбежно вели меня к Шекспиру. Шекспир - это тот образец, который всегда актуален и современен.

"Буря". Я хорошо знаю эту пьесу, поставив ее впервые тридцать пять лет назад в Стратфорде с великим Джоном Гилгудом в роли Просперо. Потом, некоторое время спустя, в том же театре я ставил по ней экспериментальный спектакль в содружестве с другим английским режиссером. А когда в 1968 в Париже я проводил семинар с актерами, представлявшими различные культуры, что, в конце концов, привело к созданию Международного центра, я снова выбрал "Бурю" для импровизаций и упражнений. Таким образом, эта пьеса всегда жила в моей душе. Но любопытно, что я никогда не думал, что она может решить проблемы, стоявшие в то время перед нами, пока однажды, когда я сидел в саду в Лондоне и рассказывал своему приятелю о наших проблемах, тот не сказал: ";А почему бы не взять "Бурю"?" Тотчас я понял: это то, что нам надо, то, что идеально подходит нашим актерам. Уже не в первый раз я имел возможность убедиться, что принятие решение было лишь формальным завершением того, что давно созрело и жило в моем подсознании, притом, что сознание не участвовало в его подготовке. Вот почему бывает трудно ответить на самый первый вопрос, который задают: как вы выбираете пьесу? Случайность ли это или сознательный выбор? Легкое решение или результат глубоких раздумий? Думаю, что, отвергая возникающие варианты, мы готовимся к принятию того единственного решения, которое уже существует, но сознанием пока не открыто. Человек живет

в пределах определенной схемы: если этим пренебрегать, то будешь блуждать по многим ложным направлениям, и наоборот, если к этому скрытому движению отнестись с должным вниманием, оно может стать твоим проводником, и, чуть оглянувшись назад, ты увидишь эту схему, которая будет продолжать вести тебя.

Как только моему рассудку стало ясно, что "Буря" может быть правильным выбором, выявились и преимущества, которые сулила пьеса. Прежде всего. Шекспира ставить можно только тогда, когда у тебя есть точные назначения на роль. Глупо" если режиссер вначале заявляет, что хочет поставить "Гамлета", а после этого начинает искать актера на главную роль. Можно годами вынашивать замысел постановки какого-нибудь великого текста, но практическое решение приходит только тогда, когда встречаешься с возможными актерами, интерпретаторами главных ролей. Фантом Короля Лира годами преследовал меня, но обретаю плоть он начал только тогда, когда в Англии созрел актер, готовый сыграть великую роль - это был Пол Скофилд. Для "Бури", я понял, у нас был замечательный Просперо, африканец Сотигуи Куятэ, способный сыграть роль волшебника по-новому и, возможно, более точно, чем любой европеец, а, кроме того, были актеры не английских культур, которые могли высветить эту тонкую пьесу светом своих собственных культурных традиций, духовно порой более близких елизаветинской Англии, чем урбанистические ценности современной Европы.

Таким образом, отправная точка была ясна. Нужно было определить сроки. Я рассчитал, что на репетиции нам нужно четырнадцать недель, однако ошибся при определении времени на подготовительный период. Обеспокоенный своей ошибкой, я пересмотрел план и отложил начало репетиций на два месяца.

Жан-Клод Карьер начал работать над французским переводом, а я одновременно приступил к работе с художником Хлоей Оболенской над зрительным образом спектакля. Это, пожалуй, наиболее деликатная часть процесса, так как здесь есть противоречие. Чтобы придумать пространственное решение, сделать декорации и костюмы к сроку, работу следует начинать загодя и по определенному плану. Однако опыт еще и еще раз показывает, что решения, принятые режиссером и художником до начала репетиционного периода, неизменно беднее тех, которые рождаются во время репетиций. На репетициях видение пьесы

и ее сценического воплощения, эстетика спектакля питаются и обогащаются поисками и воображением целой группы его создателей.

До начала репетиций все усилия режиссера и художника так или иначе ограничены и субъективны, хуже того - сочиня мизансцены или костюмы, они находятся во власти штампов, которые нередко могут разрушить или затруднить естественный творческий процесс. Поэтому правильным всегда будет соблюдать определенные пропорции того, что надо решить заранее, а что оставить для решения во время репетиций, причем твердых правил здесь быть не может, пропорции могут быть в каждом случае разными. Вначале я мысленно вернулся к моим прежним постановкам и экспериментам с этой пьесой и ясно увидел, что ничего не хотел оттуда взять - все то принадлежало другому миру, другой эпохе, другому пониманию. Читая заново пьесу и находясь в других обстоятельствах работы, в уголках моего сознания начинали вырисовываться совсем другие формы. Ставя спектакль в Стратфорде, я опирался на принятую точку зрения, что "Буря" - это зрелище, и поэтому воплощать пьесу надо с помощью тщательно разработанных сценических эффектов. Тогда я с увлечением придумывал впечатляющие зрительные эффекты, сочинял электронную музыку для создания атмосферы, вводил в действие богинь и танцующих пастушек. Теперь же я интуитивно чувствовал, что зрелищность не может сама по себе быть художественным решением спектакля, более того, она закрывает глубинный смысл пьесы. Я был убежден, что все должно принять форму игры - "игры" в прямом смысле слова, и в ней должна принять участие небольшая группа актеров. Анализируя пьесу, я понял, что в ее написанном виде она не имеет реалистических корней, в ней нет попытки представить остров как реально существующий, его нужно показать как образ, как символ, он не может быть буквальной иллюстрацией. Таким образом, после первого прочтения пьесы на чистой последней странице книги я сделал набросок сада "дзенов", как в Киото, где остров обозначен скалой, а вода сухой галькой. Такое обозначение пространства апеллировало к воображению актеров, с помощью которого они могли представить все уровни темы.

Во время своего первого обсуждения с Хлоей Оболенски мы видели только отрицательные стороны такого решения - по камешкам трудно ходить, они будут создавать отвлекающий шум, сидеть на них неловко и неудобно. Поэтому идея сада "дзенов" была отвергнута, но мы не отказались от принципа условного обозначения места действия. Перед

нами встал вопрос, создавать ли природное окружение с помощью естественных элементов, таких как земля и песок, или исключительно силой воображения на сценической площадке, покрытой деревом и коврами.

Все художники и постановщики "Бури", прежде всего, сталкиваются с главной трудностью. В пьесе есть единство места действия - остров. Исключение составляет первая сцена на корабле во время бури в открытом море. Стоит ли нарушать это единство и создавать сложную декорацию ради первых минут спектакля? Чем лучше будет выполнена декорация первой сцены, тем труднее будет представить остров натуралистично и играть вторую, длинную спокойную экспозиционную сцену, где Просперо рассказывает дочери о своей жизни. Если пойти по пути тщательно выписанных натуралистических декораций, то решение очень просто - создается впечатляющее кораблекрушение, затем оно плавно сменяется необитаемым островом. А если отказаться от такого решения - что может убедительно передать смену моря сушей? С ответом на этот вопрос мы решили подождать, пока актеры не выйдут и не начнут работать в заданном сценическом пространстве.

Наша группа состояла из актеров, которые уже работали в Международном центре. При распределении ролей мы руководствовались желанием по-новому интерпретировать пьесу, используя национальные культуры: у нас был африканский Просперо, африканский Ариель, балийский Дух, и впервые участвующий в нашей постановке молодой немецкий актер - он должен был принести новое видение роли Калибана, которого обычно изображали или чудовищем из резины и пластика, или негром, чей цвет кожи эксплуатировался для банальной иллюстрации раба. Мы же хотели представить Калибана совершенно по-новому - современного юношу с диким, необузданным бунтарским началом.

Миранда у Шекспира очень юная, на самом деле даже указан ее точный возраст - ей четырнадцать лет, а Фердинанд, может быть, чуть постарше. Нам казалось, что эти роли заблестят подлинной красотой, если они будут исполняться актерами соответствующего возраста, и если исполнительница роли Миранды будет обладать изяществом, воспитанным традиционной национальной культурой. Мы нашли двух девочек для этой роли - одна была родом из Индии, которую мать обучала с раннего детства искусству танца, а другая - наполовину

вьетнамка.

В начале процесса важно было вырваться из нормального окружения, поэтому все актеры, ассистенты и Жан-Клод Каррьер отправились в Авиньон, где мы нашли жилье и огромное помещение для репетиций в старой галерее бывшего монастыря. Здесь в покое и абсолютном уединении мы провели десять дней, готовясь к репетициям. Все приехали с экземпляром "Бури", но текст так и не был открыт. Мы ни разу не прикоснулись к самой пьесе, упражняя, прежде всего, свое тело и голос.

Мы делали групповые этюды на общение, на развитие зрительных слуховых и осязательных ощущений, на обретение партнерских отношений, что является вещью чрезвычайно хрупкой, а потому требующей постоянного упражнения, если хотеть из отдельных личностей создать чуткую и живую команду. Для этого мы делали голосовые упражнения и разного рода импровизации, от смешных до серьезных. Несколько дней спустя мы начали включать в наши этюды текст, вначале отдельные слова, затем группы слов и, наконец, отдельные фразы, чтобы все, включая переводчика, могли ощутить природу шекспировского письма. Я знаю по опыту, что неправильно начинать репетиционный процесс с интеллектуальных бесед - разум не является таким сильным инструментом открытия, как содержащая свои тайны интуиция. Ее можно стимулировать различными физическими действиями, направленными на понимание текста. После чего могут быть минуты покоя, когда разум займется свойственной только ему деятельностью. В таком сочетании анализ и разбор текста займут свое должное место.

Проведя некоторое время в покое и сосредоточенности, мы вернулись в Париж, в наш театр Буфф дю Нор. Хлоя приготовила для первой репетиции все, из чего можно создавать пространство и будущие элементы спектакля: свисающие с потолка веревки, лестницы, доски, деревянные брусья, упаковочные коробки. Там были также ковры, кучки земли различных цветов, лопаты и совки. Все это была не привязанная к какой-либо эстетической концепции утварь, которую актеры могли схватить, использовать и бросить.

На основе каждой сцены делалось бесчисленное множество импровизаций, актерам давалась полная свобода использовать

пространство и предметы так, как подсказывало им их воображение. На правах режиссера я тоже предлагал различные идеи и варианты, но, увидев их исполненными актерами, часто отказывался от них. Если бы кто-либо из посторонних побывал тогда на репетиции, у него сложилось бы впечатление полной путаницы, ибо решения принимались и отменялись по непредсказуемой логике. Даже актеры сбивались с пути: в таких случаях особо важна роль режиссера, который обязан сохранять ориентир того, что и с какой целью исследуется. Если режиссер выполняет эту функцию, то первый взрыв энергии не будет таким уж хаотичным, каким он может показаться, ибо он рождает тот материал, из которого будут возникать конечные формы спектакля.

Источником вдохновения является, конечно, пьеса. Ее поэтические свойства и загадка, содержащаяся в ней, являются строгой судьей тому, что мы делаем. Сама пьеса определяет художественные границы, позволяющие отличить в массе заготовок ценное от ненужного. Текст "Бури" не выдерживает каких-либо измышлений и декоративности, они кажутся нелепыми, ненужными, даже вульгарными. Но здесь таится опасная ловушка. С одной стороны, чтобы ты ни придумал, оказывается мимо цели, после минутной радости понимаешь неадекватность придуманного. Но другая крайность еще хуже: нельзя ничего не придумывать, текст "не заговорит сам по себе". Поиски простого решения оказываются самыми трудными, ибо отсутствие изобретательности не есть простота, а скучный театр. Поэтому, конечно, необходимо обогащать текст, но делать это надо предельно критично.

Итак, мы изобретали: пробовали, исследовали, обсуждали. У нас было, по крайней мере, двадцать вариантов первой сцены кораблекрушения. Актеры держали в руках доски, изображая палубу корабля, и клали их затем на колени, чтобы создать впечатление наклонившейся под крутым углом палубы. Ариель и духи держали корабль над головами актеров, то разбивая его куском скалы, то топя его в ведре воды. Матросы поднимались по лестницам или забирались на балконы зрительного зала; придворные сидели в тесных кабинах под качающимися фонарями, а духи весело устранили взбунтовавшихся матросов. Все было крайне интересно в момент придумывания, и все было неубедительным, когда мы на следующий день смотрели на это трезвым глазом, отвергая то, что придумали накануне. В отчаянии мы отказались от всех форм иллюстрации, посадив актеров стройными рядами, как при исполнении



оратории, используя их голоса для имитации шума ветра и волн, - все это казалось нам обнадеживающим, пока мы снова не посмотрели этот вариант и не увидели, что он формальный и холодный.

Ничто, казалось, не годилось. У каждого образа были свои недостатки: слишком условно, слишком натянуто, слишком заумно, слишком банально. Одно за другим были выброшены все приспособления: доски, веревки, железные лестницы, макеты кораблей. Однако работа никогда не бывает напрасной - и то, что было придумано для первой сцены, неожиданным образом отозвалось в других эпизодах. Например, модель корабля на голове у Ариеля оказалась ярким образом в сцене его первой встречи с Просперо - раньше нам бы это и в голову не пришло. Веревки, казавшиеся слишком грубой деталью в сцене на корабле, оказались очень кстати тремя сценами позже, когда ими совсем неожиданно воспользовался Калибан, которому, вроде бы, совсем незачем забираться наверх. Точно так же, если бы один из музыкантов не придумал изображать звуки морских волн во время бури с помощью трубки, наполненной галькой, издававшей свистяще шелестящий звук, мы бы упустили возможность в первые секунды так просто договориться со зрителем о том, что действие будет происходить на воображаемом острове.

Главная повседневная работа заключалась в освоении текста и его смысла, который выявляется постепенно путем проб и ошибок. Любой текст оживает через деталь, а деталь есть плод понимания. Вначале актер способен передать лишь свое очень общее впечатление от той или иной реплики, и пойти дальше этого ему одному, без совета и критики, не удастся. Работая над "Кармен", мы придумали такой способ помочь артисту. Когда певец оказывался неспособным уйти от игры вообще и действовать подробно и осмысленно, я просил одного из своих ассистентов, прекрасного актера, сыграть за певца. Могло показаться, что мы использовали приемы худших, старомодных постановок, где от певца требовалось рабское копирование того, что ему показывали. Но не в этом была наша цель. Имитация служила только средством понимания, она показывала то, что словами не опишешь. И как только актер справлялся с имитацией, мы просили его забыть о ней - теперь он мог самостоятельно находить подробности роли. Такой же прием был полезен для актеров, впервые игравших в шекспировской пьесе - через показы своих партнеров они обретали понимание и чувство драматургии Шекспира. Это можно сравнить с тем, как ребенок учится

плавать: едва он начинает держаться на воде, резиновый пояс ему становится больше ненужным. Полезным также бывает обмен ролями во время репетиций - каждый из артистов таким образом получает свежие впечатления о своей роли. Чего следует совершенно определенно избегать, так это показа режиссером того, как надо играть ту или иную роль, и форсирования принятия своего собственного, чуждого актеру видения. Наоборот, главное состоит в том, чтобы все время стимулировать самостоятельные поиски артиста.

Среди многих прочих трудностей пьесы, сцены придворных, потерпевших кораблекрушение, нас озадачивали особенно. Шекспир практически оставил эти характеры неразработанными, лишенными драматизма. Создается впечатление, что его больше не интересовало узнавание персонажей и соучастие зрителя, что в своей последней пьесе он сознательно отказался от всего того, что он так блестяще разрабатывал в течение своей карьеры драматурга. Поэтому была опасность, что эти сцены будут бесцветными и скучными: чем реалистичнее мы будем стремиться их играть, тем очевидней окажется слабая обрисовка характеров. Нам стало очевидным, что, сочиняя "Бурю", Шекспир старался добиться легкости тона, как восточный рассказчик, избегая напряженности моментов серьезной драмы, которые содержались в его трагедиях. Мы хотели углубить характеры придворных, оказавшихся в мире сказки, с помощью постоянного присутствия духов на сцене, которые "вводят человеческие существа" в заблуждение, играют с ними шутки, заставляя их раскрывать тайные намерения. Для этого духи должны были проявлять находчивость и изобретательность, что давало нам возможность наилегчайшим путем нарисовать образы острова. Но мы совсем не подозревали, что здесь-то и уготовлена нам ловушка.

Чтобы понять эту ситуацию, необходимо вновь обратиться к вопросу декораций. В течение первых недель, наблюдая за тем, как пьеса постепенно обретает жизнь, мы с художником все больше убеждались, что нам нужно было пустое пространство, чтобы воображение актеров могло работать в полную силу. Мы отказались от веревок и прочих приспособлений первых репетиций, точно так же, как и от деревянного пола и ковров, считая, что материал пьесы требовал использования естественных элементов. В один из уик-эндов по заданию Хлои привезли несколько тонн красной земли. Чтобы актеры могли двигаться естественно и разнообразно, она создала пространство из

возвышенностей и холмиков, сделав что-то вроде кратера в одном из них, и в результате на сцене возник очень внушительный ландшафт эпических пропорций.

Однако, начав репетировать, мы увидели, что величественность ландшафта не соответствовала действиям актеров. К тому времени мы уже решили изображать корабль двумя горизонтально расположенными бамбуковыми палками, они же в вертикальном положении изображали лес. Духам было достаточно иметь несколько пальмовых листьев, былинки травы и палочек, чтобы заиграло их воображение и начались их проказы. Но нами овладело смятение, когда мы увидели, что декорации дисгармонировали с избранным нами условным языком. Воображение оставалось не востребуемым, ибо остров не надо было представлять, он был реальным, этот трагический ландшафт ждал своего Короля Лира. Мы переделали все мизансцены, чтобы они соответствовали декорациям, их пропорциям, используя длинные шесты, более крупные предметы, думая даже об использовании дыма в сцене кораблекрушения, ибо этот реальный ландшафт не давал возможности переключиться на море даже с помощью сильного воображения. Но мы с Хлоей не на шутку забеспокоились, потому что попали снова в классическую ловушку, подгоняя ауру актера под декорации, пытаясь оправдать шторм в "Буре" с помощью реалистических деталей. Мы зашли в тупик. Сценография и актерская игра не соединялись, и выхода из тупика, нам казалось, нет.

Спас нас один из наших репетиционных приемов, которым мы пользуемся много лет. Примерно на последней трети репетиций, когда актеры уже знают свои роли, хорошо понимают сюжет и отношения между персонажами, когда спектакль уже обретает контуры физически, то есть, появляются мизансцены, реквизит, мебель, элементы декораций и костюмов, мы бросаем все и едем в школу, где в каком-нибудь тесном подвальчике, окруженные сотней школьников, импровизируем вариант спектакля, используя конкретное пространство и находящиеся там предметы.

В этом упражнении артисты должны проявить свое умение быть хорошим рассказчиком. Как правило, дети ничего не знают о спектакле, который они будут смотреть, поэтому наша задача - завладеть их воображением и не дать ему ослабнуть, рассказывая историю живо и свежо, сцену за сценой. Такая встреча многое нам

открывает, два часа такого общения продвигают нас на недели вперед: мы ясно видим, что у нас плохо, что хорошо, что поняли правильно, а где пошли по ложному пути и таким образом обнаруживаем, что еще необходимо сделать в спектакле. Дети лучшие и более точные зрители, чем друзья и театральные критики, у них нет предрассудков, нет теорий, нет готовых идей - они приходят и хотят погрузиться в то, что чувствуют, но если им становится не интересно, они не скрывают отсутствие внимания, и мы замечаем свой просчет.

И вот на очень маленьком пространстве, покрытом ковром, пьеса сразу ожила. Поскольку мы не предлагали никакого изобразительного решения спектакля, воображение откликлось на любую подсказку. Артисты хлопали дверями и трясли пластиковыми занавесками, чтобы изобразить бурю, груды лежавших у входа ботинок означала дрова, которые собирал Фердинанд, Ариель тащил из сада железную сетку, чтобы заключить в тюрьму придворных. И так далее. У спектакля не было эстетического стиля, он был грубым, импровизационным и оттого очень успешным, ибо его цели соответствовали средствам - нам удалось полностью передать сюжет пьесы. Вновь возникшие вопросы насторожили нас с художником - мы серьезно были обеспокоены.

Не раз мы были свидетелями того, как группа молодых актеров, успешно работавшая на небольшом пространстве, теряла всю свою привлекательность при переносе спектакля на большую сцену. Энергия и качество часто связаны с тем контекстом, который их рождает. Вот почему мы оба хорошо понимали, что все эти милые и выразительные актерские выдумки спектакля в школе были лишь домашними радостями и их невозможно перенести на трудное пространство нашей сцены, требующей другого уровня воображения. Вместе с тем, этот эксперимент доказал правильность нашего понимания пьесы - она требует свободы от какой-либо сценографической обусловленности, сдерживающей воображение.

Я решил, что надо вернуться к идее ковра, способного создать нейтральное, но привлекательное пространство, где может происходить что угодно. Хлоя была не согласна со мной, но мы оба были убеждены, что все надо немедленно проверить на практике. По возвращении в театр, к удивлению наших артистов, посреди красной земли лежал большой персидский ковер, на котором мы когда-то играли "Беседу птиц". Мы сразу сделали прогон спектакля, используя все элементы

наших прежних репетиций, но ограничив пространство действия ковром. Результаты были странно противоречивы. С одной стороны, ограничение пространства сказалось положительно. Действие стало более сфокусированным, ограничение избавило нас от элементов натурализма: ковер стал организующим пространством, пространством для действия, и вдруг заиграли снова бамбуковые палки и мелкие предметы. То, что казалось нелепым в большом пространстве, теперь обрело свой естественный смысл. С другой стороны, как предвидела Хлоя, рисунок персидского ковра, будивший воображение в суфийской поэме "Беседа птиц", раздражал и отвлекал внимание. Причудливые восточные узоры мешали зрителю представить себе море, песок и небо, их красота вытесняла все другие возможные картины, они словно вслух разговаривали со зрителем на своем собственном языке. В школе мы использовали поношенный коврик классной комнаты, его будто не было и вовсе.

Мы подумали о ковре без рисунка, но тут же поняли, что это будет похоже на офисные или гостиничные покрытия, что вызовет ненужные ассоциации с сегодняшним днем. Пробовали мы посыпать ковер песком, но результат был таким же жалким. К счастью, на это время у нас было запланировано несколько дней отдыха. Я провел их, всматриваясь в грунт, сравнивая его поверхности на стройках, пустырях и в парках. Когда я снова пришел в театр, я увидел на сцене по периметру ковра рамку. Затем Хлоя сняла ковер, и на земле остался его отпечаток, прямоугольник, обрамленный бамбуком. Она заполнила его песком. Получился ковер, "сотканный" из песка. Актеры продолжали репетиции, и мы знали, что решение центральной проблемы найдено. Чтобы создать опорные точки на сцене, Хлоя положила два камня. Один из них мы потом убрали.

Позже, к нашему большому удовлетворению, одни критики назовут это пространство "игровым полем", термином английского спорта, другие - "площадкой для игр", как называют в школе место, где играют дети во время перемены: и то, и другое означало пространство, где можно играть, другими словами, где театр не претендует на большее, чем быть театром. А еще позже кто-то назовет это пространство "садом дзен", и я вспомню то, с чего начинал. Не раз случается, что ты идешь в лес, чтобы найти нужное тебе растение, и возвращаешься, чтобы сорвать его у твоего крыльца. Часто, после того как спектакль поставлен, я находил у себя записку или эскиз того, от чего я отказался и о чем совершенно

забыл, - свидетельство того, что где-то в подсознании лежал ответ, в поисках которого нужно было идти месяцами, чтобы вновь его обнаружить.

Я описываю подробно лишь один аспект создания спектакля - сценографию, потому что это может послужить метафорой для всего остального. Какого бы аспекта создания спектакля мы ни коснулись, это будет процесс проб и ошибок, поисков, отказа от придуманного и счастливых случайностей, где постепенно актерская игра обретет форму, труд музыкантов или художника по свету сольются в единое целое.

Я говорю о случайности, и это может быть неверно понято. Случайность существует, но это не одно и то же, что везение, она подчиняется правилам, которые мы не можем понять, и управляема, если мы создадим условия для ее появления. Нужно прилагать много усилий, и эти усилия создают поле энергии, которая в определенный критический момент притягивает к себе ответ на поиски. С другой стороны, хаотичное экспериментирование может длиться бесконечно и не приносить никаких результатов. Хаос плодотворен только тогда, когда он ведет к порядку.

Вот здесь и становится ясной роль режиссера. Начиная работу, режиссер должен иметь в качестве направляющей силы то, что я называю "бесформенным предчувствием". Иначе говоря, интуиция, сильная, но остающаяся в тени, должна указывать ему на главную форму, на тот источник, из которого пьеса манит его. Главное качество, которое он должен воспитать в себе, это умение прислушиваться. День за днем, репетируя, делая ошибки и следя за тем, что происходит на поверхности, он должен прислушиваться к самому себе, к тайным движениям скрытого процесса. Именно этот процесс прислушивания заставит его быть постоянно неудовлетворенным, принимать и отвергать решения, пока его внутреннее ухо не услышит однажды нужный ему звук, а глаз не увидит форму, которая долго ждала своего появления. Тем не менее, на поверхности все действия должны быть конкретны, рациональны, Вопросы видимости из зала, темпа, ясности мысли, четкости произношения, энергии, музыкальности, разнообразия ритма - все это должно решаться строго практически, профессиональным путем. Это работа мастерового, здесь нет места для ложной магии, шаманства. Театр - это ремесло. Другое

дело процесс прислушивания к своей интуиции. Это явление другого порядка. Режиссер работает и прислушается. Он помогает актерам работать и прислушиваться.

Такова общая линия. Вот почему постоянно меняющийся процесс - это процесс постоянного роста, а не беспорядка. В этом ключ. В этом секрет. Как вы видите, секретов нет.