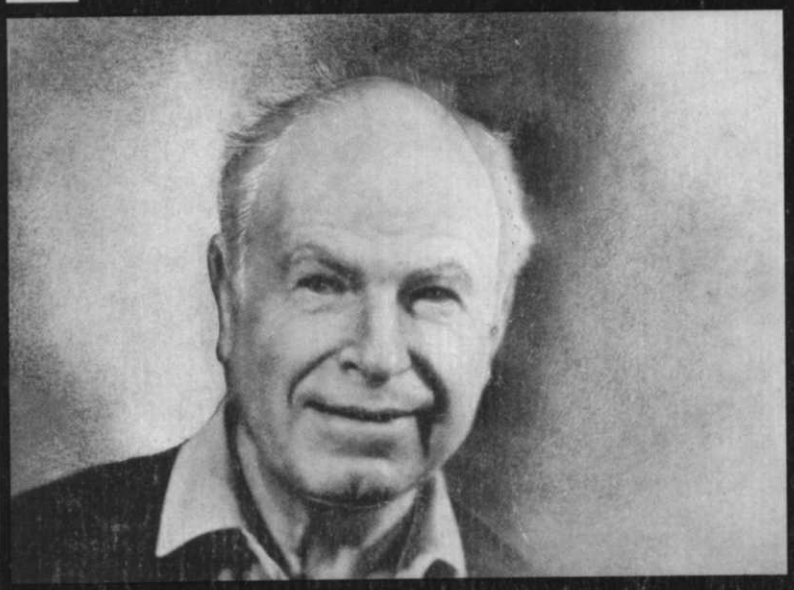


БРУК

Питер Брук
Блуждающая точка

Академический
Малый драматический театр
Санкт-Петербург

Издательство
«АРТИСТ · РЕЖИССЕР · ТЕАТР»
Москва

OCR: Александр Свечников

ББК 85.334.3(3) Б89

Книга издана при содействии Международного центра театральных исследований «Культурная инициатива» и при участии ЗАО «Артбюро»

Перевод с английского *Михаила Стронина*

Вступительная статья *Льва Додина*

Художник *Давид Плаксин*

к 4907000000-5 _ - « Б 174(03)-96 Бе3 0бъЯВЛ' ISBN 5-87334-013-7

© М. Ф. Стронин, перевод, 1996

© Л. А. Додин, вступительная статья, 1996

© Д. М. Плаксин, оформление, 1996

© В. И. Васильев, фото П. Брука с труппой АМДТ, 1996

© В. П. Баженов, фото П. Брука на обложке, 1996

Содержание

В пространстве Брука....5
Предисловие....16
I ЧУВСТВО НАПРАВЛЕНИЯ....17
Бесформенное предчувствие....17
Стереоскопическое видение....19
Есть только один этап....20
Недоразумения....21
Я пытаюсь ответить на письмо....24
Объемный мир....24
II ЛЮДИ В МОЕЙ ЖИЗНИ - БЕГЛЫЙ ВЗГЛЯД В ПРОШЛОЕ....27
Гордон Крэг
встреча в 1956 году....28
«Связной» Бека....29
Счастливый Сэм Беккет....33
Броски....36
Гротовский....38
Арто и великая загадка....39
Сколько нужно деревьев, чтобы получился лес....40
Это случилось в Польше....41
Удар Петера Вайса....42
III ПРОВОКАЦИИ....45
Манифест шестидесятых....45
Театр жестокости....48
Театр не может быть чистым....50
США – значит вы,
США – значит мы....50
Утерянное искусство....52
IV ПЬЕСА ШЕКСПИРА - ЧТО ЭТО ТАКОЕ?....56
Шекспир не скучен....56
Открытое письмо Уильяму Шекспиру, или Как мне это не нравится....57
Пьеса Шекспира – что это такое?....58
Два века Гилгуда....61
Шекспировский реализм....63
«Король Лир» – можно ли поставить эту пьесу?....65
Взрывающиеся звезды....68
Точки излучения....69
Диалектика уважения....70
Шекспир – это кусочек угля....71
Сама пьеса и есть ее идея....72
V МИР КАК КОНСЕРВНЫЙ НОЖ....75
Международный центр....75
Структура звука....77
Жизнь в концентрированной форме....79
Африка Брука
Интервью Майкла Гибсона....80
Мир как консервный нож....88
Племя ик....91
Я полагаю, это абориген....93
VI ЗАПОЛНИТЬ ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО....97
Пространство как средство....97
Les Bouffes du Nord....100
«Беседа птиц»....101

Масло и нож....102
«Вишневый сад»....103
«Махабхарата»....104
Дхарма....106
Богиня и джип....107
VII СОРОКАЛЕТНЯЯ ВОЙНА....108
Искусство звуков....108
«Саломея»....109
«Фауст»....110
«Евгений Онегин»....112
«Кармен»
Интервью с Филиппом Альбера после премьеры спектакля «Трагедия Кармен» в Буфф-дю-Нор в ноябре 1981 года....113
Чувство стиля
Речь за обеденным десертом....116
VIII БЛИКИ ЖИЗНИ....119
Экранизация пьесы....119
«Повелитель мух»....122
«Модерато кантабиле»....126
Экранизация «Короля Лира»....128
Скажи мне неправду....131
«Встречи с необыкновенными людьми»....134
IX ВХОДЯ В ДРУГОЙ МИР....136
Маска – выход из нашей оболочки....136
Сущностное излучение....143
Культура связующих звеньев....146
Как рассказывает легенда....148
Указатель имен....150
Указатель названий пьес, драматических спектаклей, опер, фильмов....153

В пространстве Брука

В конце пятидесятых, еще мальчишкой, попав с родителями в Москву, я то ли случайно, то ли в связи с уже возникшей «театральной болезнью» оказался на спектакле Шекспировского мемориального театра «Гамлет», До сих пор помню большеглазого худого юношу, который на непонятном мне английском языке очень внятно, а главное очень просто, произносил знакомые мне на русском слова. Только на русском они казались более сложными и произносить их, следовательно, надо было как-то особенно. Так и произносили их в шекспировских спектаклях, которые я до этого видел и в которых мечтал играть. Эта простота сначала раздражала, а потом все больше и больше притягивала. Глядя на этого юношу, одетого в обыкновенные темные брюки и белую рубашку, то есть почти так же, как иногда одевался я и как были одеты вокруг меня многие молодые люди, я начинал понимать то, чего явно не понимал до сих пор, хотя вроде бы любил читать и пытался думать. Он совсем не походил на героя — кем в нашем представлении был Гамлет и кем каждый из нас, советских мальчиков, тогда мечтал стать. Он был совсем таким, как я, ну, может быть, чуть старше — как мой брат. Он входил в жизнь, что-то постигал в этой жизни, и я понимал, как труден самый этот процесс вхождения в жизнь и постижения ее, как все в этой жизни непросто. Происходящее на сцене оказывалось все более сложным и пугающим и при этом оставалось абсолютно знакомым и почти по-домашнему узнаваемым. Я запомнил имя актера, игравшего Гамлета, — Пол Скофилд. На имя режиссера, поставившего этот неожиданный спектакль, я просто не обратил внимания: я тогда собирался быть артистом, меня занимала только актерская игра, все остальное в театре казалось мне второстепенным, да и вообще на театральном «дворе» еще продолжалось время актеров...

Потом, уже в Ленинграде, я увидел спектакль того же Шекспировского театра «Король Лир». Помню точно, что это

было весной 1964 года, и вспоминается не только сам спектакль, но и то, что происходило рядом с ним и вокруг него: болезнь близких, проблемы в семье, институтские разговоры о «Лире», добывание билетов. Я уже был студентом режиссерского курса, сам немного играл Шекспира и даже режиссировал — помогал нашему педагогу Борису Вульфовичу Зону ставить «Сон в летнюю ночь», делал какие-то отрывки из шекспировских пьес на занятиях, так что, как и положено молодому человеку, ощущал себя более чем профессионалом и в области театра, и в области воплощения Шекспира. То, что я увидел, поначалу сбивало с толку и даже раздражало: все не похожее на то, что тебе известно, в первый момент вызывает отталкивание; кажется, что человек сделал это, не подумав, или просто не знает, как нужно. Но постепенно, как и тогда в Москве, я все сильнее и сильнее втягивался в происходящее. Мне рассказывали со сцены очень простую историю, рассказывали не торопясь, хотя в пьесе вроде все бурлит, и как бы почти не волнуясь, хотя тут с самого начала все как будто в безумии. И в результате все сильнее начинал волноваться я. На сцене не было декораций, столь привычных нам в шекспировских спектаклях, с которыми, как мы уже знали из истории театра, всегда были связаны высокие достижения декорационного искусства. Были какие-то листы железа, и сначала они опять-таки удивляли и раздражали, а потом я перестал о них думать, и возникла та свобода воображения, которая давала возможность неожиданно понять то, что я по молодости и по глупости не понимал в этой пьесе. И снова был молодой Пол Скофилд, уже постарше, конечно, и все-таки молодой, никак не настаивающий на том, что он — старик, а я любил в то время перевоплощаться в стариков, и вообще у нас очень ценилось перевоплощение. Скофилд же, сохраняя свой возраст, постепенно старел душой, и это старение меня волновало, потому что явно имело какое-то отношение ко мне: так стареть мог и я, переживая свои жизненные потрясения, разочарования и несбывшиеся надежды... И снова был удивительно простой английский язык, удивительно простой шекспировский текст, который мы на русском так и не научились произносить (пожалуй, лишь у Смоктуновского в каких-то кусках фильма

«Гамлет» возникала эта естественность легкого дыхания). Ноль декламации, ноль пафоса, обсуждаются знакомые домашние дела. И вдруг оказывается, что у человека, собственно, только и есть его домашние дела, они решают и его судьбу, и судьбу окружающих его людей, а значит, и судьбы мира.

Разумеется, это я уже сейчас, много лет спустя,

7

так складно формулирую суть впечатления, тогда же я ощущал некоторую растерянность: увиденное опровергало все существовавшие представления. Очень хорошо помню, как, выйдя из театра, точнее из Дворца культуры промкооперации, где проходили гастроли англичан, я долго шел по Петроградской стороне, по Кировскому мосту, пытаясь собрать воедино свои распутанные чувства и мысли — именно распутанные, разбежавшиеся в разные стороны от спектакля, потому что они были не о театре, а о чем-то совсем другом. Теперь я уже хорошо знал, что режиссер спектакля — Питер Брук, и с тех пор это имя стало для меня многое значить.

Шли шестидесятые, время некоторой вольности мыслей, до нас доходили какие-то вести с иных берегов. Тогда-то и возникли легендарные слухи о спектакле «Сон в летнюю ночь», поставленном Бруком на трапециях и качелях. Слухи что-то преувеличивали, но театральное воображение живо откликается на преувеличения. И когда нам рассказывали о летающих над сценой актерах, которые, раскачавшись, вылетали в двери зрительного зала, в это охотно верилось: мечта о театре, преодолевающем земное притяжение, оказывалась осуществимой. Спустя много лет Малый драматический играл в том самом лондонском театре, где когда-то шел «Сон в летнюю ночь», и я увидел, что вылететь со сцены в двери просто невозможно, потому что двери находятся сбоку. Но это обстоятельство, по-видимому, не играло никакой роли: вера в возможность такого полета была сильнее доводов реальности, и в воображении тех, кто видел этот спектакль, именно так все и происходило.

Было время возвращения многих ценностей, в нашу жизнь вернули тогда Мейерхольда, мы жадно читали о его биомеханике, соединяли ее с методом физических действий, заново открывали для себя личности Станиславского и Немировича-Данченко. То, что делал Питер Брук, — далеко от нас в пространстве, но рядом во времени — доказывало, что театральные поиски отнюдь не остались в прошлом, то, чем занимались великие, живо, и сегодня можно так же смело и энергично искать. Все это расширяло представления о театре, который жил тогда в Советском Союзе довольно живой жизнью, особенно в Москве и Ленинграде, и все-таки его иерархия и границы возможного были весьма четко определены...

В начале семидесятых до нас дошли совсем странные вести — о том, что Брук ушел из знаменитого Шекспировского театра, расстался с тем прекрасным артистом, с которым нашел потрясающе общий язык, собрал компанию то ли

8

любителей, то ли совсем молодых актеров, занимается с ними какими-то упражнениями и в довершение всего отправился куда-то в Африку. Изучать жизнь предписывала художникам советская идеология, и потому делать это никому не хотелось, а тут люди по собственной воле едут из Англии в какую-то африканскую деревню, что-то там изучают и на материале своих исследований делают спектакль. Его название — «Племя ик» — казалось очень красивым в силу полной его загадочности.

Потом мой друг и впоследствии многолетний сотрудник Михаил Федорович Стронин принес книгу Брука, которую ему прислали из Англии, и тут же перевел ее название — «Пустое пространство», опять же поразившее меня и совершенной неожиданностью, и абсолютной точностью. Казалось, я всю жизнь знал, что сцена — это пустое пространство, только не мог подобрать нужные слова. Повторюсь: сталкиваясь с Бруком, всякий раз открываешь для себя то, что жило в твоем сознании, но до сих пор не находило определения. Да, именно пустое пространство, а не «свободное», как иногда переводят название книги Брука, первый эпитет мне кажется более точным. Если оно пустое, его

можно и нужно заполнить, причем сделать это так, как тебе хочется. Эта пустота манит и жаждет заполнения...

Вскоре Михаил Федорович сделал перевод книги, и я года два буквально не расставался с рукописью: постоянно носил ее в портфеле, перечитывал сам, читал артистам. Когда не получалось что-то на репетиции, вытаскивал подходящий к случаю кусок и начинал читать. Помогало ли это? Чаще всего — нет. Но мне становилось легче: благодаря Бруку мне удавалось сказать артистам нечто важное — то, что своими словами я бы сказать не смог. Сейчас уже трудно установить, когда и как вошли в наше сознание многие очень существенные театральные понятия, но я убежден, что в значительной степени это произошло благодаря книге Брука. Театр — это прежде всего слова, и от того, волнуют они или нет, многое зависит. Так вот, сами слова Брука — «священный театр», «бедный театр» — волновали. То, что театр может быть священным, укрепляло давние надежды, то, что бедность театра может быть не пороком, а художественным свойством, убеждало в том, что театру надо не богатеть, а расти, развиваться. Бруковские слова порождали множество мыслей самого разного порядка. Например, о том, что маленький театр не стоит считать ступенькой к большому, что из областного театра вовсе не обязательно переходить в городской, а из обыкновенного городского — в «императорский». Истины

такого рода Брук не опровергал, он их просто смахивал, как мусор со стола. И высвечивал истины подлинные. Живой театр — мы как будто и до Брука так говорили, но именно благодаря Бруку это понятие стало для нас определяющим, именно Брук ввел очень ясное и простое разделение: не хороший и плохой, не интересный и банальный, не профессиональный и дилетантский, а живой и не живой, это самое главное. В неживом может быть проявление живого, а в живом — признаки какой-то мертвечины, но в любом случае именно живое начало является для театра основополагающим...

Потом, где-то в конце семидесятых, я чудом оказался в Париже вместе с группой молодых актеров и режиссеров. Нашим первым желанием, казавшимся абсолютно нереальным, было побывать в театре Брука. И вот это случилось — нас повезли в Буфф дю Нор, перед которым стояла большая очередь (потом я узнал, что на Западе билеты во многие театры продаются в день спектакля). Театр этот произвел на меня такое же впечатление, какое производили в первый момент бруковские спектакли: словно я не туда попал. То ли это недостроенный театр, то ли находящийся в ремонте. Здание вроде старое и красивое, но лепнина почему-то отбита, какие-то скамьи без спинок, подушки, лежащие прямо на полу, полуразрушенная коробка сцены, открытое пространство трюма — в общем, ничего не подготовлено к тому параду, которым в нашем представлении являлся спектакль. Играли «Мера за меру» Шекспира. Я не очень хорошо знал пьесу, не все понял, спектакль меня не задел, но все равно я почему-то был очень взволнован. После спектакля мы встречались с его исполнителями, которые оказались совсем не похожими на артистов и были менее важны и значительны, чем молодые актеры из нашей группы. Французы, англичане, африканцы, японец тут же заговорили о тренинге и стали с наслаждением показывать упражнения, которыми занимаются с Бруком. Наши артисты смотрели на них с некоторым удивлением: у нас о всяких упражнениях забывают сразу же, как только они исчезают из программы театрального обучения, да и в программе они существуют больше для проформы, а тут артисты, отыграв непростой спектакль, целый час с удовольствием показывают, как они тренируются...

Когда мы покинули Буфф дю Нор, я вдруг понял, что место, где я побывал, и есть воплощение живого театра, где все, начиная с самого помещения, устроено так, чтобы освободить человека от привычного, перевести его ощущения в иную плоскость. И даже если спектакль не очень тебе

близок, ты все равно будешь испытывать волнение. Для нас, привыкших к тому, что в театре все измеряется успехом, а значит, товарными категориями (при всех разговорах о

категориях эстетических и нравственных), бруковский театр был доказательством превосходства иных, более высоких ценностей. Он свидетельствовал о том, что подлинный театр — это дом, наполненный живым духом, дом, для обитателей которого спектакль является частью жизни, а не целью существования.,

Потом я видел в Буфф дю Нор очень интересный спектакль «Король Убю», а позже божественную оперную «Кармен». Читая написанное Станиславским и Мейерхольдом об опере, я очень хотел поверить в то, что это действительно живой, волнующий вид искусства. Но все виденное мною до сих пор как будто опровергало их утверждения. Это касалось, впрочем, не только оперы: театральная реальность вообще слишком часто расходится с суждениями театральных классиков, и, существуя в этой реальности, мы естественно предпочитаем верить ей, а не классикам. Однако классики знали, что говорили. В том числе об опере. В этом убеждала бруковская постановка «Кармен», в которой люди пели так же естественно, как дышали, а двигались — как пели, и ты постепенно забывал, что это вокальное искусство: перед тобой разворачивалось чрезвычайно волнующее музыкально-драматическое действо. Теперь, пытаясь ставить оперу, я вспоминаю этот удивительный спектакль, к которому оперные деятели относятся чаще всего неодобрительно, поскольку он «не влезает ни в какие рамки»... Это, кстати, одно из возможных и довольно точных определений того, что делает Брук.

И вот случилось то, что я представить себе не мог еще за день до этого: Брук пришел в Париже на наш «Gaudeamus», и состоялось знакомство. Оно тоже оказалось неожиданно простым и легким — это была встреча не со знаменитым мэтром, а с близким тебе человеком, которому, как выясняется, близок и ты вместе с тем, что ты делаешь. Родилась, смею сказать, дружба, о которой не мечталось и которая, став частью моей жизни, остается для меня прекрасным подарком судьбы...

И опять — новые спектакли Брука, которые все дальше и дальше отходят не только от привычного театра вообще, но и от того театра Брука, который существовал еще вчера. Трижды я смотрел бруковский «Вишневый сад», сначала в Нью-Йорке, потом в Москве и Петербурге, и трижды испытывал восторг и удивительное чувство освобождения,

потому что на сцене не было ничего из того, что ожидаешь увидеть в чеховском спектакле, но была поистине воплощенная жизнь человеческого духа. (А мы так много шутили по поводу этого термина Станиславского еще в студенческую пору, так истрепали его, превратили в пустой жаргон...) И формы у спектакля как будто не было: Брук все меньше и меньше заботится о форме, блестящим мастером которой он был с юности. Вместо нее зримым становилось нечто незримое, оно пульсировало в существовании этих, в основном непохожих на актеров, людей. И чем меньше они были похожи на актеров, тем сильнее ощущалось это биение внутренней жизни, как, например, у молоденькой Ребекки Миллер, игравшей Аню. Бруковский «Вишневый сад» в России, мне кажется, не оценили по достоинству, даже не очень поняли. От великих режиссеров ждут великих сотрясений. Не потрясений — для них душа оказывается не готовой, а именно сотрясений. Здесь же была абсолютная простота, которая и есть по сути дела самая большая ересь. Эта простота и поражала всегда в спектаклях Брука, только мера ее со времен того «Гамлета» увеличилась, и сама она доведена до исключительной, почти неправдоподобной тонкости… В какие-то секунды ощущаешь едва ли не чистую эманацию духа.

Последнее впечатление — спектакль «Человек, который...» (полное название пьесы — «Человек, который принимал шляпу за свою жену»). За год до этого Питер рассказывал мне, что это спектакль о сумасшедших, и в воображении возникало нечто острое и даже шокирующее, похожее на давнюю и блистательную бруковскую постановку «Марат — Сад». И вдруг — словно легким штрихом прорисованная жизнь человеческого сознания, показанная на сцене даже как будто без сострадания и без[1] всякой заботы о зрительских впечатлениях. Совсем недавно мой друг был поражен болезнью мозга, и, общаясь с ним, я вдруг понял потрясающую точность и человечность спектакля Брука. Ему удалось,

благодаря не только огромному таланту, но и поразительному душевному покою, который им владеет, увидеть психическое состояние больного человека изнутри, когда трагедия безумия не осознается, потому что твое безумие — это твой ум, твоя алогичность — твоя логика. Брук снова дал нам возможность увидеть то, что происходит с человеком на самом деле.

Надо сказать, что инерция восприятия — фантастически сильная вещь. Мы очень не хотим верить в то, что многое в мире происходит не так, как нам это представляется. Мощь Питера Брука — хотя это слово вроде бы не вяжется

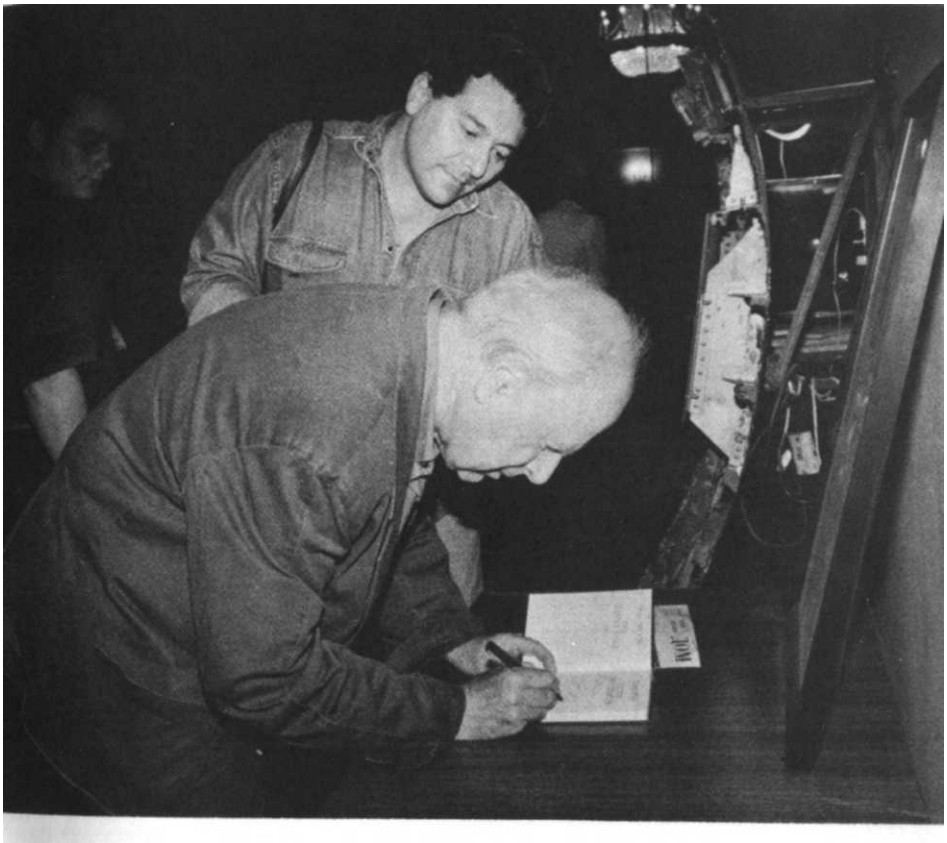
с деликатным, прозрачным, никогда не говорящим громко Питером — в том, что он на протяжении вот уже полувека разрушает один за другим всяческие стереотипы — прежде всего в себе самом, в своих представлениях о мире, о театре, о человеке — и задается одними и теми же вопросами. Недаром его новый спектакль называется «Кто там?». Кто там в зрительном зале, кто там на сцене, кто там в пьесе, кто там в жизни — это занимает его постоянно. Его жизнь, как и жизнь Станиславского, как и жизнь Мейерхольда, — это непрерывное задавание себе (и нам) вопросов, на которые не может быть окончательных ответов, ибо каждый ответ рождает новый вопрос. Напрашиваются слова о том, что такая жизнь требует мужества. Но они не подходят к Бруку, который абсолютно свободен и естествен во всех своих проявлениях и который иначе просто не умеет жить.

Естественное проявление Брука — и эта книга, которая складывалась постепенно, десятилетиями. Читая ее, видишь, как развивались, менялись мысли режиссера. И возвращались к одному и тому же. Того, кто захочет получить рецепты приготовления хороших спектаклей и превращения себя в великого режиссера, эта книга разочарует: тут нет окончательных выводов, тут есть постоянные поиски. Но тот, кто хочет искать, обнаружит: он ищет вместе с Бруком, он озадачен теми же вопросами.

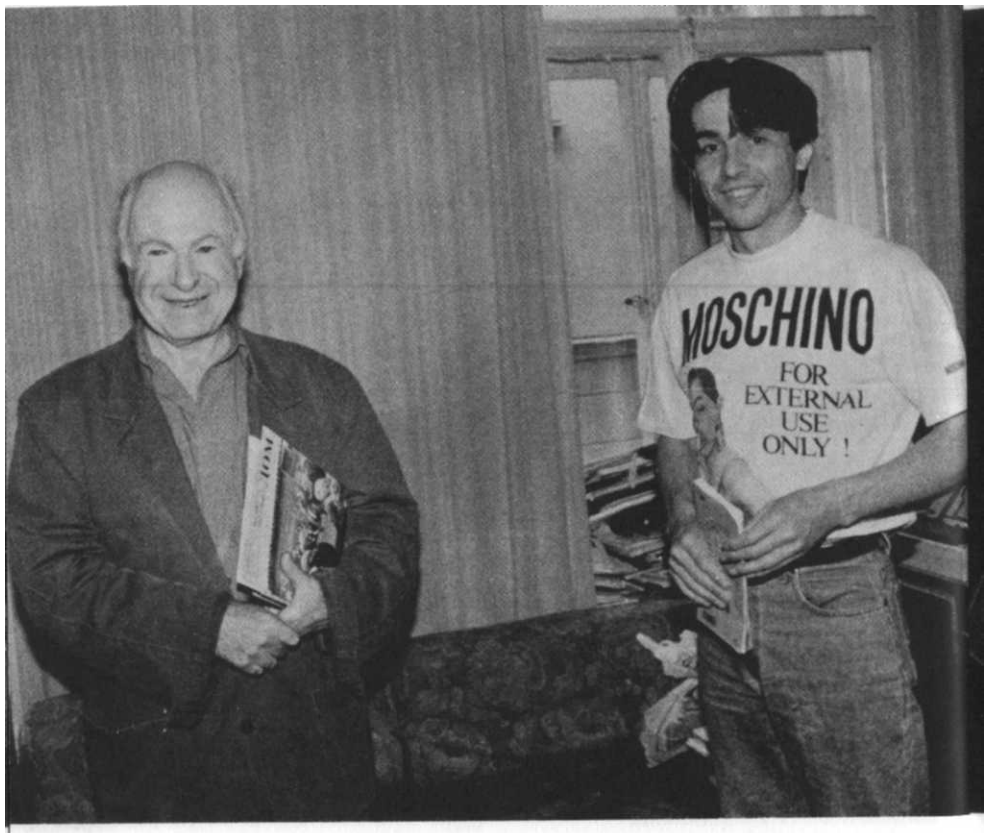
Лев Додин

Художественный руководитель Малого драматического театра Лев Додин, его помощник по литературной части и международной работе Михаил Стронин, Питер Брук. Санкт-Петербург, 1993

Питер Брук с коллективом Малого драматического театра. 1993



Питер Брук и профессор Академии театрального искусства Валерий Галендеев. 1993

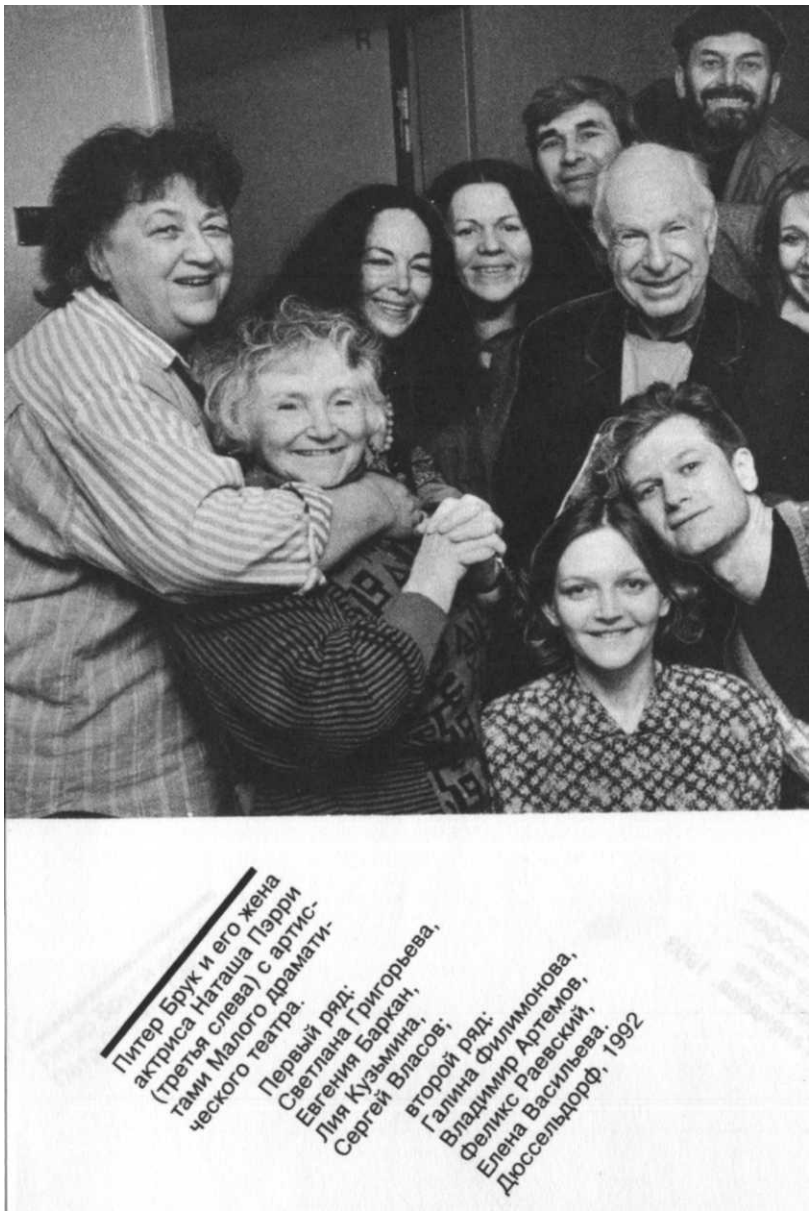


Питер Брук и артист
Петр Семак. 1993

Питер Брук в Малом драматическом театре. Беседа с труппой. 1993

Питер Брук,
Наташа Пэрри,
Галина Филимонова.
Дюссельдорф, 1992

Посвящается МИШЛИН РОЗАН, благодаря которой обрело жизнь многое из того, о чем говорится в этой книге.



Питер Брук и его жена актриса Наташа Пэрри (третья слева) с артистами Малого драматического театра. Первый ряд: Светлана Григорьева, Евгения Баркан, Лия Кузьмина, Сергей Власов; второй ряд: Галина Филимонова, Владимир Артемов, Феликс Раевский, Елена Васильева. Дюссельдорф, 1992

Предисловие

Я никогда не верил в единственность правды. Ни своей собственной, ни чужой. Я полагаю, что всякая школа, всякая теория может быть полезна лишь в определенном месте, в определенное время. Вместе с тем я пришел к выводу: человек жив тем что страстно и самозабвенно отстаивает какую-то точку зрения.

Однако, по мере того как идет время, по мере того как меняемся мы, по мере того как меняется мир, изменяются цели и сдвигается точка зрения. Оглядываясь назад, на то, что было написано и высказано мной за многие годы в разных местах и по разным поводам, я поражаюсь собственной последовательности. Если хочешь, чтобы твоя точка зрения приносила пользу, нужно быть верным ей, нужно защищать ее до самой смерти. И все же внутренний голос шепчет: «Не относись к этому слишком серьезно. Держи крепко, отпускай легко».

I ЧУВСТВО НАПРАВЛЕНИЯ

Бесформенное предчувствие

Приступая к работе над пьесой, я начинаю с некоего бесформенного предчувствия, которое похоже на запах, цвет, тень. Это основа моей работы, подготовка к репетициям любой пьесы, которую я ставлю. Возникшее бесформенное предчувствие определяет мое отношение к пьесе. Суть этого отношения в убежденности, что эту пьесу надо непременно поставить сегодня, без такой убежденности я не могу над ней работать. У меня нет особых приемов. Если бы я участвовал в конкурсе, где мне дали бы отрывок и предложили поставить его, я бы не знал, с чего начать. Я бы мог продемонстрировать своего рода общую методологию и несколько идей, приобретенных мною в результате режиссерской практики, но пользы от этого было бы мало. У меня нет метода работы над спектаклем, потому что я исхожу из аморфного, неоформленного чувства, и с него я начинаю подготовку.

Итак, подготовка означает движение в направлении, подсказанном этим предчувствием. Я начинаю делать макет декораций, уничтожаю его, делаю, снова уничтожаю, снова делаю, прорабатываю. Какие тут нужны костюмы? Какие цвета? Всё это — средства, благодаря которым предчувствие принимает более конкретные очертания. Так постепенно появляется форма. Она еще будет видоизменяться и проходить проверку, но тем не менее она уже возникает. Форма неокончательная, потому что это пока лишь декорации — я говорю «лишь декорации», ибо декорации являются только основанием, платформой. Работа начинается с актеров.

Репетиционная работа должна создать атмосферу, которая позволяла бы актерам приносить в спектакль все, что они могут. Поэтому на первых этапах репетиций все открыто для творчества, и я ничего никому не навязываю. В каком-то смысле такой подход диаметрально противоположен тому, когда режиссер в первый день репетиций рассказывает об идее пьесы и о том, как он собирается ее ставить. Много лет назад я именно так и делал, но понял, что начинать подобным образом пагубно.

Поэтому теперь я начинаю с упражнений, с вечеринки, с чего угодно, но только не с идей. Иногда, как, например, при постановке пьесы «Марат — Сад»[1], три четверти репетиционного времени я призывал актеров и себя — это процесс совместный — нарабатывать излишки. Возникало такое количество самых невероятных идей, что если бы вы заглянули на репетицию, когда мы уже проделали три четверти пути, то могли бы подумать, что спектакль затоплен тем избытком, который называют режиссерской изобретательностью. Я призывал приносить все, и хорошее, и плохое. И ничего и никого не подвергал цензуре, даже себя. Я говорил: «Почему бы это не попробовать?», и возникала отсебятина, возникали глупости. И пускай. Была цель — отобрать из всего этого столько материала, чтобы постепенно можно было бы придать ему форму. Как

найти нужную форму? Так вот, форма должна соответствовать тому самому бесформенному предчувствию.

Бесформенное предчувствие начинает обретать форму, соприкасаясь с массой этого материала и становясь доминантой, которая вытесняет второстепенные идеи. Режиссер постоянно провоцирует актера, стимулируя его, задавая вопросы и создавая атмосферу, позволяющую ему копать, нащупывать, исследовать. И делая это, он перелопачивает, в одиночку и вместе со всеми, всю пьесу. В ходе этой работы форма принимает все более отчетливые очертания, а на последних ее этапах актер погружается в темные глубины пьесы, ее подземную жизнь и высвечивает ее. Поскольку эта подземная жизнь освещается актером, режиссер имеет возможность увидеть разницу между идеями актера и идеями самой пьесы.

На этих последних этапах режиссер отрубает все лишнее, все, что принадлежит только актеру, что не рождено его интуитивной связью с пьесой. Режиссер, благодаря предварительно проделанной работе, благодаря своей роли, благодаря своему предчувствию находится в более выгодном положении и может определить, что относится к пьесе, а что — к той шелухе, которая возникает в ходе репетиций.

Последние этапы репетиций очень важны, потому что в этот момент ты подталкиваешь актера к тому, чтобы отказываться от всего лишнего, редактировать и уплотнять. И тут ты безжалостен, даже к самому себе: ведь в каждой выдумке актера есть и что-то твое, ты что-то предложил, что-то придумал для спектакля, что-то показал. В ходе этой работы все лишнее уходит, остается сценическая форма. Ибо форма — это не идеи, навязанные пьесе, а высвеченная пьеса, она-то и есть форма. Если результат работы кажется органичным и цельным, это не означает, что замысел существовал с самого начала и был «надет» на пьесу.

---

[1] Пьеса написана в 1964 г. немецким драматургом Петером Вайсом (Peter Weiss, 1916—1982). Полное название пьесы — »Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargrstellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade (Преследование и убийство Жана Поля Марата, представленное под руководством господина де Сада в доме умалишенных в Шарантоне«). — *Здесь и далее примечания переводчика.*

Когда я поставил «Тита Андроника»[1], то спектакль хвалили за то, что он якобы был лучше пьесы. Говорили: вот, мол, пример постановки того, как из нелепой и неправдоподобной пьесы возникло нечто интересное. Это мнение льстило, но оно было несправедливым, ибо я знал, что такой спектакль нельзя было поставить на основе другой пьесы. Вот тут-то и возникает заблуждение относительно того, что такое режиссура. Думают, что она в какой-то степени походит на работу дизайнера, способ-

ного придумать убранство комнаты при наличии необходимых для этого средств и предметов. При работе над «Титом Андроником» вся работа заключалась в том, чтобы разгадать скрытые намеки и подводные течения пьесы и выжать из них как можно больше, извлечь то, что, возможно, существует в эмбриональном состоянии, и донести это до публики. Но ведь нельзя донести то, чего изначально нет. Вы можете дать мне детектив и сказать: «Поставь его, как «Тита Андроника»«, и, конечно, я не смогу этого сделать, потому что того, чего нет, что там не заложено, обнаружить нельзя.

1980

Стереоскопическое видение

Режиссер может обращаться с пьесой, как с киносценарием, и использовать все составляющие театра — актеров, художников, музыкантов и т.д. — в качестве вспомогательных компонентов, желая рассказать миру о том, что его волнует. В Германии и Франции таким подходом к работе восхищаются и называют это «прочтением» пьесы. Я пришел к выводу, что это безрадостный и нелепый способ работы: куда честнее было бы, коль скоро ты хочешь всецело властвовать над средствами выразительности, использовать в качестве инструментов перо и кисть. Другой малоплодотворный способ работы — это когда режиссер сам обслуживает других, координируя работу актеров, ограничиваясь замечаниями и одобрениями. Подобные режиссеры — славные люди, но как бывает у всех благожелательных и обладающих терпимостью либералов, их работа дальше определенного предела не пойдет.

Понятие «Режиссура» надо рассматривать в двух ипостасях. Режиссер, с одной стороны, руководитель, который обязан говорить «да» и «нет», быть последней инстанцией. С другой стороны, это человек, призванный давать на-

правление всем, кто движется к цели вместе с ним. Режиссер становится проводником, он у руля, он должен изучить карту и понимать, куда он движется, на север или на юг. Он ведет поиски не ради поисков, а с определенной целью. Человек, ищущий золото, может задавать тысячу вопросов, но все они имеют отношение к золоту; врач в поисках нужной вакцины может производить бесконечные и самые разнообразные эксперименты, но все это ради излечения именно этой и никакой другой болезни. Если есть такое чувство направления, то каждый может сыграть роль настолько полнокровно и творчески, насколько позволят его способности. Режиссер может слушать других, принимать чужие предложения, учиться у других, отказываться от собственных идей, он может постоянно менять курс, может неожиданно сворачивать то в одну, то в другую сторону, но все его усилия должны быть направлены к одной цели. Именно это позволит режиссеру уверенно сказать «да» или «нет», а всем остальным охотно согласиться с ним.

Откуда берется это «чувство направления» и чем оно отличается от «режиссерской концепции»? Режиссерская концепция — образ, который возникает до начала работы, а чувство направления выкристаллизовывается в самом конце репетиционного процесса. Свою концепцию режиссер должен найти в жизни, не в искусстве, и она приходит, если он задается вопросом: каково вообще назначение театра, зачем он нужен? Очевидно, что ответ на этот вопрос не может возникнуть в итоге логических умозаключений: режиссеру порой приходится потратить всю жизнь на поиски ответа, его работа питает его жизнь, а жизнь —

[1] "Titus Andronicus" (1592) — одна из ранних пьес У. Шекспира.

его работу. Но дело в том, что игра на сцене — это акт, этот акт осуществляется через действие, место этого действия — спектакль, спектакль — часть жизни, вот почему зрители находятся под воздействием того, что разыгрывается.

Дело не только в вопросе: «Что тебя волнует?» Всегда что-нибудь волнует, и это волнение определяет ответственность режиссера. Исходя из этого, он отдает предпочтение тому или иному материалу, при этом выбор диктуется не самим материалом, а его потенциальными возможностями. Именно ощущение этого потенциала определяет выбор пространства, актеров, средств выразительности — потенциала, который есть и вместе с тем нам пока не известен, скрыт; его можно обнаружить и развить в процессе активной работы всей команды. Внутри этой команды у каждого есть только один инструмент — собственное

30

видение материала. Режиссер, так же как актер, как бы ни открывал себя, не может выпрыгнуть из своей кожи. Что он может, однако, сделать, так это признать, что работа требует и от него, и от актера умения смотреть сразу в нескольких направлениях.

Нужно быть верным самому себе, считать правильным то, что делаешь, и вместе с тем никогда не забывать, что истина лежит где-то в другом месте. Вот почему так важна способность быть самим собой, и одновременно выходить за пределы своего «я». Это постоянное движение внутрь своего «я» и выход за его пределы в ходе совместной работы создателей спектакля становится все интенсивней — оно является основой стереоскопического видения жизни, которое может дать театр.

1986

Есть только один этап

Глубокое заблуждение — считать, что театральный процесс распадается на два этапа: первый этап — создание, второй — продажа. Испокон веков этот процесс и был таким, исключение составляли лишь определенные формы народного и некоторые формы традиционного театра. Получается, что репетиционный период используется для изготовления вещи, а в назначенный срок эта вещь поступает в продажу. Как горшок, который делает гончар, или книга, которую пишет писатель, или фильм, который делает режиссер, а затем пускает в прокат. Это заблуждение распространено среди тех, кто причастен к театру. Хотя большинство актеров интуитивно понимает, что подготовка роли не есть ее строительство, это слово присутствует даже в названии великого произведения Станиславского «Строительство роли»[1], что ставит создание роли в один ряд со строительством стены: положен последний кирпич — и роль готова. По-моему, дело обстоит иначе. Я бы сказал,

31

что процесс создания спектакля состоит не из двух этапов, а из двух фаз. Первая — подготовка. Вторая — рождение. В этом существенная разница.

Подготовка может продолжаться пять минут, как это бывает в импровизациях, или же несколько лет, как это случается при постановке спектакля. Не в этом дело. Подготовка требует вдумчивого изучения препятствий и способа их обойти или преодолеть. Нужно расчистить пути, быстро или медленно, в зависимости от их состояния. Я бы сравнил этот процесс не с работой гончара, а с запуском ракеты на луну: месяцы и месяцы тратятся на подготовку к старту, а затем в один прекрасный день... Пуск! Подготовка — это проверка, испытание, наладка; полет имеет совсем другую природу. Подготовка роли — процесс, противоположный ее строительству; это не строительство, а разрушение, постепенное уничтожение в мыслях, чувствах и мускулах актера всего того, что стоит между ним и ролью, до тех пор, пока в один прекрасный момент роль не войдет в него вместе с потоком воздуха и не заполнит каждую его клетку.

Это хорошо понимают в спорте, где никто не спутает тренировку перед забегом с тактической разработкой самого забега. Мне кажется, что спорт помогает понять характер

[1] Автор имеет в виду английский перевод названия книги К.С.Станиславе кого «Работа актера над ролью» — "Building a character".

театрального представления. С одной стороны, в соревновании или футбольном матче нет никакой свободы. Есть жесткие правила, игра четко рассчитана, так же как в театре, где каждый актер заучивает роль и следует заданному тексту. Но этот жесткий сценарий не мешает спортсмену импровизировать, когда состязание начинается. Во время забега бегун использует все средства, имеющиеся в его распоряжении. Как только начинается представление, актер оказывается в рамках мизансценического рисунка. Вместе с тем он включается в действие и импровизирует в заданных контурах; как и бегун, он пускается в непредсказуемое. В этом отношении ему предоставляется свобода, и для зрителя акт творчества происходит именно в этот «момент: ни до, ни после. Внешне все футбольные матчи выглядят одинаково, но ни один из них повторить во всех деталях невозможно.

Таким образом, тщательная подготовка не исключает возникновения живой ткани импровизации, которая и составляет суть матча. Но без подготовки он был бы неинтересным и неувлекательным.

Однако подготовка существует не для того, чтобы создать

32

форму. Ее точные контуры проступают в момент наивысшего напряжения всех душевных сил актера, то есть во время самого действия. Ради этого момента мы и работаем. Если согласиться с этим, то многое изменится в нашем подходе к созданию спектакля.

1973

Недоразумения

Я начал работать в театре, не питая к нему особой любви.

Театр казался мне скучным, умирающим предшественником кино. Однажды я пришел к одному человеку, крупному продюсеру тех лет. До этого в Оксфорде я поставил любительский фильм «Сентиментальное путешествие»[1]. «Я хочу ставить фильмы», — сказал я этому человеку. В ту пору нельзя было себе представить, чтобы человек двадцати лет получил возможность поставить фильм. Тем не менее моя просьба казалась мне вполне разумной. Продюсеру же она, должно быть, показалась смешной, и он ответил: «Можете прийти и работать, если хотите. Я дам вам место ассистента. Если вы согласитесь и научитесь этому делу, то через семь лет я обещаю вам постановку собственного фильма». Это означало, что я стану режиссером в двадцать семь лет. Думаю, он поступал со мной благородно и говорил серьезно, но ждать так долго я просто не мог.

Именно потому, что никто не дал мне поставить фильм, я с ужасной снисходительностью взялся ставить спектакль в единственном крошечном театре, который согласился меня принять. За недели, предшествовавшие репетициям, я тщательно разработал сценарий, как для кино. Пьеса начиналась с диалога между двумя солдатами. Я решил, что один в

33

это время должен завязывать сапоги и что пятая реплика будет звучать выразительнее, если в середине ее у него оборвется шнурок.

В первый день я не знал, как нужно проводить репетицию в профессиональном театре, но артисты дали мне понять, что следует сесть и начать с читки. Я сразу сказал актеру, игравшему первого солдата, чтобы он снял ботинки и надевал их по ходу чтения. Несколько удивленный, он согласился и, наклоняясь вперед, с трудом удерживал текст на коленях. В середине пятой строки я сказал ему, что шнурок должен оборваться. Он кивнул в знак согласия и продолжал читать. «Нет, — остановил я его. — Сделайте это». «Что? Сейчас?» Он был ошеломлен, а я был ошеломлен его ошеломленностью. «Конечно, сейчас». «Но ведь это первая читка!» Мой тайный страх перед возможным неподчинением оправдался, пахло саботажем, подрывом авторитета. Я настоял, он сердито согласился. Во время обеда хозяйка театра мягко отвела меня в сторону: «Так нельзя работать с актерами...»

---

[1] Фильм поставлен в 1943 г. по роману Л.Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768).

Это было для меня открытием. Я полагал, что актеров в театре, как и в кино, нанимают для того, чтобы они делали то, что им велит режиссер. После того, как утихла первая реакция уязвленного самолюбия, я начал понимать, что театр — это совсем другое дело.

Вспоминаю, что примерно в это же время я поехал в Дублин, где услышал об одном ирландском философе, модном в университетских кругах. Я не читал его книг, но мне запомнились его слова, услышанные в баре и сразу меня поразившие: речь шла о теории «блуждающей точки». Блуждающая точка не означала изменчивую точку, она означала исследование — так в определенных типах рентгеновских установок изменение ракурсов создает иллюзию объемности. Я до сих пор помню впечатление, которое произвела на меня эта теория.

Поначалу театр был для меня чем-то неопределенным. Он был очередным опытом. Я находил его интересным, трогательным, волнующим, и все это — с чисто чувственной точки зрения. Я был подобен тому, кто начинает играть на музыкальном инструменте, потому что зачарован миром звуков, или начинает рисовать, потому что ему нравятся кисти и краски. То же самое было с кино: мне нравились катушки с пленкой, камера, различного типа объективы. Я восхищался ими как предметами и думаю, что многих кино привлекает именно по этой причине. В театре мне хотелось создать мир звуков и образов; мне ин-

тересны были взаимоотношения с актерами в прямом, почти сексуальном смысле; меня увлекала энергия репетиций, сам процесс. Я не пытался анализировать свои чувства, но и не пытался их подавить. Я был убежден в том, что мне надо окунуться в поток и что не идеи, а само движение приведет к открытиям. Вот почему я не мог серьезно относиться ко всякого рода теориям.

В те годы я много работал, но и много, почти столько же, путешествовал. Первые пять или десять лет театр не занимал важного места в моей жизни. Если у меня и был тогда какой-то жизненный принцип, то он состоял в идее перемен — смены одного поля деятельности другим. Поработав некоторое время на культурной ниве, занявшись оперой или постановкой классических пьес (Шекспира и т. д.), я переключался на бульварный фарс или дешевую комедию, мюзикл, телевидение, кино — или отправлялся путешествовать. И всякий раз, когда я снова обращался к одному из видов этой деятельности, я обнаруживал, что невольно узнал что-то новое. Все же неслучайно театр и кино одинаково привлекали меня, и по одним и тем же причинам, но при этом актеры не слишком меня занимали. Меня занимало создание образов, сотворение другого мира.

Сцена действительно была миром, отличным от того, который ее окружал, это был мир иллюзий, куда входили зрители. Поэтому естественно, что тогда меня больше заботили визуальные аспекты театра; я любил играть с макетами и делать декорации. Я был заворожен светом и звуком, цветом и костюмами. Когда я ставил «Мера за меру»[1] в 1956 году, я считал, что работа режиссера заключается в том, чтобы создать образ, позволяющий зрителям включиться в атмосферу спектакля, и поэтому я воссоздавал мир Босха и Брейгеля; по этой же причине я следовал за Ватто[2], когда ставил «Бесплодные усилия любви»[3] в 1950 году. Мне казалось тогда, что надо создать выразительную декорацию из меняющихся картинок, которые служили бы связующим звеном между пьесой и зрителем.

Изучая текст «Бесплодных усилий любви», я был поражен тем, что на совершенно для меня очевидное до сих пор не обращали внимания: когда в конце последней сцены неожидан-

но появляется новый персонаж по имени Меркад, меняется тональность всей пьесы. Меркад входит в искусственный мир, чтобы сообщить новость, которая реальна. Он приносит весть о смерти. А так как я интуитивно чувствовал, что образный мир Ватто созвучен настроению этой пьесы, я начинал понимать, что причина особого воздействия его «Золотого века» заключается в том, что изображенная там весна на самом деле осенняя... В картинах Ватто —

---

[1] 'Measure for Measure" (1604) — одна из поздних пьес Шекспира.

[2] Jean Antoine Watteau (1684—1721) — французский живописец и рисовальщик, проявлял интерес к театру и декоративному искусству.

[3] "Loves's Labour's Lost" (1594—1595) — ранняя комедия Шекспира.

невероятная грусть. Если приглядеться внимательно, можно ощутить в них присутствие смерти; в конце концов обнаруживаешь, что у Ватто (в отличие от его эпигонов, у которых все сладко и мило) возникает какая-то темная фигура, стоящая к нам спиной. Некоторые считают, что это сам Ватто, но ясно одно — темное пятно придает новое измерение всему произведению.

Потому-то я поместил Меркада на пандусе в глубине сцены: был вечер, свет был приглушен и неожиданно появлялся человек в черном. Он появлялся в декорациях прекрасного летнего дня, все вокруг были в костюмах пастельных тонов Ватто и Ланкре[1], золотистый свет медленно убывал. Картина была волнующей, и зритель сразу чувствовал, что мир на сцене изменился.

Мне кажется, все для меня стало иным в период работы над «Королем Лиром». Перед тем, как должны были начаться репетиции, я уничтожил макет декораций. Я придумал сделать их из ржавого железа, они были интересными и сложными, с двигающимися мостами. Декорации мне очень нравились. Но однажды ночью я понял, что эта прекрасная игрушка абсолютно не нужна. Я убрал из макета почти все, и то, что осталось, выглядело намного лучше. Для меня это было очень важным моментом, особенно потому, что меня часто приглашали работать в залах-амфитеатрах, где не было настоящей сцены, и я никак не мог понять, как можно поставить спектакль на такой сцене, где нельзя придумать интересные декорации.

И вдруг во мне что-то сработало. Я начал понимать, что именно на сцене становится событием, почему оно не находится в прямой зависимости от придуманного образа или конкретного содержания пьесы. Событием может быть уже то, что актер идет по сцене. Все, что мы делали в лондонской Академии музыкаль-

ного и драматического искусства[2] в течение первого экспериментального сезона в 1965 году, было результатом именно этого открытия, и, возможно, самое показательное упражнение, которое мы демонстрировали публике, состояло в том, что мы сажали актера на сцену и он ничего не делал, буквально ничего.

Это был новый и важный эксперимент для того периода: человек сидит на сцене спиной к зрителю и в течение четырех или пяти минут ничего не делает. Каждый вечер мы проводили всякого рода эксперименты, связанные с актерским вниманием, чтобы понять, можно ли обострить данную ситуацию и усилить напряженность, когда на сцене, казалось бы, ничего не происходит. Мы старались уловить момент, когда зритель начинал скучать и терял терпение. Театральные эксперименты Боба Уилсона[3] в семидесятые годы показали, что очень медленное, почти неуловимое движение, отсутствие ясно выраженного действия может быть исключительно интересным для зрителя, хотя он и не всегда понимает, почему.

С этого момента — когда эксперимент был доведен до самого конца — я стал все больше интересоваться тем, что имело прямое отношение к исполнительству. Как только вступаешь на эту дорожку, остальное оказывается неважным. Только теперь я заметил, что уже десять лет не пользуюсь «пистолетами», хотя раньше то и дело карабкался по лестнице, чтобы направить их на нужное место на сцене. Сейчас мое задание осветителю звучит чрезвычайно просто: «Очень ярко». Я хочу, чтобы все было хорошо видно, чтобы все было четким, без малейшей тени. Эта же логика приводила нас часто к тому, что обыкновенный половик служил нам и сценой, и декорацией. К такому решению я пришел не из пуританства: я вовсе не хочу осуждать использование искусных костюмов или запрещать цветное освещение. Просто я обнаружил, что подлинный интерес таится в чем-то другом, в том, что происходит на сцене в каждый данный момент и что невозможно отделить от зрительской реакции.

1973

---

[1] Nicolas Lancret (1690—1743) — французский живописец, испытавший влияние Ватто.

[2] London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA) — драматическая школа, основанная в 1961 г.

[3] Robert Wilson (род. 1941) — известный американский режиссер и художник, в 70-е гг. много занимался экспериментами в области средств театральной выразительности. Один из них ставил целью изменить зрительское восприятие времени: проход с одного конца сцены на другой мог занимать у него час.

Я пытаюсь ответить на письмо

Дорогой мистер Хоу, Ваше письмо было для меня неожиданностью и застало меня врасплох.

Вы спрашиваете, как стать режиссером. Режиссерами в театре назначают сами себя. Словосочетание «безработный режиссер» абсурдно по своей сути, точно так же как «безработный художник», — в отличие от безработного актера, который является жертвой обстоятельств. Режиссером становятся, просто называя себя таковым и стараясь при этом убедить других, что так оно и есть. Чтобы получить работу, нужно в определенном смысле иметь такое же мастерство и изобретательность, какие нужны и для того, чтобы репетировать. Я не знаю никакого иного способа, кроме как убедить людей работать с вами и начать что-то делать — даже бесплатно, а затем показать вашу работу публике — в подвале, в задней комнате пивной, в больничной палате, в тюрьме. Энергия, возникающая в работе, важнее, чем что-либо другое.

Поэтому пусть ничто не сдерживает Вашу активность, даже в самых примитивных условиях. Это лучше, чем попусту тратить время в ожидании лучших условий, которые могут никогда не появиться. В конце концов, к работе ведет работа.

Искренне Ваш.

1980-е

Объемный мир

Мы говорим о режиссуре. Это понятие расплывчато и включает в себя слишком многое. В кино, например, над фильмом работает огромный коллектив, но авторитет режиссера там непререкаем, остальные не являются его равноправными партнерами. Они лишь орудие, с помощью которого замысел обретает форму. Если провести опрос относительно положения дел в театре, то большинство ответит, что там происходит то же самое: режиссер вбирает в себя мир, включая мир драматурга, и создает его заново на сцене.

К сожалению, в подобном представлении о театре не учитываются те реальные богатства, которые таит в себе театральная форма. Принято считать, что режиссер существует для того, чтобы, воспользовавшись различными средствами — светом, цветом, декорациями, костюмами, гримом, а также текстом и актерами, — играть на них, как на клавишах. Сочетая все эти средства выразительности, он создает особый режиссерский язык, в котором актер — всего лишь имя существительное, важное существительное, но зависимое от всех остальных грамматических форм, дающих смысл целому. Это концепция «тотального театра», взятая как определение театра в его наиболее развитой форме.

Но в действительности у театра есть возможность, неведомая другим видам искусства: заменять одномерность видения многомерностью. Театр может представить реальность сразу в нескольких измерениях, в то время как кино, несмотря на то, что оно неустанно ищет возможность быть стереоскопическим, все же остается плоскостным. Театр вновь обретает свою силу и заразительность, как только он погружается в создание чуда — объемного мира.

В театре возникает феномен сродни голографии (фотографический процесс, который дает возможность, используя лазерные лучи, получить объемное изображение предмета). Если у нас создается впечатление, что на сцене какой-то момент жизни представлен в полном объеме, то именно благодаря тому, что различные энергетические потоки, идущие от зрителей и актеров, сходятся в определенной точке.

Когда люди впервые встречаются друг с другом, нас поражают барьеры, возникающие между ними из-за различия точек зрения. Если мы отнесемся к этому различию как к положительному фактору, то дадим возможность этим разным точкам зрения обостриться от соприкосновения друг с другом.

Основным элементом пьесы является диалог. Он предполагает напряженность и строится на том, что два человека находятся в несогласии друг с другом, то есть в конфликтных отношениях. Иными словами, сталкиваются две точки зрения, и

39

драматург должен придать обеим равную меру убедительности. Если ему не удастся это сделать, результат будет слабым. Драматург должен вникнуть в два противоречащих друг другу мнения с одинаковой степенью понимания. Если он обладает широтой взгляда, если он не замкнут на своих собственных идеях, он создаст впечатление, что сочувствует и тому, и другому. Как, например, Чехов.

Если в пьесе двадцать действующих лиц и драматургу удастся наделить их одинаковой силой убедительности, мы получим чудо, называемое Шекспиром. Компьютеру было бы трудно запрограммировать все точки зрения, содержащиеся в его пьесах.

Сталкиваясь с таким разнообразием ценностных ориентаций**,** с таким плотным материалом, мы лучше понимаем задачу, стоящую перед режиссером. Нам становится ясно, что тот, кто удовлетворяется единственной точкой зрения, даже очень убедительной, обедняет целое.

Режиссер должен способствовать выявлению перекрестных течений, которые пронизывают текст. Актеры легко поддаются соблазну навязывать собственные фантазии, собственные теории и излюбленные идеи, и режиссер должен знать, что одобрить, а чему воспротивиться. Он должен помогать актеру оставаться самим собой и в то же время выходить за пределы своего «я», с тем чтобы достигнуть такого понимания жизни, которое превосходит ограниченное представление отдельного человека о реальности.

Есть золотое правило: актер никогда не должен забывать, что пьеса больше, чем он сам. Если он решит, что в состоянии постигнуть ее, то он будет кроить ее на свой размер. Если, однако, он с уважением отнесется к ее загадочности, а, следовательно, и к загадочности исполняемой им роли, как к тому, что никогда не удастся до конца разгадать, он признает, что его эмоции — предательский путеводитель. Он увидит, что чуткий, но жесткий режиссер может помочь ему отличить интуицию, которая ведет к правде, от актерских эмоций, в которых он купается. В «Гамлете» для артистов важен не столько знаменитый совет Гамлета актерам, сколько сцена, где он яростно обрушивается на мысль, будто тайну человеческой природы разгадать проще, чем научиться играть на флейте.

Существует весьма непростая связь между тем, что содержится в словах, и тем, что лежит между словами. Прочитать отдельное слово не стоит труда. Любой дурак может прочитать

40

написанные слова. Однако связь одного слова с другим настолько тонка, что в большинстве случаев трудно определить, что идет от актера, а что — от автора. В девятнадцатом веке великое актерское искусство возникало на основе посредственной литературы; существуют целые страницы описания того, какие противоречивые эмоции была в состоянии передать Сара Бернар в короткий промежуток времени между тем, как она, лежа в постели, увидела входящего в комнату любовника, и возгласом «Арман!»[1]

Это насыщение подробностями человеческого поведения с помощью содержательной мимики и жестов было, по всей вероятности, отличительной чертой игры в девятнадцатом веке, и чем худосочней был текст, тем большую возможность имел актер наполнить его плотью и кровью. Я помню, как работал с Полом Скофилдом[2] над инсценировкой романа Грэма Грина «Власть и слава», которую сделал Денис Кэннен[3]. К началу репетиций одна короткая, но важная сцена была плохо прописана. Пол и я были очень недовольны, ибо это был лишь эскиз сцены, первый черновик. Однако прошло несколько недель, прежде чем автор принялся за ее переделку.

---

[1] Имеется в виду спектакль по пьесе А.Дюма-сына Лама с камелиями".

[2] Paul Scofield (род 1922) — английский актер, исполнитель многих шекспировских ролей, в том числе Гамлета и короля Лира в спектаклях Питера Брука "Гамлет" и "Король Лир".

[3] Denis Carman (род 1889) — автор комедий, фарсов и инсценировок. Сотрудничал с Питером Бруком при работе над спектаклем «Мы» (1966).

Когда в конце концов Пол получил значительно улучшенный вариант, он его отверг. Я был удивлен, так как Пол — не капризный человек. Потом я понял логику актера. Пока мы репетировали первый вариант, он обнаружил в нем много тайных импульсов, позволивших ему восполнить несовершенство текста богатой внутренней жизнью. Теперь это выстроенное было так прочно соткано из слов и ритмов, что он ничего не мог оттуда вынуть и приспособить к новому варианту. На самом деле, новый текст говорил больше, а выражал меньше. Поэтому Пол остановился на старом варианте, и на спектакле сцена прозвучала исключительно сильно. Часто, когда актер или режиссер находят выразительное решение сцены, бывает трудно сказать, является ли ее животворный элемент плодом их собственного творчества или он был заложен в тексте и ждал, пока его обнаружат.

Декорации, костюмы, свет и тому подобное рождаются

естественно, когда на репетиции возникает что-то подлинное. Только тогда можно сказать, какое музыкальное и пространственное решение, какая цветовая гамма нужны для данного спектакля. Если эти элементы появляются слишком рано, если композитор или художник приходят к окончательным решениям до начала репетиций, тогда эти формы начинают довлеть над актерами и могут задавить их хрупкую интуицию, способную привести к решениям более глубоким.

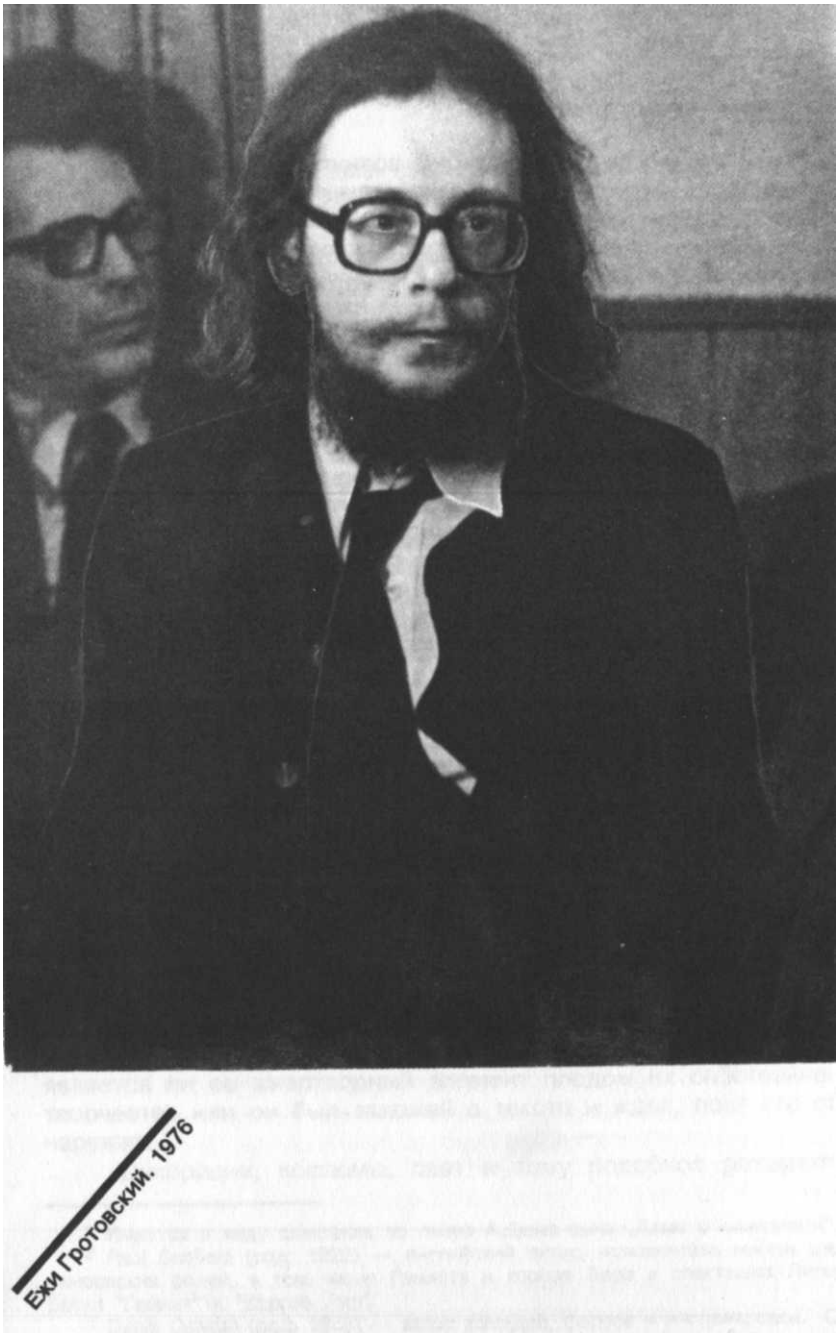
Через несколько дней после начала репетиций режиссер становится иным человеком. Он обогатился и вырос в результате общения с другими людьми. В самом деле, какого бы уровня понимания пьесы он ни достиг к началу репетиций, теперь ему помогают увидеть ее в новом свете. Таким образом, закрепление формы спектакля должно происходить как можно позже — строго говоря, только на первом представлении. Каждый режиссер практически испытывал подобное: на последней репетиции спектакль кажется единым целым, а в присутствии публики эта целостность рушится. Или, наоборот, хорошая работа может обрести цельность на премьере. Но даже когда спектакль прошел огонь публичного представления, опасность не исчезает — ведь он должен обретать форму каждый раз заново.

Процесс идет по кругу. В начале мы имеем дело с бесформенной реальностью. В конце, когда круг замкнулся, та же реальность, но уже осмысленная, оформленная, концентрированная, обретается группой людей, разделенных на актеров и зрителей, которые находятся в состоянии духовного общения. Именно тогда реальность становится живой и конкретной, и именно тогда проявляется истинный смысл пьесы.

1982

II ЛЮДИ В МОЕЙ ЖИЗНИ – БЕГЛЫЙ ВЗГЛЯД В ПРОШЛОЕ

Я полагаю, что мы существуем в этом мире, чтобы испытывать воздействие. На нас постоянно кто-то воздействует, и, в свою очередь, мы воздействуем на других. Вот почему нет ничего худшего, по-моему, чем приклеивать себе ярлык, приобретать профессиональное клеймо, становиться узнаваемым. Живописца начинают узнавать по его стилю, и это становится для него тюрьмой. Он перестает усваивать опыт других, чтобы не потерять своего лица. Для театра это пагубно. Мы работаем в такой области, где постоянно должен идти свободный обмен опытом.



Ежи Гротовский. 1976

44

Гордон Крэг
встреча в 1956 году

«К...к...к...Кэти ...в к...к...коровнике», — будет напевать он. Затем сделает паузу, подумает секунду. «Чудно, — скажет он. — Все это чудно». Это его любимое словечко. Его он произносит всякий раз, когда говорит о чудаках. Он не перестает им удивляться и ими восторгаться.

Он — озорная персона восьмидесяти лет отроду, с кожей ребенка, свисающими седыми волосами, со слегка наклоненной головой, как это бывает у глухих, и элегантным шарфиком на шее. Живет он в тесной комнатке в семейном пансионе на юге Франции. Здесь едва можно сделать шаг: около кровати стоит стол, к одной стороне которого привинчена полка для упаковочных резинок, которые он собирает, как белка; ниже — гравировальные инструменты; на столе — увеличительное стекло, странный викторианский фарс «Двое утром, или Мой ужасный папа», ложка и мешочек с тонизирующими горчичными зернами. На полу кипа книг и журналов; в буфете — аккуратные связки писем с надписями «Дузе»[1], «Станиславскому», «Айседоре Дункан»; на стенах, на краю кровати, на зеркале, на каждом винтике и гвоздике — пачки газетных вырезок с едкими пометками жирным красным карандашом: «Чепуха!», «Чушь!» и изредка «Наконец-то!»

Гордон Крэг[2] — это два человека. Один — актер, что видно по его широкополым шляпам и бурнусу, который он накидывает на себя, как плащ. Всеми своими корнями он врос в театр: его мать — Эллен Терри,[2] двоюродный

45

брат — Джон Гилгуд[3], в молодости он играл с Генри Ирвингом[4]. Впечатления от его игры никогда не забыть. Его глаза зажигаются, он вскакивает от возбуждения и рассказывает, живо изображая, как Ирвинг завязывал ботинки в «Колоколах»[5] и как в „Лионской почте»[6] вскидывал ноги, когда видел, что его противника ведут на гильотину.

В прямом противоречии с этим существует другой Гордон Крэг, человек, который писал, что актеров надо упразднить и заменить марионетками, человек, который говорил, что декорации больше не нужны, вместо них пусть будут лишь складывающиеся ширмы. Крэг любил театр Ирвинга, где играли наивную мелодраму, использовали расписные задники для изображения леса и железо для имитации грома — но в то же время мечтал о другом театре, где все элементы будут органичны и искусство будет религией. Это понятие — искусство для искусства — утрачено в нашем мире. Сегодня хороший артист имеет и успех, и достаток, и трудно себе представить, что еще совсем недавно артистов считали особыми существами, а их искусство — чем-то далеким от жизни.

Около полувека назад Крэг перестал играть, чтобы придумать и поставить несколько спектаклей, цель которых была проста: создать красоту на сцене. Эти спектакли посмотрела горстка людей, но благодаря теоретическим объяснениям и рисункам, опубликованным одновременно с показом спектаклей, их влияние распространилось по всему миру, оно дошло до каждого театра, серьезно относящегося к своему делу. Сегодня имя Крэга большей частью забыто. В Московском Художественном театре, где он сочинил «Гамлета», о нем еще

---

[1] Elleonore Duse (1859—1924) — итальянская актриса.

[2] Ellen Terry (1847—1928) — английская актриса, дочь Бенджамена Терри (1818—1896), родоначальника знаменитой английской театральной династии.

[3] John Gielgud (род. 1904) — английский актер. В связи с его девяностолетием лондонский театр «Глобус» был переименован в Театр Гилгуда.

[4] Henry Irving (1838—1905) — английский актер викторианской эпохи, прославился исполнением роли Гамлета и ряда других ролей шекспировского репертуара.

[5] "The Bells" (1971) — инсценировка Леопольда Льюиса по роману Эркман-Шатриана «Польский еврей», в которой Ирвинг сыграл роль Матиаса, принесшую ему первый успех на сцене.

[6] "The Lyons Mail" — название новой редакции пьесы Чарлза Рида «Курьер из Лиона» (1854), данное при постановке ее Ирвингом в 1877 г.

помнят. Старые рабочие сцены говорят о нем с благоговейным страхом, а его макеты занимают почетное место в музее театра.

К началу первой мировой войны Крэг уже поставил свой последний спектакль. Он удалился в Италию, издавал свой журнал «Маска», подвергая резкой критике все, что считал нена-

46

стоящим, фальшивым, изготовил для себя модель театра и начал экспериментировать с системой оформления, основанного на ширмах и свете. Строгость ширм и формальная красота уравнений, по которым они были созданы, совершенно завораживали его. Несмотря на многочисленные предложения, он больше никогда не работал в живом театре.

Злые языки говорили, что он не хотел, чтобы его идеи поверяли практикой. Это неверно. Крэг не вернулся в театр, потому что не хотел идти на компромисс, которого требовала практика. Его устраивало только совершенство, и, не видя способа достигнуть его в коммерческом театре, он искал его в тиши кабинета.

Теперь же, в этой маленькой комнате, как и во многих других, ей подобных, которые он занимал в течение многих лет во Флоренции, Рапалло, Париже, его жизнь ограничивается миром, им самим созданным. Он изучает, он пишет, он рисует, он проглатывает каталоги букинистов, он собирает выцветшие от времени викторианские фарсы, одевая их в странные и красивые переплеты, созданные по его эскизам. Он пишет пьесу «Драма дураков», триста шестьдесят пять сцен для марионеток, для нее он уже сочинил декорации и костюмы, сделал очаровательные рисунки преимущественно в ярких красках, а также безупречные рабочие чертежи, показывающие, как построить декорации и как протянуть нити, управляющие куклами, которые могут появляться и исчезать в дверях. Он постоянно редактирует пьесу, вынимая текст той или иной сцены из многочисленных коробочек, лежащих на полу, изменяя слово здесь, знак препинания там, чтобы приблизиться к совершенству. Возможно, пьесу никогда не прочтут, возможно, ее никогда не поставят, но она — законченное произведение.

Долгое время Крэгом пренебрегали на его родине. Но он от этого не испытывает горечи. Конечно, бывают дни, когда ему грустно, когда он чувствует себя усталым и старым (к тому же он всегда отчаянно беден). Тогда он глотает ложку своих горчичных зерен и к нему возвращается его великая страсть. Новый гость, яркий луч света, воспоминание о прежних битвах, глоток вина, и он снова на седьмом небе. «Чудное дело этот театр, — говорит он. — Во всяком случае, он лучше, чем Церковь». Через минуту он уже мечтает о новой постановке «Бури» или «Макбета» и сделает несколько заметок, возможно, один-два рисунка.

47

Говорят, что природные запасы золота являются основой благосостояния страны, говорят, что благодаря священнику, который не дает угаснуть лампаде, не иссякает вера. У театра мало мудрецов и мало людей, верных своим идеалам. Поэтому мы должны почитать и беречь имя Гордона Крэга.

1956

«Связной» Бека

Спектакль Джулиана Бека и Джудит Малины по пьесе Джека Гелбера «Связной» в Нью-Йорке[1] привлекает внимание тем, что показывает один из возможных путей развития нашего театра. Я думаю, мы сойдемся на том, что все формы театра пребывают в глубоком кризисе. Что тому виной? Апатия публики или неудачная форма зрительного зала, или коммерческие интересы импресарио, или отсутствие смелости у авторов, или же вдруг исчезли таланты и поэзия, а, может быть, все дело в том, что век менеджеров и технократов абсолютно нетеатрален? Может, выход из положения — в песнях и танцах? Или же в новой

[1] Спектакль «Связной» ("The Connection") поставлен в 1959 г. в нью-йоркском авангардистском „Ливинг театре" ("Living Theatre"), основанном в 1951 г. Джулианом Беком (Julian Beck) и Джудит Малиной (Judith Malina).

форме реализма? Единственно, что мы знаем, так это то, что почитаемые нами театральные формы усохли и увяли на наших глазах.

Мы знаем, что первая художественная волна послевоенного времени была натужной попыткой заново утвердить культурные ценности, существовавшие до 1940 года; за этим последовала, как говорят французы, «постановка вопросов». Революция в английском театре, подобно революции во французском кино, заключалась в осмеивании сюжета, конструкции пьесы, ее техники, темпа, умелого использования занавеса, эффектных моментов, простран-

ных сцен, кульминаций — все это вызывало недоверие, точно так же, как королевская семья, героика, политика, мораль и тому подобное. Точнее говоря, наступило отвращение ко всякой лжи.

Что имеется в виду? Скажем, все пышно звучащие, бессмысленные банальности, которым мы научились в школе, были ложью — в той или иной форме. Но ложью, пусть другого сорта, было и все то, о чем нам говорили старые актеры, когда мы пришли в театр. Почему, в конце концов, занавес должен опускаться в самый сильный момент, почему хорошая реплика должна «подаваться», почему надо «выжимать» смех, почему надо говорить на «повышенных тонах»? С точки зрения повседневных норм здравого смысла, всякая риторика — ложь. То, что когда-то принималось за театральный язык, теперь кажется лишенным жизни и никак не отражающим того, что происходит в человеческих существах; то, что когда-то принималось за сюжет, теперь таковым не воспринимается; то, что когда-то принималось за характеры, теперь выглядит стереотипным набором масок.

За ускорение этого процесса можете благодарить кино и телевидение. Кино выродилось, потому что, как всякая великая империя, оно стояло на месте; оно повторяло и повторяло неизменно свои приемы, но время шло и они утратили всякий смысл. Телевидение появилось в тот самый момент, когда кино уже использовало свои драматические клише в миллионный раз. На телевизионном экране появились старые фильмы и низкопробные, похожие на фильмы, спектакли, но вместе с ними появились условия, при которых зрители могли судить об увиденном совершенно по-другому. В кино темнота, большой экран, громкая музыка, мягкие ковры, безусловно, способствовали гипнозу. На телевизионном экране клише оказывается беспомощным: зритель независим, он ходит по комнате, он не платил за билет (что позволяет ему с легкостью выключить телевизор), он может высказать вслух свое недовольство, и на него никто не шикнет. Больше того, ему приходится судить об увиденном, и судить быстро. Он включает телевизор и тотчас понимает: а) актер это или какое-то реальное лицо; б) приятный он или нет, хороший или плохой, к какому классу или сословию принадлежит, и так далее. Наконец, если это сцена из художественного произведения, он, пользуясь своими знаниями драматургических клише, догадывается, какую часть он пропустил (потому что, конечно, он не может посмотреть программу дваж-

ды, как это, бывало, делал в кино). По малейшему жесту он может узнать злодея, прелюбодейку и тому подобное. Существенно здесь то, что зритель научился, в силу необходимости, наблюдать и самостоятельно судить.

И вот тут самое время обратиться к Брехту. (У Брехта много того, чем я восхищаюсь, и много того, с чем я совершенно не согласен.) Я убежден, что почти все, что Брехт говорил о природе иллюзии, может быть отнесено к кино, и лишь с большими оговорками к театру. Брехт настаивал на том, что зрители входят в состояние транса, поддаются сентиментальной, мечтательной иллюзии. Мне кажется, именно такое полунаркотическое воздействие на зрителей стало оказывать кино в период своего расцвета. Со всеми нами случалось так, что мы бывали растроганы фильмом, а позже испытывали стыд и чувствовали, что нас надули.

Я думаю, что новый кинематограф бессознательно использует ту независимость зрителя, которая была порождена телевидением. Кино играет на способности зрителя судить об образе — в качестве блестящего примера я бы привел фильм «Хиросима, любовь моя»[1]. Камера больше уже не глаз; она не втягивает нас в географическую реальность Хиросимы,

[1] Hiroshima mon amour» — фильм создан в 1959 г. режиссером Аленом Рене по сценарию Маргерит Дюра.

подобно тому, как это происходило в знаменитых кадрах фильма «Человек-зверь»[1], когда нас буквально стаскивали с наших мест и помещали на какую-то французскую станцию. В «Хиросиме» нам последовательно демонстрируют ряд документов, ставя нас лицом к лицу с огромной исторической, человеческой и эмоциональной реальностью Хиросимы, рассчитывая на объективную оценку зрителем происходящего.

И это, как ни удивительно, возвращает меня к спектаклю «Связной». Когда вы отправляетесь в Нью-Йорке смотреть «Связного» и входите в здание театра, вам становится ясно, чего вы лишитесь в этот вечер. Не будет авансцены (сцена представляет собой грязную комнату, но это не декорация, скорее, театр является продолжением этой комнаты), не будет драматургии в обычном понимании этого слова, экспозиции, развития действия, сюжета, характеров и, прежде всего, не будет темпа. Этот главнейший козырь театра, этот бог, которому мы

50

служим повсюду, будь то мюзикл, мелодрама или классика, эта дивная вещь, называемая темпом, выброшена в окно. Кажется, что вам предстоит, лишившись всех привычных ценностей, провести вечер такой же унылый, как жизнь молодого и не очень ревностного богомольца на берегу Ганга. Но если вы проявите упорство, то будете вознаграждены — начав с нулевой точки, вы достигнете бесконечности.

Как это происходит? Сначала вы не верите, что реакция против «лжи» театра может быть тотальной. В конце концов, у Пинтера, Уэскера, Дилани[2] тоже есть свои приемы, новые вместо старых, хотя они в какой-то момент могут показаться более близкими к «правде». Например, в пьесе Уэскера «Корни», когда на сцене моют посуду, мы понимаем, что это не будет длиться вечно, поскольку мы ощущаем намерение драматурга. Когда смотрим «Вкус меда», то знаем: диалог кончится, как только инстинкт Шейлы Дилани подскажет, что он уже выполнил свою функцию. Темп же «Связного» — это темп самой жизни. Входит человек — непонятно почему с проигрывателем. (Нет, понятно, конечно, он хочет включить его в розетку.) Он собирается (прямо он об этом не говорит) поставить пластинку. А поскольку это долгоиграющая пластинка, мы вынуждены ждать, пока она не кончится — четверть часа или дольше. Сначала нашему зрительскому отношению к происходящему мешает ожидание. Мы не можем по-настоящему насладиться моментом (получать удовольствие от музыки, как это было бы дома), потому что театральный опыт приучил нас к другому: человек ставит пластинку, так надо по сюжету, что же дальше? (Поразительно, но мы не можем насладиться музыкой, как могли бы дома, потому что мы заплатили за билет на спектакль.) Мы сидим и ждем следующего поворота действия, который — с кажущейся естественностью — остановит пластинку и даст нам возможность продолжить... что? Вот в этом-то все дело.

Потому что в этом спектакле нечего продолжать. Мы сидим обескураженные, раздраженные, скучающие и вдруг на-

51

чинаем задавать себе вопросы: почему мы обескуражены, почему мы раздражены, почему мы скучаем? Да потому, что нас не кормят с ложечки. Потому что нам не сказали, на что смотреть, потому что нас не подготовили к определенному эмоциональному отношению и суждению, потому что мы независимы, самостоятельны и свободны. Неожиданно мы начинаем понимать, что же действительно происходит на наших глазах. «Связной», как я уже, возможно, говорил, — пьеса о наркоманах. Они проводят время, слушая джаз, иногда разговаривают, большей частью просто сидят. Актеры, изображающие этих людей, полностью погрузились в густой натурализм, они не играют, а просто существуют. И тогда

---

[1] «La **Bete** Humaine» (1938) — фильм Жана Ренуара, поставленный по роману Эмиля Золя, с Жаном Габеном в главной роли.

[2] Harold Pinter (род.1930) — английский драматург, написавший большое количество пьес, в том числе хорошо известную в России пьесу .Сторож".

Arnold Wesker (род. 1932) — английский драматург, русским зрителям известен по пьесам .Кухня" (род.1959), первая часть трилогии, в которую также входят пьесы .Корни" (1959) и .Я говорю о Иерусалиме".

Shelagh Delaney (род 1939) — английский драматург, написавшая в семнадцать лет пьесу .Вкус меда". Эта и другая ее пьеса .Влюбленный лев" широко ставились в России.

понимаешь, что скука или интерес не могут служить критериями оценки спектакля, это критерии для оценки нас самих.

Способны ли мы наблюдать за людьми, которых не знаем, чей образ жизни отличен от нашего? Сцена делает нам высочайший комплимент, относясь к нам как к художникам, как к независимым творцам. И вечер будет интересен настолько, насколько мы сами захотим сделать его таковым. Нас словно поместили в комнату с отпетыми наркоманами: мы можем поставить себя на их место и дать волю своим фантазиям; мы можем, подобно художнику или фотографу, любоваться красотой их тел, прикованных к своим стульям; мы можем соотнести их поведение с нашими медицинскими, психологическими и социальными познаниями на этот счет. Но если мы подергиваем плечами, оказываясь перед лицом этой искореженной, странной и отверженной части человечества, то причина отсутствия интереса к спектаклю — в нас самих. В конце концов, спектакль «Связной», несмотря на свою направленность против сценических условностей, исключительно позитивен: он исходит из того, что человек страстно заинтересован в человеке.

Как я уже говорил, мы выступаем против «лжи» во имя правды, но, на самом деле, мы вводим новые условности вместо устаревших, и пока они еще свежи, они кажутся более «правдивыми». Сейчас «Связной» представляется нам абсолютно «натуральной». Но то обстоятельство, что в этом спектакле все же что-то происходит — приходит человек и во втором акте делает каждому укол, один из наркоманов впадает в буйство — сообщает спектаклю своего рода сюжет. К тому же сама тема пьесы эксцентрична, театральна, романтична. Лет через двадцать «Связной» покажется слишком сюжетной и слишком сделанной. Возможно, к тому времени мы будем способны с таким же

интересом смотреть на нормального человека в нормальном состоянии. Возможно...

Заметим мимоходом, что это в определенном отношении брехтианский спектакль — смотря его, мы соотносим все с нашими собственными представлениями, мы судим. И отметим еще один момент: то, что мы видим на сцене, рождает ощущение абсолютной реальности — и эта комната, и актеры, которых принимаешь за реальных людей. Все это — крайнее проявление крайне натуралистического театра. И вместе с тем мы полностью «отстранены» в течение всего вечера. В самом деле, если бы в театре повесить несколько брехтианских лозунгов, которые давали бы нам эмоциональную установку, иллюзия реальности развеялась бы.

«Связной» является для меня доказательством того, что традиционный натурализм будет развиваться в сторону все большей сосредоточенности на человеке или людях и все чаще будет обходиться без такого «реквизита», как сюжет и диалог. Спектакль позволяет думать, что в будущем мы увидим супернатуралистический театр, в котором поведение в его чистом виде будет самоценно, как самоценно движение в балете, речь в декламации и так далее.

Фильм, который я только что снял, — «Модерато кантабиле»[1] — эксперимент в этом направлении. Это попытка рассказать историю, используя минимум художественных приемов и полагаясь на способность актеров создавать характеры, которые сами по себе являются средством воздействия на зрителя. Иными словами, с актерами не обсуждались те аспекты характеров, которые нужны для сюжета, они вживались в роли, репетируя сцены, не существующие в фильме. В придуманных отношениях актеры предстали другими людьми; потом мы просто наблюдали за ними — камера фиксировала их поведение. Интерес — если вообще он есть — во взгляде наблюдателя. Эксперимент заключается в том, что весь сюжет, действие, повествование раскрываются в деталях поведения, которые мы должны обнаружить и оценить сами — как это мы делаем в жизни.

Это тема широкая, и я бы хотел пойти дальше спектакля «Связной». Я полагаю, будущее театра — в его проникновении за пределы реальности, и «Связной», на мой взгляд, показывает,

[1] «Moderato Cantabile> — фильм снят в 1960 г. по сценарию Маргерит Дюра, в ролях — Жанна Моро и Жан-Поль Бельмондо.

53

как натурализм может стать настолько глубоким, что благодаря напряженным усилиям артиста (уверен, на бумаге «Связной» ничего собой не представляет) способен проникнуть за пределы видимостей. Эта тенденция соотносится с новой школой французского романа — Робб-Грийе[1], Дюра, Саррот[2], — где отвергается анализ и дается просто описание, без комментариев и объяснений, конкретных фактов, то есть предметов или диалогов, отношений или поведения.

Но есть и другие пути проникновения за пределы видимого. Меня интересует, почему театр, ведя поиски популярных форм, игнорирует факт популярности абстрактной живописи. Почему выставка Пикассо привлекает в Галерею Тейт самых разнообразных людей, которые в то же время не хотят идти в Королевскую галерею? Почему абстракции Пикассо кажутся реальными, почему люди чувствуют, что он занят конкретными, жизненно важными вещами? Мы знаем, что театр отстает от других видов искусств, потому что его постоянная потребность в немедленном успехе приковывает его цепями к самой пассивной в интеллектуальном отношении публике. Но разве в революции, происшедшей в живописи пятьдесят лет назад, нет ничего такого, что может помочь нашему театру выйти из кризиса?

Понимаем ли мы, в каких отношениях находимся с реальным и нереальным, поверхностью жизни и скрытыми ее течениями, абстрактным и конкретным, сюжетом и ритуалом? Что такое «факты» сегодня? Конкретны ли они, как цены или часы работы, или абстрактны, как насилие и одиночество? И уверены ли вы, что в реальности двадцатого века великие абстракции — скорость, напряжение, пространство, ярость, энергия, жестокость — не более конкретны, не более ощутимо воздействуют на нашу жизнь, чем так называемые конкретные проблемы? Не должны ли мы приложить все это к актеру и способу игры, чтобы найти тот театр, который нам нужен сегодня?

1960

54

Счастливый Сэм Беккет

Я хотел написать о новой пьесе Беккета «Счастливые дни»[3], потому что очень взволнован и нахожусь под большим впечатлением от только что увиденного по этой пьесе спектакля и одновременно потрясен тем, что Нью-Йорк остался к ней абсолютно равнодушен. В это же время я пошел и посмотрел фильм Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде». Затем я прочитал некоторые высказывания Робб-Грийе в защиту его собственного сценария и обнаружил, что чем больше я думаю о Беккете, тем больше мне хочется говорить о «Мариенбаде». Я вижу определенную связь между Беккетом и Рене: оба они пытаются выразить в конкретных формах то, что на первый взгляд кажется интеллектуальной абстракцией. Мне хотелось бы добиться в театре ритуального выражения истинных движущих сил нашего времени, ни одна из которых, я полагаю, не раскрывается в сюжете, характерах и ситуациях так называемых реалистических пьес.

Чудо пьесы Беккета — в ее объективности. В своих лучших вещах Беккет способен на основе глубоких жизненных впечатлений создать сценическую картину, которая, кажется, существует сама по себе, ничего не навязывая, ничего не диктуя. Беккет символичен без символики, ибо символы его сильны своей неуловимостью: это не указатели, не инструкции и не схемы, это в полном смысле слова — творения.

55

Много лет назад я ставил спектакль по пьесе Сартра «За дверями»[4]. Сегодня я не могу вспомнить оттуда ни одного слова, ни одного суждения. Но главный образ этой пьесы, где

---

[1] Alain Robbe-Grillet (род. 1922) — французский писатель, автор киносценария „В прошлом году в Мариенбаде" (1961).

[2] Natalie Sarrote (род. 1900) — французская писательница.

[3] Samuel Becket (1906) — ирландский драматург, в 1927 г. переехал **в** Париж и писал как на английском, так и на французском языках. Русскому зрителю и читателю известен прежде всего по пьесе «В ожидании Годо» (1953)

[4] Jean-Paul Sartre (1905—1980) — французский писатель, драматург, философ, публицист. Пьеса .За дверями" ("Huis clos") была написана в 1945 г.

три человека заперты навечно в номере гостиницы, — образ ада, не покидает меня до сих пор. Пьеса произросла не из рассудочности Сартра, как это у него бывало, но из чего-то другого — в приливе творческого вдохновения автор нашел ситуацию, которая, мне кажется, стала точкой отсчета для всего нашего поколения. Я думаю, каждый видевший этот спектакль при слове «ад» представляет себе скорее этот номер гостиницы, чем огонь и вилы.

До того, как Эдип и Гамлет персонифицировались в авторском воображении, свойства, присущие этим героям, должно быть, существовали как смутные, неоформленные ощущения. Затем состоялся мощный акт рождения — и появились характеры, придавшие форму и материальность абстракциям. Гамлет существует: мы можем на него ссылаться. Много позже появился первый «сердитый человек», Джим Портер[1], — его тоже никуда не денешь. В какой-то момент появился Прованс Ван Гога — неотвратимо, как и пустыня Дали.

Можно ли определить произведение искусства как нечто приносящее в мир новое — нечто такое, что мы можем принять или отвергнуть, но что продолжает существовать и тревожить и так или иначе становится частью нашего сознания? Если так, то это снова возвращает нас к Беккету. Он показал нам двух бродяг[2], сидящих под деревом, и мир увидел, как нечто смутное стало осязаемым в этой абсурдной и пугающей картине.

Теперь он опять придумал нечто подобное. Посреди сцены — женщина. Она по грудь (весьма обширную) зарыта в куче земли. Рядом с ней — дамская сумка, оттуда она достает всякие мелочи, в том числе пистолет. Светит солнце. Она находится... где? На какой-то неизвестной земле? После атомного взрыва? Трудно сказать. Где-то сзади, в сомнительном месте, в районе анального отверстия, влачит некое подобие существования ее муж. Он появляется время от времени, на четвереньках, один раз во фраке и цилиндре, большей частью хрю-

кает, бормочет или просто пищит тонким голосом. Бьет колокол: утро. Бьет колокол: вечер. Женщина улыбается. Время в ее сознании остановилось. Каждый день — счастливый день.

К последнему акту земля скрывает ее по шею, руками она шевелить больше не может, но голова на свободе, и она круглолица и весела, как прежде. Ощущает ли женщина, что все идет, может быть, не к лучшему? Да, мимолетно — в короткие мгновения, замечательно схваченные. Муж ее выползает в последний раз. Он вожделенно тянется... К ней? К пистолету, что рядом с ней? Мы не знаем.

Что все это значит? Если я попытаюсь дать какое-либо объяснение, то позвольте мне сразу же сказать, что оно не будет исчерпывающим; я восхищаюсь этой пьесой именно потому, что это не трактат и любое объяснение ее будет неполным. Конечно, это пьеса о человеке, губящем свою жизнь; это пьеса о потерянных возможностях; она трагикомически показывает человека с атрофированными чувствами, душевно парализованного, на три четверти бесполезного, на три четверти мертвого, но абсолютно довольного собственной жизнью. Это портрет нас самих с вечной улыбкой на лице, не улыбкой Пальячи[3], у которого за ней пряталось разбитое сердце, а ухмылкой человека, которому никто не сказал, что его сердце уже давно перестало биться.

Это достаточно волнующая и жизненно важная тема для любой публики сегодня, для нью-йоркской, которая отвергла ее, — особенно. Я не представляю себе, как это содержание может быть выражено более «реалистическими» средствами. Это крик отчаяния, вместе с тем тут и позитивное начало, больше чем в какой-либо другой пьесе Беккета. Это пьеса о потерянном рае, фокусирующая внимание на человеке, только на человеке. Показывая человека, органы которого большей частью лишены чувствительности, драматург дает понять, что возможности у него были, они все еще есть, но они погребены заживо, не востребованы. В отличие от других пьес Беккета, это не только картина нашего человеческого падения — это наступление на нашу фатальную слепоту.

---

[1] Имеется в виду герой пьесы Джона Осборна (John Osborne, род. 1929) «Оглянись во гневе» (1956).

[2] Персонажи пьесы «В ожидании Годо».

[3] Pagliacci — паяц (ит.). Имеется в виду Канио, герой оперы Р. Леонкавалло „Паяцы".

Пьеса содержит ответ на возможный упрек в пессимизме и мрачности. Ибо смотрящая на нас женщина, устроившаяся в земляной куче так же уютно, как мы в своих норах,

57

является собой вящий образ пустого оптимизма. На любом спектакле (или фильме) мы видим публику (и критиков), которые мгновенно на все находят ответы, которые разглагольствуют по поводу того, что жизнь хороша, что всегда существует надежда и что все будет прекрасно. Мы постоянно видим и политиков (их большинство), которые улыбаются до ушей, уходя от решения вопросов.

Иное дело — «В прошлом году в Мариенбаде». Для тех, кто фильма не видел, скажу, что тут делается попытка нарушить временную последовательность. Авторы фильма с позиции людей двадцатого века оспаривают идею, что прошлое есть прошлое и что события всегда следуют одно за другим в хронологическом порядке. Именно так, считают они, время обычно движется в фильмах, и это, утверждают они, является чистой условностью. Для человека время может измеряться сменой переживаний, оно субъективно. Время в кино — это момент, когда ты видишь кадр, и в этом отношении нет разницы между кадрами прошлого и будущего. Акт просмотра любого фильма — цепь меняющихся «сейчас». Любой фильм — это субъективное соединение этих «сейчас», монтаж тут отражает не порядок следования событий, а отношение к ним.

В Мариенбаде, в баварском замке с тяжелой лепниной — по всей видимости, гостинице — мужчина и женщина обмениваются обрывочными впечатлениями по поводу своих отношений: последовательность кадров определяется не временем или смыслом, а нарастанием этих отношений. Прошлое и настоящее в бесконечных повторениях и модуляциях сосуществуют, то словно заигрывая, то враждуя друг с другом.

Авторы фильма экспериментируют со временем и пытаются сделать то, что я давно хотел увидеть. К сожалению, я не могу сказать, что мне понравился результат. Любопытно, что, несмотря на абсолютно верный (с моей точки зрения) замысел и блестящее мастерство (режиссура, съемки и монтаж просто великолепны), фильм совершенно не срабатывает. Я нахожу, что он пустой, претенциозный и повторяющий известное.

Беда в том, что авторами двигал восторг экспериментаторства, ничего более. Набор образов, который они представляют нам, — здесь напрашивается сравнение с Беккетом не в пользу авторов фильма — бессмыслен; тут абстракция остается абстракцией и не выводит нас к реальности. Можно сказать, что мое отношение к фильму слишком субъективно, что бессмысленные для меня картинки способны взволновать кого-то

58

другого. Может быть, но я хочу доказать, что существует гигантская разница — о которой мы в состоянии судить — между подлинным и мнимым, между кистью Пикассо и кистью, привязанной к хвосту осла.

Я чувствую, что мир «Мариенбада», где мертвое однообразие роскоши выражается фигурами призраков в смокингах и вечерних платьях, застывших элегантными группами или играющих в бесконечные игры, — это надуманные картинки, построенные на пластике, которую мы привыкли видеть в балете, фильмах Кокто[1] и тому подобном. Все это — далеко от тревожащих, напряженных образов, высеченных искусством Беккета.

Тем не менее фильм представляет собой любопытный эксперимент, имеющий отношение к тому, что занимает меня в театре.

Он еще раз убедил меня в том, что в театре, даже скорее, чем в кино, нет необходимости связывать себя понятием времени, характерами или сюжетом. Театру не нужен ни один из этих традиционных костылей — и без них он может быть реалистичным, драматичным и содержательным.

[1] Jean Cocteau (1889—1963) — французский поэт, романист и кинорежиссер. После второй мировой войны работал в основном в кино.

Суть серийной музыки[1] состоит в том, что мы берем ряд нот как организующее начало и сталкиваем это организующее начало с чувствами и желаниями композитора. Откровенная бесформенность сталкивается с жесткой формой — и возникает новое гармоническое начало. Выведем на сцену четырех персонажей: в их существовании заложена бесконечность возможностей. Точнее — не четырех персонажей, а четырех актеров, актер может изображать старого или молодого, человека последовательного или непоследовательного, одно лицо или многих... И вот уже имеется набор отношений, из которых, как из набора китайских шкатулок, возникают другие — лирические, фарсовые и драматические. Все это окажется настолько интересным — как в абстрактной живописи, как в серийной музыке, — насколько интересна личность самого драматурга, его воображение, его опыт и способность откликаться на жизнь общества.

1960

59

Броски

Бесполезно строить планы. В театре мы тратим все свободное время на встречи, обеды, коктейли, телефонные разговоры, днем и ночью строя планы, и хотя мы верим в них и объявляем о них, мы никогда не делаем того, что намечали. Мы, словно пингпонговые шарики, перелетаем через сетку событий. Я неизменно оказываюсь в самых неожиданных точках, неожиданно возникающие обстоятельства бросают меня из одного места в другое. Этот, 1958 год, я провел в воздухе между Лондоном, Парижем и Нью-Йорком, и виной тому — французская полиция, ненормальная предрождественская публика, жители Дублина и густой туман над Ла-Маншем.

Если бы мой друг Симона Беррье, директор Театра Антуана в Париже, где я собирался в январе ставить пьесу Жана Жене под названием «Балкон»[2], случайно не зашла в полицейский участок в связи с проблемами парковки, я бы мог оказаться во французской тюрьме. Ибо во время ее разговора с полицией кто-то попросил ее пройти в служебную комнату, где ей неофициально сообщили, что если она позволит репетировать эту пьесу, то будет организован бунт (полицией, естественно) и театр закроют. Между прочим, эта пьеса шла в Лондоне без всякого скандала, но она показывала священника и генерала в борделе, а для Франции это уже чересчур.

Итак, перед лицом угрозы мы были вынуждены отложить «Балкон» Жана Жене и поставить вместо него «Вид с моста» Артура Миллера[3]. Эту пьесу я поставил за год до того в

60

Лондоне, где она была запрещена властями, потому что в ней двое мужчин целуются — ситуация, воспринятая во Франции как должное.

Я никогда никого не пускаю на репетиции. Однако, когда мы ставили эту пьесу в Лондоне, однажды вечером я обнаружил, что Мерилин Монро потихоньку пробралась в бенуар. Я подошел, рассвирепевший, чтобы выпроводить ее, но был обезоружен ее широко раскрытыми глазами. «Я никогда до этого не видела репетиций», — сказала она. И тут же сделала замечание. «Эта девочка, — она показала на Мэри Юр, — она замечательная актриса. Но по пьесе Артура ей должно быть шестнадцать лет. Девочки в шестнадцать лет так не виляют задом.» Подумав, что Мерилин должна хорошо разбираться в таких вещах, я попросил Мэри сделать это помягче.

Потом я очутился в Театре Антуана рядом с Марселем Эме, видным французским писателем, который заявил, что Эвелин Дандри, игравшая ту же роль, ведет себя слишком невинно. «Девочка должна двигаться, чувствуя, что она привлекательна», — кричал он,

[1] Серийная музыка — музыка, написанная с помощью серийной техники композиции — метода, получившего распространение в XX в., и заключающегося в видоизмененных повторениях определенного звукового ряда — серии.

[2] Jean Genet (1910—1986) — французский романист, драматург, поэт. Пьеса «Балкон» («Le Balcon») была написана в 1956 г.

[3] Arthur Miller (род.1915) — американский драматург, его пьесы часто ставились и ставятся в России, среди них «Смерть коммивояжера», «Салемские ведьмы», .Вид с моста" ("A View from the Bridge", 1955).

вцепившись в мою руку. И, конечно, был прав. Это не были разные аспекты одной правды. Просто во Франции можно быть более честным, более правдивым по отношению к жизни, чем в Англии. В Англии мы все словно сговорились прятать правду от самих себя в облаке надежд и прекраснодушия.

Вот почему англичане не приняли «Визит»[1]. Работая во Франции, я нашел «Визит старой дамы», пьесу швейцарского драматурга Фридриха Дюрренматта, премьера которой состоялась в Брайтоне, накануне Рождества, с четой Лунтов[2] в главных ролях. Зрители, дяди и тети, уже успевшие отведать портвейна и наесться орехов, в благодушном настроении собрались, чтобы посмотреть Лунтов. Они решили, что это будет сладенькая история со свечами и шампанским, подтверждающая, что аристократические добродетели элегантности и вкуса все еще царят в мире. Вместо этого они получили горькую и серьезную пьесу о провинциалах, сознательно бегущих от правды. Когда под занавес труп героя Альфреда Лунта уносили со сцены при свете

61

мигающих рожденственских огней, публика словно получала удар в челюсть и покидала театр в злобном молчании.

Где бы мы ни играли эту пьесу, везде был скандал, и театральные менеджеры быстро отыскали причину, чтобы не давать нам сцену. В тот день, когда мы должны были окончательно решить, как заполучить театр для Лунтов, на Париж опустился густой туман, задерживавший вылет самолетов. Я сел на паром «Золотая стрела», разъяренный тем, что потерял целый день. Пароход пересекал Ла-Манш невыносимо медленно, стонал рожок, предупреждающий о тумане, и я делал круги по палубе.

Вдруг я увидел неподвижную фигуру человека, с которым не встречался с тех пор, как последний раз был в Нью-Йорке, крупного бизнесмена по продаже недвижимости, сносившего и заново отстраивавшего целые города. «Я заканчиваю строительство нового театра на Бродвее, — сказал он. — Он обошелся нам в миллион долларов. Я бы хотел найти что-нибудь интересное для открытия». Несколько дней спустя я был в Дублине, где теперь играли Лунты, вместе с другим крупным бизнесменом, Роджером Стивенсом, человеком, который купил когда-то Эмпайр Стейт Билдинг и который обожал театр. Администратор объяснил нам, что билеты продаются плохо, так как католики в шоке. «Это все из-за гроба», — мрачно сказал он. Роджер смотрел этот унылый спектакль в почти пустом зале. «Спектакль будет сенсацией в Нью-Йорке», — заявил он.

Все планы пошли кувырком, Лондон покинут, постановка «Сладкой Ирмы»[3] отложена, и, чтобы добраться до Нью-Йорка вовремя, я был вынужден срочно вылететь из Парижа, уйдя с середины премьеры спектакля «Вид с моста». Из аэропорта Орли я позвонил в театр и услышал аплодисменты, которые означали, что все прошло хорошо. Несколько недель спустя тот же ласкающий сердце звук дал мне понять, что Нью-Йорк принял эту суровую, жестокую пьесу в новом театре, успеху которого способствовали Лунты.

На следующий день я снова был в Лондоне и работал над мюзиклом «Сладкая Ирма». Здесь колесо фортуны сделало полный оборот. Если бы я не работал в Лондоне, я бы не привез в Париж «Вид с моста»; если бы я не работал в Париже,

62

я бы никогда не нашел «Сладкую Ирму» и не привез бы ее в Лондон.

Снова начинаются неприятности. На этот раз в шоке от пьесы американцы; многие видели ее в Париже и нашли, что, хотя Бродвей способен принять жесткие и жестокие пьесы, он поморщится от этой невинной истории приключений проститутки. Мы идем в контору лондонского цензора, и, к нашему удивлению, он возвращает нам пьесу почти нетронутой. Вычеркивает, без объяснений, только одно слово «Kiki», и я не решаюсь сказать ему, что на

---

[1] «Der Besuch der alten Dame» (1956) — пьеса швейцарского драматурга Фридриха Дюрренматта (род. 1921).

[2] Знаменитая семейная пара комедийных актеров — американец Альфред Лунт (Alfred Lunt, 1892—1977) и его жена англичанка Линн Фотанн (Lynn Fon-tanne, 1887—1983).

[3] «lrma la Douce» — спектакль был впервые поставлен Бруком в Париже, в 1958 г. — в Лондоне. Музыка Маргерит Моне, сценарий и стихи Александра Бреффорта. В 1963 г. на материале этого мюзикла был поставлен одноименный Фильм.

парижском сленге оно означает «шея». Мы сыграли премьеру в Борнмуте. Налетели журналисты — они хотели знать, будет ли Борнмут шокирован. Конечно нет, Борнмут принял пьесу как должное. Затем мы сыграли премьеру в Лондоне, и снова шум. Шум со стороны тех, кто шокирован, и шум со стороны тех, кто ожидает шока и обнаруживает, что в спектакле нет ничего такого, что могло бы шокировать.

Но завтра я снова буду в самолете и приму твердое решение — целый год, что бы ни случилось, не переступать порог театра. И как все планы, этот, по всей вероятности, будет тоже нарушен.

Начало 1960-х

Гротовский[1]

Гротовский уникален. Почему? Потому что никто другой в мире, насколько я знаю, никто со времен Станиславского не исследовал природу игры на сцене, ее феномен, ее смысл, секреты психофизических процессов так глубоко и полно, как Гротовский.

Он называет свой театр лабораторией. Так оно и есть. Это исследовательский центр. Возможно, единственный театр, чья бедность не является недостатком, где нехватка денег не служит оправданием выбора неадекватных средств, что автоматически срывает экспери-

мент. В театре Гротовского, как во всех настоящих лабораториях, эксперименты научно достоверны, потому что в них соблюдаются все необходимые для этого условия. В его театре происходит полное погружение небольшой группы в работу, не ограниченную временем. Так что, если вы интересуетесь его открытиями, вы должны поехать в маленький город в Польше.

Или сделать то, что сделали мы: привезти Гротовского в Лондон.

Он работал в течение двух недель с нашей группой. Я не стану описывать его работу. Почему? Прежде всего потому, что свободы в такой работе можно добиться только если она ведется в атмосфере доверительности, а доверительность покоится на сохранении тайны. Во-вторых, эта работа, по преимуществу, не словесна. Перевести ее в слова значит — осложнить или даже обессмыслить упражнения, которые ясны и просты, когда они обозначены жестом и когда ум и тело работают в единстве.

Что его работа дала актерам?

Она произвела серию шоков.

Это был шок от столкновения с ясными и в то же время труднейшими задачами. Шок от осознания своих собственных уловок, приемов и штампов. Шок от понимания чего-то относительно своих огромных и неиспользованных возможностей. Шок, заставляющий задаться вопросом, почему ты вообще актер. Шок, вынуждающий признать, что это не праздный вопрос и что, несмотря на давнюю английскую традицию уклоняться в нашем деле от серьезных проблем, наступает момент, когда о них приходится думать. Шок от того, что, оказывается, о них хочется думать. Шок от открытия, что игра на сцене может быть абсолютным служением искусству, монашеским и всепоглощающим. Оказывается, то, что называют избитыми словами «жесток к себе», может быть где-то, для какой-то группы людей, способом полнокровного существования.

С одной оговоркой. Это служение не делает игру на сцене самоцелью. Напротив. Для Ежи Гротовского она — лишь средство. Как это точнее сформулировать? Театр — не уход от жизни, не убежище. Жить таким образом — значит прокладывать путь к жизни. Звучит как религиозный постулат? Так и Должно звучать. В этом вся суть. Не больше и не меньше.

Принесла ли эта работа конкретные результаты? Вряд ли. Стали ли наши актеры лучше? Или они стали лучше как люди? В буквальном смысле слова — нет, на это никто и не рассчи-

[1] Jezzy Grotowski (род. 1933) — польский режиссер, основал в 60-е гг. Театральную лабораторию во Вроцлаве, которую распустил в 1976г. Свой опыт описал в книге «Бедный театр».

тывал. (И, конечно, они не были в восторге от этого опыта. Некоторым было безумно скучно.)

Но, как пишет Джон Арден в пьесе «Пляска сержанта Масгрейва»:

«Есть зерна в яблоке,
они дадут плоды весною.
Захочет милый в эти дни
назвать меня женою,
чтобы в саду в густой тени
всю жизнь бродить со мною».
(Пер. С.Болотиной и Т.Сикорской)

В работе Гротовского и нашей есть параллели, точки соприкосновения. Благодаря этому, благодаря взаимной симпатии и уважению мы сблизились.

Но жизнь нашего театра сильно отличается от жизни его театра. Он руководит лабораторией. Он нуждается в зрителе лишь время от времени и в небольшом количестве. Его традиция — католическая, или антикатолическая, в этом случае две крайности сходятся. Он творит вид службы. Мы работаем в другой стране, с другим языком, в другой традиции. Наша цель — не создание новой мессы, а создание новых елизаветинских отношений с публикой — нам важно связать личное и общественное, интимное и массовое, скрытое и явное, грубое и возвышенное. Для этого нам нужна и толпа на сцене, и толпа в зрительном зале: люди на сцене вступают в контакт с людьми из зрительного зала, чтобы поведать им свою сокровенную правду и поделиться коллективным опытом.

Мы проделали огромный путь, чтобы выработать общую линию — идею группы, ансамбля. Но наша работа всегда слишком тороплива, слишком груба, чтобы в полной мере раскрыть индивидуальности, из которых состоит труппа.

Теоретически мы знаем, что каждый актер должен ежедневно ставить под сомнение свое мастерство — как пианисты, артисты балета, художники — и что если он не будет этого делать, то остановится, обрастет штампами и, в конце концов, скатится вниз. Мы, режиссеры, все это признаем и тем не менее делаем очень мало в нужном направлении, занимаясь вместо этого поисками новых, свежих актерских сил. Исключение составляют наиболее одаренные, которые завладевают нашим вниманием и отнимают у нас все наше время.

Работа Гротовского убедила нас в том, что в чуде, сотворенном им с горсткой артистов, нуждается и каждый артист наших двух огромных трупп Королевского шекспировского театра, играющих в двух зданиях на расстоянии девяноста миль друг от друга.

Работа Гротовского, напряженная, честная и точная, напомнила нам о серьезных вопросах, которыми надо заниматься не в течение двух недель, не от случая к случаю, а каждый день.

1968

Арто и великая загадка

Задача всякого произведения — ставить вопросы. Когда мы обнаруживаем, что некоторые из волнующих нас вопросов ставят и другие, в нас тотчас пробуждается интерес. Тот факт, что на другом конце земли кто-то проделывает такой же эксперимент, вызывает у нас желание узнать о его результате. Это естественно.

Мы основали нашу первую исследовательскую группу в лондонской Академии музыкального и драматического искусства в 1964 году, задолго до визита Гротовского. В то время групповая работа не была еще в моде. Я хорошо помню, как на одном из этапов, когда мы работали над звуками, голосом, жестами и движением, один приятель сказал мне: «Я был недавно в Польше и встретился там с человеком, занимающимся экспериментальной работой, которая будет тебе интересна». Конечно, меня это заинтересовало: я должен был знать, что делает Гротовский.

Гротовский, в свою очередь, сказал мне, что когда он работал над интересовавшими его вещами, кто-то сказал ему: «Все, что ты делаешь, основано на Арто»[1]. В то время Гротов-

66

ский еще не знал, кто такой Арто. И я тоже. Когда я снимал фильм «Повелитель мух»[2], ко мне обратилась одна женщина и спросила, не напишу ли я небольшую статью об Арто для маленькой авангардистской газеты; она кроме того пригласила меня прочитать лекцию и ответить на вопросы о влиянии Арто на меня и наш театр.

Меня в то время совершенно не занимали театральные теории, и поэтому я не имел ни малейшего представления о том, кто такой этот Арто. Но то обстоятельство, что женщина писала мне не только с явной заинтересованностью, но и с твердым убеждением, что я не мог не слышать об Арто, заставило меня задуматься. Я зашел в книжный магазин, увидел книгу Антонена Арто и купил ее: так я впервые познакомился с Арто. Подспудно, в течение многих лет, подготавливалась почва, и теперь я созрел для того, чтобы его воспринять. В то же время внутренний голос предупреждал меня, что даже самый оригинальный взгляд на вещи даст возможность увидеть лишь какой-то ракурс, разгадать лишь еще одну сторону великой загадки театра.

С Гротовским у нас возникла большая дружба; мы увидели, что у нас общие цели. Но мы шли разными путями. Работа Гротовского ведет его все глубже и глубже во внутренний мир актера, к тому пределу, когда актер перестает быть актером и остается одна человеческая сущность. Для этого нужно активизировать каждую клетку тела и раскрыть его секреты. Поначалу, чтобы обострить этот процесс, необходимы режиссер и зритель. Однако по мере углубления процесса все внешнее должно отступить, пока, наконец, не будет больше ни театра, ни артиста, ни зрителя — будет одинокий человек, разыгрывающий сам с собой свою последнюю драму. Для меня театр движется противоположным путем, идя от интровертного существования к экстравертному. Ощущаемое присутствие артистов и ощущаемое присутствие зрителей может создать пространство исключительной напряженности, в котором исчезают все барьеры и незримое становится реальным. Тогда публичная правда и личная правда оказываются неразрывными частями одного сущностного переживания.

1968

67

Сколько нужно деревьев, чтобы получился лес

Ни Брехт, ни Арто не определяют конечную истину. Каждый представляет определенный ее аспект, определенную тенденцию, и в наше время, возможно, их точки зрения выглядят диаметрально противоположными. Идея обнаружить, где, как и на каком уровне эта противоположность исчезает, показалась мне очень интересной, особенно в 1964 году, в период между сезоном «театра жестокости»[3] и постановкой пьесы «Марат — Сад».

Во время моей первой встречи с Брехтом (в Берлине в 1950 году, когда мы гастролировали со спектаклем «Мера за меру», который я поставил с артистами Шекспировского мемориального театра[4]) мы обсуждали театральные проблемы, и я понял, что не разделяю его точку зрения на различие между иллюзией и не-иллюзией. В «Матушке Кураж» я увидел, что чем больше он старался разрушить нашу веру в реальность происходящего на сцене, тем искренней я отдавался иллюзии.

Мне кажется, существует странная и очень любопытная связь между Крэгом и Брехтом. Крэг, задаваясь вопросом «Чего и сколько нужно, чтобы изобразить на сцене лес?», неожиданно разрушил миф о том, что для этого необходимы деревья, листья, ветки и все про-

---

[1] Antonin Artaud (1896—1948) — французский актер, режиссер, поэт и драматург. Свою теорию театра жестокости изложил в книге "Театр и его двойник" («Le Theatre et son double», 1938).

[2] Фильм „Повелитель мух" по роману У.Голдинга был снят в 1963 г.

[3] Имеется в виду сезон экспериментальной работы, которую Питер Брук совместно с Чарлзом Маровитцем проводил в лондонской Академии музыкального и драматического искусства.

[4] С 1961 г. — Королевский шекспировский театр.

чее. И как только этот вопрос был поставлен, появилась возможность при помощи одной палки изобразить на пустой сцене все, что необходимо.

68

Брехт следует этой же логике, касаясь актерской игры. Когда актер получает то, что называют характерной ролью, он считает, что должен использовать все возможные средства, чтобы с честью выполнить поставленную перед ним задачу. Репетируя и желая хорошо сыграть роль, он старается извлечь как можно больше из описаний характера действующего лица, имеющихся в тексте. Если актер имеет дело с натуралистической пьесой, он может себя обмануть и положиться на грим, опущенные плечи, наклеенный нос, «чужой» голос. Когда же у него в руках более богатый текст, скажем, шекспировский, материал роли оказывается более уплотненным. Тут вы одновременно видите внешность персонажа, слышите его голос, понимаете ход его мыслей. Вы также знаете, какие чувства он испытывает. В этом случае все сложнее, все реальнее, поскольку у вас больше информации. Если бы вы были компьютером, то получили бы еще больше информации об этом лице, об этой ситуации.

Чтобы передать всю эту информацию в течение одного вечера — дело в том, что ненатуралистическая пьеса идет примерно столько же, сколько и натуралистическая, — актер должен успевать как можно больше в единицу сценического времени. В результате самым сильным средством станет для него упрощение. Скажем, вы играете старого человека — должны ли вы заставлять ваш голос дрожать и к тому же трястись всем телом? Если вы ограничитесь простым обозначением возраста персонажа — не ради самого приема, а ради того, чтобы сосредоточиться на сущности роли — то у вас появится гораздо больше возможностей. Я думаю, именно в этом революция, произведенная Крэгом в визуальной сфере спектакля, обнаруживает сходство с революцией в актерской игре, произведенной Брехтом.

Но тут есть огромная опасность упрощенного понимания Брехта. Станиславского неверно поняли, и Брехта неверно поняли, и это непонимание Брехта проявляется в исключительно аналитическом, неимпровизационном, антиактерском подходе к репетиции, когда считается, что можно сесть и умозрительно определить суть сценического отрывка. Суть каждой сцены, ее природа должны быть обнаружены в ходе репетиций. Это всегда поиск с помощью самых разнообразных средств: обсуждая, импровизируя, нащупывая отдельные детали и проверяя найденное, вы неизбежно проходите этап, когда все усложнено, когда вы располагаете чрезмерным количеством материала, который,

69

в конце концов, должен быть сведен к чему-то простому. Вот тут и важно помнить о настоятельном брехтовском требовании ясности мысли.

Для Арто театр это огонь, для Брехта — ясное видение, для Станиславского — человеческая природа. Почему надо выбирать что-то одно?

1968

Это случилось в Польше

Я впервые встретился с Яном Коттом в ночном клубе в Варшаве. Была полночь. Он был зажат в толпе дико возбужденных студентов. Мы сразу подружились. На наших глазах по ошибке была арестована красивая девушка. Ян Котт бросился на ее защиту, и далее последовал вечер, полный приключений, который привел Котта и меня в главное управление польской полиции, где мы пытались освободить девушку. И только когда темп развития событий несколько замедлился, я вдруг заметил, что полиция называет моего друга «профессор». Звание «профессор» не вязалось с ним. «Профессор чего?» — спросил я, когда мы шли по молчащему городу. «Драмы», — ответил он.

Я рассказываю эту историю, чтобы обратить внимание читателя на особенность автора книги «Шекспир, наш современник», книги, по-моему, уникальной. Перед нами человек, пишущий об отношении Шекспира к жизни на основе своего собственного опыта. Этот опыт и знание елизаветинской эпохи позволяют ему с уверенностью предположить, что каждый

его читатель в какой-то момент жизни окажется разбуженным среди ночи полицией. Поэтому, рассуждая на тему о политическом убийстве, он дает волю своей фантазии и представляет себе, что режиссер, разговаривая на эту тему с артистами, может начать так: «Тайная орга-

70

низация готовит акцию... Ты пойдешь к человеку X и принесешь ящик гранат в дом номер 12». Хотя миллионы слов, написанных о Шекспире, почти исключают возможность сказать о нем нечто новое, подобное восприятие материала является уникальным.

Работы Котта глубоки, содержательны, его исследования серьезны и точны, они научны без наукообразности. Читая их, понимаешь, как редки случаи, когда историк описывает прошлое, опираясь на свой собственный опыт. Очень жаль, что человеческие и политические страсти, представленные Шекспиром, большей частью исследуются далекими от жизни затворниками за увитыми плющом дверями.

В отличие от них Котт — истинный елизаветинец. Для него, как и для Шекспира и его современников, мир плоти и мир духа неразделимы. Они напряженно сосуществуют в одной оболочке: у поэта ноги стоят на грязной земле, но глаза смотрят в небо и в его руке — кинжал. Всякий живой процесс противоречив. Поэзия — волшебство, рождающееся из грубой противоречивой реальности. Это парадокс, его не надо оспаривать, с ним надо считаться.

Шекспир — современник Котта, Котт — современник Шекспира, он говорит о нем просто, без посредников, и в его книге — свежесть свидетельства о жизни «Глобуса», можно сказать, сиюминутность ощущений, подобных тем, что возникают от просмотра нового фильма. Для науки это ценный вклад, для театра — бесценный. В Англии, где, казалось бы, можно наилучшим образом представить нашего величайшего автора, возникает проблема соотнесения его произведений с жизнью. У английских актеров есть мастерство и чувство, но они сторонятся серьезных вопросов. Те же молодые актеры, которые понимают остроту проблем, поставленных жизнью, сторонятся Шекспира. Не случайно наши актеры на репетициях находят интриги, бои и жестокие финалы «легкими» — у них уже наработаны определенные, для них бесспорные, приемы изображения тех или иных ситуаций. Настоящие же трудности возникают у них, когда дело доходит до речи и стиля, вещей очень существенных. Слово и образ будут живыми, если они опираются на личный опыт актера. В свое время Англия, став викторианской, утратила почти все черты елизаветинского времени; сегодня же она являет собою странную смесь елизаветинского и викторианского миров. Это открывает нам возможность нового понимания Шекспира, хотя еще существует старая тенденция затуманивать его и романтизировать.

71

В наши дни именно в Польше с ее беспорядками, неустойчивостью, напряженностью, духовными поисками и озабоченностью социальными проблемами больше, чем где бы то ни было, обнаруживается то, что делало жизнь елизаветинца столь страшной и одновременно духовно богатой и возвышенной. Поэтому вполне естественно, что именно поляк указывает нам новые пути познания Шекспира.

1968

Удар Петера Вайса

Для того, чтобы пьеса казалась похожей на жизнь, в ней должно быть постоянное движение в двух встречных направлениях — между общественным и индивидуальным взглядом на жизнь, иными словами, между частным и общим. Такое движение есть, например, в пьесах Чехова. Он фокусирует наше внимание на эмоциях отдельного человека, чтобы тут же выявить точку зрения определенной социальной группы. Важно еще и взаимопроникновение и взаимодействие внешних и скрытых от нашего глаза сторон жизни. Если в пьесе содержится такое взаимодействие, ее ткань становится неизмеримо богаче.

Кино с самого начала своего существования открыло принцип смены точек зрения, и зрители во всех уголках мира без особого труда усвоили грамматику общего и крупного

планов. Нечто подобное открыли в свое время Шекспир и елизаветинцы. Желая сократить психологическое расстояние между сценой и зрительным залом, они использовали взаимодействие поэзии и прозы, низкого и высокого стилей речи, допуская их постоянное взаимопроникновение. Именно это свойство поразило меня в пьесе Петера Вайса «Марат — Сад», когда я впервые прочел ее.

В чем разница между слабой и хорошей пьесой? Мне кажется, есть простой критерий

для оценки. Играемая пьеса рождает поток впечатлений: какие-то вспышки, обрывки информации, всплески чувств, волнующие зрителей. Хорошая пьеса посылает много таких эмоциональных сигналов, иногда несколько сигналов одновременно, часто они толпятся, теснят и перекрывают друг друга. Рассудок, чувства, память, воображение — все приходит в движение. В слабой пьесе впечатления тщательно распределены во времени, они неторопливо следуют друг за другом, и в паузах сердце может поспать, пока разум бродит по коридорам дневных огорчений и мыслей об обеде.

Главная проблема театра заключается сегодня именно в этом: как уплотнить пьесы жизненным опытом? Великие философские романы часто намного объемнее триллеров — более значительное содержание требует большего количества страниц; пьеса же, будь она блестящей или слабой, имеет примерно одну и ту же продолжительность. Шекспировские пьесы неизменно привлекают своей смысловой насыщенностью. Достигается это благодаря гениальности автора. Но не только. У Шекспира — особая драматургическая техника. Открытое пространство сцены и стихотворный текст позволяют ему отсечь ненужные детали и лишние бытовые подробности: вместо них он наполняет сцену звуками и мыслями, идеями и образами, что делает каждое мгновение пьесы поразительно динамичным.

Сегодня мы ищем технику двадцатого века, которая могла бы предоставить нам такой же простор для выражения содержания. Как это ни странно, но стихи на сцене перестали быть той универсальной силой, какой они были во времена Шекспира. Однако нашелся другой прием. Открыл его Брехт. Этот новый прием невероятной выразительности весьма приблизительно называется «отчуждением». Отчуждение — это искусство отстранения действия на некоторую дистанцию, так, чтобы о нем можно было судить объективно и видеть, как это действие соотносится с миром, или, скорее, с мирами, окружающими его. Пьеса Петера Вайса является огромным вкладом в театр отчуждения и открывает в нем новые перспективы.

Брехтовская идея «дистанцирования» долгое время противопоставлялась театральной концепции Арто — его театру непосредственного, жестокого и субъективного опыта. Мне никогда не казалось это правильным. Я считаю, что в театре, как и в жизни, существует постоянный конфликт между впечатлениями и суждениями — иллюзия и разочарование напряженно сосуществуют друг с другом и неразделимы. Это то, чего достигает

Петер Вайс. Начиная с заглавия («Преследование и убийство Жана Поля Марата, представленное под руководством господина де Сада в доме умалишенных в Шарантоне»), все в пьесе рассчитано на то, чтобы сначала дать зрителю в зубы, затем окатить его холодной водой, затем заставить его сообразить, что с ним случилось, затем ударить его в пах и снова привести его в чувство. Это не совсем Брехт, но и не Шекспир, однако это очень в елизаветинском духе и в духе нашего времени.

Вайс не только использует идею тотального театра, предполагающего воздействие на зрителя всеми средствами выразительности. Его сила не только в количестве применяемых инструментов — она прежде всего в дисгармонии стилей. Смысл разыгрываемого действия проявляется благодаря замещению средств: серьезное играется как комическое, возвышенное как площадное, поэтическое как вульгарное, интеллектуальное как физическое, абстракция оживляется сценическим образом, насилие освещается холодным потоком мысли. Нити мысли пронизывают пьесу в разных направлениях, и в результате возникает очень сложная форма. Как и у Жене, это зал зеркал, и нужно одновременно смотреть во все стороны, чтобы понять авторский смысл.

Один лондонский критик нападал на пьесу за то, что она представляет собой модный коктейль, составленный из лучших театральных ингредиентов — Брехта, дидактики, театра абсурда и театра жестокости. Этим он хотел принизить достоинства пьесы Вайса, я же воспринимаю это как похвалу. Вайс понимал потребность в таких средствах выразительности и знал, как их использовать. В его пьесе они приобрели новое качество. Непереработанные заимствования приводят к невнятности. Вайс, однако, написал сильную пьесу, ее замысел поразительно оригинален, ее контуры четки и точны. На основе личного опыта могу сказать, что сила воздействия спектакля находится в прямой зависимости от богатства материала для творческого воображения. Оно в свою очередь возникает в результате одновременной работы на разных уровнях воздействия. Этой одновременности воздействия Вайс достигает благодаря смелому использованию разных, противоречащих друг другу театральных приемов.

Политическая ли это пьеса? Вайс говорит, что она марксистская, но это утверждение вызвало немало толков. Безусловно, она не полемична, поскольку она ничего конкретного не доказывает и не содержит морали. Безусловно, ее призмати-

ческая структура такова, что вы не обнаружите сформулированной идеи в последней реплике. Идея пьесы — это сама пьеса, ее нельзя свести к обыкновенному лозунгу. Пьеса решительно говорит о необходимости революционных изменений. Она рассказывает о жестокой человеческой ситуации и задает зрителю тревожащий вопрос.

«Важно, чтобы ты сам тянул себя вверх за волосы. Чтобы сам себя вывернул наизнанку и посмотрел на мир свежим взглядом» (Марат).

Напрашивается вопрос: как? Вайс мудро отказывается отвечать на него. Он заставляет нас здраво отнестись к противоположностям и трезво посмотреть на противоречия. Он оставляет нас ничем не защищенными. Он ищет смысл, а не формулирует его, и снимает с себя ответственность за поиски ответов, отсылая нас туда, где их следует искать. Не у драматурга, а в нас самих.

1965

III ПРОВОКАЦИИ

Манифест шестидесятых

Культура никому еще не приносила добра. Ни одно произведение искусства пока еще не сделало человека лучше.

***

Чем ближе люди к варварству, тем больше, оказывается, они ценят искусство.

***

Строить репертуар только на классических пьесах — дело бессмысленное. В духовном отношении нет особой разницы в том, ставите ли вы Ибсена или мюзикл.

***

Питер Брук. 1957

Проблема не в том, что мы хотим развлекательности, а как раз в том, что мы ее не

хотим. Если бы зрители настаивали только на развлекательности, то: а) театры мира раз и навсегда опустели бы и б) начали бы ставить гораздо более серьезные произведения.

***

Проклятие Стратфордского театра в том, что он всегда полон. Люди одинаково аплодируют и худшим, и лучшим спектаклям. Почему они не требуют, чтобы их развлекали? Мы бы тогда были вынуждены больше заботиться о смысле.

***

Говорить о высокой нравственности — дело пустое. Никто не знает, какие нравственные ценности были у Шекспира. Сегодня мы можем судить об этом только по тому, что находим в его текстах. Ни один шекспировский текст не дает гарантии, что мы заставим зрителя плакать или что он станет более тонким человеком.

***

Когда кто-нибудь говорит: «Я не был растроган», что дает ему основание принимать свое восприятие за надежный счетчик Гейгера? Всегда найдется критик, который заявит, что он не растроган. И, может, он прав.

***

Рассудочность — это бессмыслица. Мы растим поколение артистов, которые боятся крайностей. Наигрыш пуст, натурализм скучен, поэтому артист с умным видом болтается где-то посредине. Да, искра высекается посредине, но чтобы ее высечь, актер должен побывать на противоположных полюсах.

***

Актер не имеет права ограничиваться в роли только тем, что он понимает; иначе роль, таящую загадку, он будет подгонять под свой уровень. Он должен дать роли возможность открыть в нем то, чего он не смог бы открыть один.

***

«Берлинер ансамбль» — лучшая труппа в мире. У них исключительно длинный репетиционный период. В Москве некоторые спектакли репетируют по два года, и они ужасны. Однако это отнюдь не доказывает, что долго репетировать — плохо.

***

Когда сюрреалисты говорили о встрече зонтика со швейной машиной, они тем самым определяли суть явления. Пьеса — это встреча противоположностей. В этом и состоит театральная гармония. Уют — это диссонанс.

***

Если спектакль не выводит нас из состояния равновесия, то равновесие теряет вечер, проведенный в театре.

***

Если пьеса подтверждает то, что мы уже хорошо знаем, то от нее нет пользы. Хотя, конечно, она может подтвердить нашу веру в то, что театр помогает нам видеть лучше.

***

Социальный театр умер и похоронен. Конечно, общество нуждается в срочных переменах, но давайте, по крайней мере, будем использовать для этого подходящие инструменты. Телевидение, например, может быть действенным средством; использовать же спектакль для борьбы против войны — все равно что в Грецию ехать на такси.

***

Социальный театр никогда не может быстро ухватить суть дела. Время, которое он тратит на иллюстрирование, заставляет его упрощать аргументы, на что справедливо указывают его противники. «Берлинер ансамбль» взял Лондон штурмом. Что останется в нашей памяти: мастерство или смысл?

***

Надо обращаться к Шекспиру. Все примечательное, что есть в Брехте, Беккете, Арто, все это есть в Шекспире. Для того, чтобы идея осталась в нашей памяти, мало ее только назвать: она должна обжигать нашу память. Гамлет — такая идея.

***

Останется ли в нас тот след, по которому мы сможем восстановить спектакль в нашей памяти? Скажем, через десять лет. Это испытание на стойкость. Такой след — как кислотный ожог, он образует силуэт — не просто картину, а образ с эмоциональным и интеллектуальным зарядом. По этому твердому зернышку можно восстановить смысл всего произведения. Примеры:

Матушка Кураж тащит телегу, двое бродяг сидят под деревом, танцующий сержант[1].

***

В Шекспире есть эпический театр, социальный анализ,

самоанализ героев, доведенная до ритуальности жестокость. Но все это не синтезируется, не живет в согласии. Все находится в состоянии противоречия, в непримиримом сосуществовании.

Нет смысла растаскивать по кускам шекспировские ценности и раздавать их драматургам, как игральные карты. Драматург, обладающий шекспировским чувством истории, но не способный проникнуть во внутренний мир героев, так же мертв, как и режиссер, умеющий поставить зрелище, не вкладывая в него смысла.

Тем не менее нам почему-то до смерти надоел Шекспир. Мы уже пересмотрели все его неизвестные пьесы. Сколько можно жить на воскрешении шедевров!

Что правда, то правда — шекспировский театр нельзя возродить с помощью имитации. Как только мы решаем, что будем использовать шекспировские приемы, мы уже на ложном пути. Мертвый человек движется, а мы остаемся на месте. Современные сценические приемы уже заплесневели, как старомодный занавес.

***

Не метод Шекспира занимает нас. Нас интересует его честолюбивое желание. Желание подвергать сомнению деятельность людей и общества и соотносить все это со смыслом человеческого существования. Квинтэссенция и прах.

***

Мне казалось, что я знаю каждую фразу из советов Гамлета актерам. На днях я словно впервые услышал слова «всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток...»[2] Каковы же подобие и отпечаток нашего века?

Интересно ли это кому-нибудь?

Почему?

***

Мы можем говорить о проблемах жилья по телевидению, о небесах — в пустых церквях. В театре можно задаться вопросом, почему стоит жить в доме и хотим ли мы попасть на небеса. Где еще можно об этом говорить? В еженедельных журналах мы можем говорить о сокращении рабочих часов и о свободном времени. Если в театре не подумать о том, как мы

проводим наше свободное время, где же еще это делать? В психиатрической больнице?

***

Испытывают ли драматурги какие-нибудь страхи? Если нет, они — счастливые люди, пусть откроют секрет, как им удается их избежать. Если же у них они все же есть, пусть заглянут в глубь этих страхов. Если они осмелятся копнуть еще глубже, за пределами психологических переживаний, они обнаружат там вулкан.

Если они просто опишут этот свой вулкан, они потянут нас назад в средневековье. Если они вынесут его на свет общества, то имеет смысл посмотреть на его извержение.

***

В Париже понятие «репетиция» обозначается словом, изначальный смысл которого — «повторение». Трудно придумать более убийственное саморазоблачение театра. В Париже есть труппа, которая называется Theatre Vivant — Живой театр. Лучшего названия не

[1] Имеются в виду пьесы «Матушка Кураж и ее дети» Б. Брехта, «В ожидании Годо» С. Беккета, «Пляска сержанта Масгрейва» Дж. Ардена.

[2] Перевод М.Лозинского.

придумать. «Живой» вместе с тем — весьма расплывчатое слово, оно ничего не означает; для того, чтобы оно было конкретным, надо каждый раз наполнять его новым смыслом.

***

Слава Богу, наше искусство быстротечно. По крайней мере, мы не прибавляем хлама в музеи. Спектакль, сделанный вчера, сегодня обречен на провал. Если мы это понимаем, мы можем всегда начинать с азов.

1965

Театр жестокости

Мы провели большую часть 1965 года, работая с маленькой группой актеров за закрытыми дверями. Теперь, показывая некоторые из наших экспериментов публике, мы называем эти спектакли «Театром жестокости», отдавая дань уважения Арто. Арто пользовался словом «жестокость», не имея в виду садизм, он призывал нас к более жесткому, или, если следовать за Арто, безжалостному по отношению ко всем нам театру.

82

Данная программа[1] представляет собой коллаж, своего рода ревю, состоящее из выстрелов наугад, выстрелов по дальним мишеням. Это не набор каких-то текстов; мы не пытались представить новые литературные формы для театра. Это не литературный эксперимент. Так как мы остро ощущали, что некоторые важные источники театральной выразительности остаются не использованными, Чарлз Маровитц[2] и я решили собрать группу актеров и актрис и изучить эти проблемы.

Для того, чтобы театр как явление культуры оставался здоровым, он должен, на наш взгляд, состоять из трех частей: национального театра, существующего за счет регулярных постановок старой и современной классики; музыкальной комедии, с ее живостью, способностью с помощью музыки дарить радость и отдохновение, с ее яркими красками и смехом, которые в данном жанре самоценны; экспериментального театра. Последний пострадал сегодня больше всего, из-за того что многие актеры уходят в спектакли, имеющие коммерческий успех. В музыкальном искусстве есть свои авторы конкретной музыки, есть произведения серийной и электронной музыки, которые опережают свое время, но вместе с тем прокладывают дорогу будущим молодым музыкантам. То же самое происходит в живописи, где из многих экспериментов в области формы, пространства, абстракции, наиболее популярным оказывается поп-искусство. А где поиски нового в театре? Конечно, драматурги, сидя за своими пишущими машинками, могут исследовать новые формы и искать новые пути в литературе для сцены, и иногда даже находить место для постановок своих произведений. Но где те, пусть даже порой терпящие неудачу, эксперименты, которые могут подсказать актерам и режиссерам, как уйти сегодня от статичных, застывших и часто неадекватных сценических форм?

Для того чтобы предстать перед новой публикой с новыми художественными идеями, мы должны прежде всего быть мужественными и смириться с тем, что в театральных залах будут пустые места.

83

Ведь критерием успеха в нашем театре до сих пор является количество зрителей. Даже лучшие из наших импресарио, наших актеров, режиссеров и писателей искренне полагают, что это самое верное мерило, и совершенно серьезно считают, что успешный спектакль должен, по крайней мере, окупить затраты. Так часто и происходит, и это хорошо. Ведь в нашей театральной системе каждый театр должен, по крайней мере, сводить концы с концами, потому что ни один человек, каким бы идеалистом он ни был, не может позволить себе работать в убыток. Поэтому, когда все вокруг хотят лишь делать деньги и говорят: «Мы заинтересованы только в прибылях», лучшее, что можно услышать от человека, который

[1] Имеется в виду сценарий, написанный для показа результатов работы сезона «театра жестокости».

[2] Charles Marowitz (род. 1934) — американский режиссер, работал в Великобритании с 1956 г., в том числе с Питером Бруком в течение так называемого сезона «театра жестокости» (1964), с 1968-го по 1981 г. руководил Открытым театром (Open Space Theatre) в Лондоне. С 1982 г. руководит Открытым театром в Лос-Анджелесе.

согласен помочь театру, это: «Я хочу покрыть расходы». Но и это неверно. Театр, который хочет всегда покрывать расходы — тупиковый театр.

Королевский шекспировский театр стал спонсором нашего эксперимента. Так как у нас театр маленький, средств спонсора должно вполне хватить, даже если не будет продано ни одного билета. В этих условиях неудача будет означать бесперспективность театра такого рода или необходимость резко ограничить эксперимент каким-то одним направлением.

Арто нашел подтверждение своим теориям в восточном театре, в культуре Мексики, в мифах греческих трагедий, но прежде всего — в елизаветинском театре.

Елизаветинский театр создает драматургическое пространство, которое позволяет свободно двигаться между внешним и внутренним мирами. Сила и магия шекспировских текстов заключается в том, что они показывают человека одновременно во всех его ипостасях. В свою очередь, мы можем идентифицировать себя с персонажем или держаться от него на расстоянии, погружаться в иллюзию или отказываться от нее; примитивная ситуация может растревожить наше подсознание, в то время как наш разум будет фиксировать, комментировать, размышлять. Мы сливаемся с происходящим эмоционально, субъективно и в то же время оцениваем смысл того, что видим, с общественной точки зрения, объективно. Поскольку повседневная жизнь людей есть результат исторического развития общества, корни которого в далеком прошлом, то поэтический язык и ритуальное использование ритма открывают нам те стороны жизни, которые на поверхности не видны.

Вместе с тем, изменяя ритм, неожиданно переходя на прозу, пользуясь диалектом и обращаясь с репликами непосредственно к публике, Шекспир напоминает нам о том, где мы

находимся, и таким образом возвращает нас в устойчивый и знакомый мир, в котором, в конце концов, все достаточно просто и ясно. Его герои — это люди сложной организации: с одной стороны, они погружены в свою хрупкую и динамичную внутреннюю жизнь, с другой — они вполне определенные и узнаваемые характеры.

Главным средством выражения у Шекспира был стих, богатый и живой, созревший в исключительно благоприятное время, когда английский язык обрастал плотью и входил в эпоху своего Ренессанса. Все последующие попытки достичь шекспировских результатов посредством обращения к белому стиху потерпели неудачу.

С определенной точки зрения «жестокость» Арто можно рассматривать как попытку добиться другими способами шекспировского разнообразия средств выразительности, и наш эксперимент, для которого работа Арто служила скорее трамплином, чем образцом для подражания, может тоже истолковываться как поиск такого же гибкого и пронзительного театрального языка, как у елизаветинцев.

Наш поиск ведется с оглядкой на два значительных явления — Жарри[1] и Арто. Жарри, эта утонченная сила разрушения, вытащил французскую литературу из символизма конца века в эпоху кубизма. Отрывки из его хаотичного и непристойного шедевра «Король Убю» используются нами в этом поиске как повод для импровизации, чтобы среди прочего продемонстрировать, что эксперимент не обязательно исключает юмор. Арто представлен первым исполнением единственной части его теоретического наследия, написанной им в форме диалога и названной «Брызги крови».

Этот поток жестокости исследуется затем с помощью специально написанных текстов, показа репетиций и упражнений или дискуссий о взаимоотношениях театра и кино, театра и звука. Во всех этих опытах мы исследуем проблемы напряженности и импровизационности действия, а также возможности использования самых различных средств выразительности.

Продолжая наши исследования, мы взялись за самую большую из всех экспериментальных работ — «Гамлет». Нам

[1] Alfred Jarry (1873—1907) — французский литератор и драматург, создатель сатирического персонажа Убю, героя трех его пьес. Самая знаменитая из них — «Король Убю» («Ubu Roi», 1896). Жарри причисляется к представителям театра абсурда 50-х и 60-х гг.

показалось естественным, исследуя коренные проблемы театра в программе, осуществление которой началось в январе 1964 года, отметить четырехсотлетие Шекспира работой над одной из его пьес.

Почему мы показываем этот эксперимент публике? Потому что любой театральный эксперимент остается незавершенным без зрителей, потому что нам нужны их реакции, потому что мы хотим увидеть, в какой точке мы сходимся. Нам надо проверить и их реакции, и собственные действия.

Этот показ — не смотрины для тех, кто ищет будущих звезд, наша группа надеется, что ее оценят по существу проделанной работы. Она не претендует на сенсацию, она надеется дать толчок дискуссии.

Мы представляем нашу программу в тот момент, когда все театральные условности ставятся под сомнение и правил больше не существует. Исходя из того, что смута и сложность нашей жизни в 1965 году должны заставить нас подвергнуть сомнению все устоявшиеся формы, наша группа подвергла беспощадному анализу один за другим все театральные элементы — сюжет, композицию, характеры, приемы, ритм, кульминацию, эффектные сцены, пышные финалы.

Что дальше?

1964

Театр не может быть чистым

Даже когда наш театр бывает серьезным, он все-таки не становится достаточно серьезным. Что мы подразумеваем под словами «правдивый», «реальный», «естественный»? Мы ими пользуемся как щитами, чтобы нас не вывел из состояния равновесия накопленный театром опыт. Потому что этот опыт был бы для нас настолько болезненным и странным, что показался бы «нереальным», «неправдивым», «неестественным».

Время от времени театр осознает свою банальность, и тогда вспоминают такие слова, как «поэзия». Раздаются вопли: «А трагедия?»,

«А катарсис?», «Куда подевались поэты?» И что

происходит? Начинаются элитарные, келейные, священные поиски высоких и секретных ценностей — поиски, которые кажутся увлекательными и благородными, пока кто-нибудь не разразится смехом и не окатит их холодным душем здравого смысла.

Наша единственная надежда — на крайности, на соединение противоположностей, так, чтобы разрушению условностей, которые прикрывают страхи и боли, сопутствовал смех, так, чтобы исследованию категорий времени и сознания, ритуалов жизни и смерти сопутствовало выявление грубой плоти жизни и бытия. Театр — это желудок, в котором пища превращается в равнозначные величины: экскременты и мечты.

1960-е

США — значит вы,
США — значит мы

Королевский шекспировский театр использует общественные деньги, чтобы поставить спектакль об американцах, воюющих во Вьетнаме. Этот факт настолько взрывоопасен и вызвал столько противоречивых суждений, что требует некоторых пояснений.

Бывают периоды, когда меня тошнит от театра, когда его искусственность ужасает, хотя я и признаю, что формализованность театра является его силой. Спектакль «Мы» возник как реакция на войну во Вьетнаме — актеры увидели, что Вьетнам погружает их в более острую, более актуальную ситуацию, чем любая из готовых пьес. Театр в том виде, в каком он сегодня существует, оказывается не в состоянии говорить о больных темах, которые в определенный момент властно захватывают и актеров, и зрителей. А здравый смысл никак не

позволяет нам согласиться с тем, что войны, ушедшие в историческое прошлое и описанные старыми словами, более актуальны, чем те, которые идут на наших глазах, что можно спокойно рассуждать о зверствах прошлых веков и не замечать тех, что совершаются сегодня.

87

Толчком к созданию спектакля послужила наша потребность откликнуться на вызов, который бросала нам ситуация во Вьетнаме. Мы знали, что нет произведения о Вьетнаме, готового к воплощению на сцене. Мы также понимали, что нельзя пойти к драматургу, дать ему какую-то сумму денег и сказать: «Мы заказываем вам, как товар в магазине, вот такой-то шедевр о Вьетнаме». Поэтому нам оставалось либо ничего не делать, либо сказать: «Давайте начнем!»

Двадцать пять актеров и команда авторов принялись изучать ситуацию во Вьетнаме, и это заняло несколько месяцев. За пятнадцать репетиционных недель актеры сумели глубоко погрузиться в проблемы Вьетнама. И нам стало ясно, для чего нужны были эти долгие недели работы. Дело в том, что любой спектакль (это справедливо для всех форм театра) дает вам, зрителям, определенную возможность — нанять актера, вашего слугу, для того, чтобы он проделал тщательную работу и вы смогли бы в течение короткого времени в концентрированной форме получить то, что он собирал в течение долгого времени. Актер становится фильтром, пропускающим через себя этот приводящий в замешательство хаос материала, и, вновь и вновь обращаясь к Вьетнаму, соотносит изученное с тем, что он мог бы испытать сам. В конечном счете он в течение трех часов проживает эту вьетнамскую ситуацию вместе с вами.

Меня спрашивают, не кажется ли мне неожиданной последовательность спектаклей, сделанных нами, — от «Лира» к «Мы». Нет, неожиданное в другом: в том, как изменилось все в наших этюдах и импровизациях. Десять лет назад было бы очень трудно собрать группу актеров и импровизировать с ними на какую-нибудь тему, мы бы тут же натолкнулись на нежелание английского актера пускаться в то, что выходит за рамки установленного. Сегодня же я удивляюсь тому, как легко артисты откликаются на любое предложение и с какой погруженностью и увлеченностью сочиняют и играют даже страшные сцены пыток, зверства, насилия и сумасшествия. Подкупает та легкость, с которой начинается и развивается каждая импровизация.

Когда артисты молча сидят в финале спектакля «Мы», они тем самым вновь и вновь задают всем нам вопрос: каково наше отношение к тому, что происходит с нами и с миром, нас окружающим? Финал спектакля «Мы», безусловно, не является, как многие это восприняли, обвинением или упреком публике

88

со стороны актеров. Актеры всерьез озабочены собой — им важно исследовать и выявить то, что их пугает и в них самих.

Спектакль «Мы» ни на что не претендовал. Он возник из экспериментальной лабораторной работы; иначе говоря, он вырос из попыток исследовать конкретную проблему.

Вопрос заключается в следующем: как театр может откликнуться на события, происходящие в мире? Но вслед за этим встает и другой вопрос: а зачем театр должен на них откликаться? Возникло много ответов, которые мы не приняли. Мы отказались от идеи театра как документального телевидения, театра как лектория, театра как средства пропаганды. Мы отвергли все это, потому что соответствующая работа велась и без нас, средствами, более пригодными для этой цели, — с помощью телевидения, газет, плакатов и книг, изданных массовыми тиражами. Нас не интересовал театр факта.

Нас интересовал театр конфронтации. Что сталкивается с чем, кто сталкивается с кем в текущих событиях? Отвечая на эти вопросы, приходишь к парадоксальному выводу: события во Вьетнаме потрясают всех и никого в частности, ибо невозможно представить себе человека, способного продолжать жить своей нормальной жизнью, хотя бы мысленно пережив ужасы одного дня во Вьетнаме: психологическое напряжение, возникающее между этими полюсами, невыносимо. Тогда мы задаемся вопросом: можно ли добиться того, чтобы зритель хоть на какой-то момент осознал бы это противоречие между личным и общественным? Можно ли представить себе противоречие более драматическое, чем это?

Есть ли трагедия более неизбежная и более ужасающая? Мы хотели, чтобы артисты рассмотрели каждый аспект этого противоречия и вместо того, чтобы обвинять или утешать публику, остались тем, кем и должен быть актер, — представителем публики, который обучен и подготовлен к тому, чтобы идти дальше зрителя по дорожке, выбранной самим же зрителем.

В «Мы» использовалось множество противоречащих друг другу приемов — нам важно было неожиданно менять направление и плоскость исследования. Целью спектакля было столкнуть несовместимые вещи. Но по жанру это была не драма. Это была своего рода игра, в которую актеры пытались вовлечь публику — они говорили современным, рожденным сиюминутностью, эпатажным языком, потрафляя зрителю и одновременно раздражая его, чтобы сделать его соучастником представления на, по существу, отталкивающие темы. Так они по-своему го-

89

товили его к главному событию, подобно тому, как это делают матадоры перед тем, как убивают быка. Нашей целью не было «убийство быка», мы стремились прийти к тому, что в корриде называют «моментом истины». Момент истины и был тем самым единственным моментом столкновения, моментом драмы, возможно, моментом трагедии. Он наступал, когда прекращалась всякая игра и зал и актеры замирали, в ту минуту, когда они и Вьетнам смотрели друг другу в глаза.

Я пишу это после того, как поставил «Эдипа». Он кажется полной противоположностью «Мы», и тем не менее эти два спектакля представляются мне родственными. Их языки не имеют ничего общего, но темы их почти идентичны: борьба за то, чтобы не оказаться лицом к лицу с правдой. Человек использует все имеющиеся в его распоряжении средства, чтобы любой ценой ускользнуть от простого признания фактов. Что же это за феномен, гнездящийся в основе нашего способа существования? Есть ли еще что-то более важное и неотложное, что мы должны уяснить для себя сегодня? Принадлежит ли эдипова дилемма только прошлому?

Проделав эти два опыта, я в итоге остался с одним нерешенным вопросом. Если театр затрагивает такую жгучую и неприятную тему, как Вьетнам, то он не может не вызвать сильных и непосредственных реакций. Это хорошо, потому что мы хотим, чтобы театр был сильным и непосредственным. Однако, когда курок спускается так легко, когда выброс происходит так быстро, когда первая реакция так сильна, дойти до глубин оказывается невозможно. Ставни закрываются слишком быстро.

Содержание римской трагедии «Эдип»[1], поставленной в Национальном театре, сравнительно хорошо известно зрителям, и поэтому барьера между сценой и залом нет. Тема Эдипа существует в мировой культуре уже многие и многие столетия, так что любой эксперимент с этой трагедией кажется зрителям безобидным упражнением. Они легко входят в известную им тему, и у актеров, которые вооружены текстом, позволяющим искать и творить, есть возможность проникнуть в глубины человеческих тайн. Зрители идут за ними по этим темным аллеям спокойно и уверенно. Культура — это талисман, защищающий от всего того, что может неприятно толкнуть их в сторону собственной жизни.

Современное событие прикасается к оголенным нервам,

90

возможно, поэтому зрители отказываются его воспринимать. Пьеса, написанная на основе мифа и по всем законам драматургии, также обладает сильным эмоциональным воздействием, но вместе с тем ее содержание достаточно далеко от современного зрителя. В каком из этих случаев зритель больше выигрывает? Я ищу ответа.

1966

Утерянное искусство

В пьесе Сенеки «Эдип» совсем нет внешнего действия.

[1] Имеется в виду трагедия римского писателя Сенеки.

Возможно, ее никогда и не играли при жизни автора, а читали вслух друзьям в римской бане. Во всяком случае, ее события происходят неизвестно где, люди тут, по сути, не являются людьми. Тем не менее, благодаря динамике языковых образов трагедии, ее действие свободно движется во времени и пространстве, что напоминает нам современное кино.

Итак, это театр, освобожденный от декораций, освобожденный от костюмов, освобожденный от передвижений по сцене, жестов и мимики. Возможно, нам не захочется соблюдать все эти условия, но по крайней мере мы знаем, от чего отталкиваться. Чтобы воплотить эту трагедию, нужен музыкант, обладающий абсолютным слухом и прирожденным чувством театра, — в нашем случае таковыми являются мой постоянный соратник Ричард Пэзли и группа неподвижно стоящих артистов. Однако эти статичные артисты должны говорить. Они должны привести в движение свои голоса. Чтобы сделать это, надо незримо активизировать многие другие виды движения: внешний покой компенсировать чрезвычайным внутренним динамизмом. Сегодня театр, придающий большое значение жизни тела, породил поколение актеров, способных выражать огромной силы эмоциональный заряд через напряженную физическую активность. Этот же текст требует не мень-

91

шего, а большего: он призывает физически развитых актеров идти не назад, а проталкиваться вперед в самом трудном направлении, к открытию того, как статичное тело может обратить прыжки, кувырки, сальто в акробатику связок и легких. Но прежде всего этот текст требует владения утраченным искусством — искусством деперсонализации.

Как же может быть деперсонализирована актерская игра? Я сразу вижу, что произошло бы, если бы доверчивый актер, услышав это слово и пытаясь соответствовать его значению, попытался себя деперсонализировать: мускулы его лица напряглись бы, голос стал бы похож на гудок сирены, и он начал бы выстукивать какие-нибудь ритмы. Возможно, он сумел бы внушить себе, что принимает участие в ритуальном представлении, но то, что кажется ему священнодействием, нам показалось бы фальшивым. Вместе с тем, если он даст себе волю, если он будет считать, что актерское искусство есть форма личностного выражения, может возникнуть другая фальшь, которая утопит текст в трясине стонов и криков, возникающих от желания выразить собственные навязчивые мысли и страхи. Худшие проявления экспериментального театра идут от искренности, которая по сути своей неискренна. Это становится особенно очевидным, когда актер начинает произносить текст, ибо фальшивые эмоции не дают пробиться ясной мысли.

Конечно, игра на сцене ведется человеком, и потому она личностна. Однако важно различать личное выражение, которое является бессмысленным самоудовлетворением, и тем выражением своего «я», когда быть безличным и быть индивидуальным есть, по существу, одно и то же. Это различие является центральной проблемой современного актерского искусства, и именно на ней мы сосредотачиваем наше внимание, ставя «Эдипа».

Как следует актеру подходить к тексту? Обычно мы говорим, что актер должен поставить себя на место действующего лица. Артист ищет точки психологического сходства между собой и Эдипом. Если бы я был Эдипом, говорит он, я бы сделал то-то и то-то, потому что я помню, что когда мой отец... Он анализирует Эдипа и Иокасту как «реальных людей» и неизбежно обнаруживает несостоятельность такого подхода, потому что Эдип и Иокаста являются экстрактом человеческих проявлений, они — не конкретные личности.

Есть другой подход к актерской игре, при котором оставляется в стороне психология и высвобождается иррациональное в природе актера. Тот пытается войти в состояние транса, чтобы

92

разбудить свое подсознание, и ему легко представить себе, что он приближается к уровню универсального мифа. Ему может показаться, что такое погружение даст ему материал для создания образа. Но актер должен остерегаться возможного погружения в своеобразный сон — путешествие в бессознательное может быть иллюзией, которая порождает новую иллюзию, не обещая никакого продвижения в работе над ролью.

Актеру мало найти свою правду, он не может лишь слепо следовать импульсам, исходящим из его нутра. Он должен прийти к пониманию смысла происходящего, которое, в

свою очередь, может позволить ему проникнуть в глубинные слои роли. Он может найти этот путь лишь испытывая огромное уважение к тому, что мы называем формой. Эта форма есть движение текста, эта форма есть его собственный способ уловить это движение.

Не зря величайшие из поэтов предпочитали работать с готовым материалом. «Эдипа» никогда не «изобретали»: еще до появления греческих драматургов существовала масса легенд и версий о жизни Эдипа, потом римский автор переработал по-своему известный материал, Шекспир часто перерабатывал Сенеку, а теперь Тед Хьюз[1] перерабатывает Сенеку и добирается до сути мифа. И встает интересный вопрос: почему у авторов великой драмы, людей творческих и изобретательных, возникает желание ничего не изобретать? Почему они придают так мало значения своей изобретательности? Может, тут есть своя творческая тайна? Используя известный сюжет, драматург не пытается навязать свои мысли или свой стиль — он стремится передать то, что его взволновало в первоисточнике. Однако чтобы оказаться на уровне этого первоисточника, он всем своим существом — от профессиональных навыков до глубин подсознания — должен быть готов к тому, чтобы вскочить в пьесу, в ее ритмический строй и стать ее носителем. Поэт есть носитель, слова есть носители. И, таким образом, смысл попадает в сети. Слова, нанесенные на бумагу, есть ячейки этой сети. Не случайно Тед Хьюз, яркая поэтическая индивидуальность, обладает исключительной способностью к самоограничению. Именно благодаря этой способности избавляться от всякой декоративности, от всякого самостийного самовыражения, он находит форму, которая принадлежит ему и вместе с тем не только ему.

Но вернемся к актеру. Может ли он быть носителем пьесы? Это зависит от того, как он понимает два очень сложных

понятия: отстраненность и вовлеченность. Отстраненность, как писал о ней Брехт, обязывает держать свою личность на некотором расстоянии от изображаемого лица. Актер добровольно подавляет в себе многие субъективные импульсы, для того чтобы передать объективное содержание роли. Как он может этого добиться? Тут нельзя просто принять решение, руководствуясь нравственными или художественными соображениями. Лишить роль индивидуальных признаков волевым путем — прием механический, и многие брехтовские постановки показывают, как легко попасть в эту ловушку — использовать волевое начало интеллекта так, как это делает Пентагон, сдерживая натиск врага.

Единственно, что может помочь в данном случае, так это четкое понимание природы материала; чем точнее артист понимает свою функцию на всех уровнях, тем скорее ему удастся найти верный тон исполнения. Приведем простой пример. Диктор радио читает безлично и отстраненно, потому что он понимает свою задачу: его интонации не должны быть ни слишком теплыми, ни слишком сухими. Привносить свои эмоции в ту информацию, которую он сообщает, раскрашивая ее в зависимости от того, веселит она его или печалит, было бы глупо.

Задача, стоящая перед актером, намного сложнее. Он встает на верный путь, когда видит, что вовлеченность не противоречит отстраненности. Отстраненность — это подчинение общему смыслу; вовлеченность — это полное подчинение текущему моменту; обе ипостаси существуют во взаимодействии. По этой причине использование самых разных репетиционных упражнений — на развитие чувства ритма, слухового внимания, чувства темпа, голосового диапазона, способности коллективно мыслить и критически оценивать — является весьма ценным, если ни одно из этих упражнений не считать универсальным методом воплощения роли. Их главное назначение — усилить озабоченность артиста тем, как телом и духом выразить то, чего требует пьеса. Если артист ощущает проблему, поднятую пьесой как личную, он неизбежно испытывает необходимость поделиться своими заботами: ему нужна публика. Вместе с необходимостью контакта с публикой приходит потребность в абсолютной ясности выражения мысли.

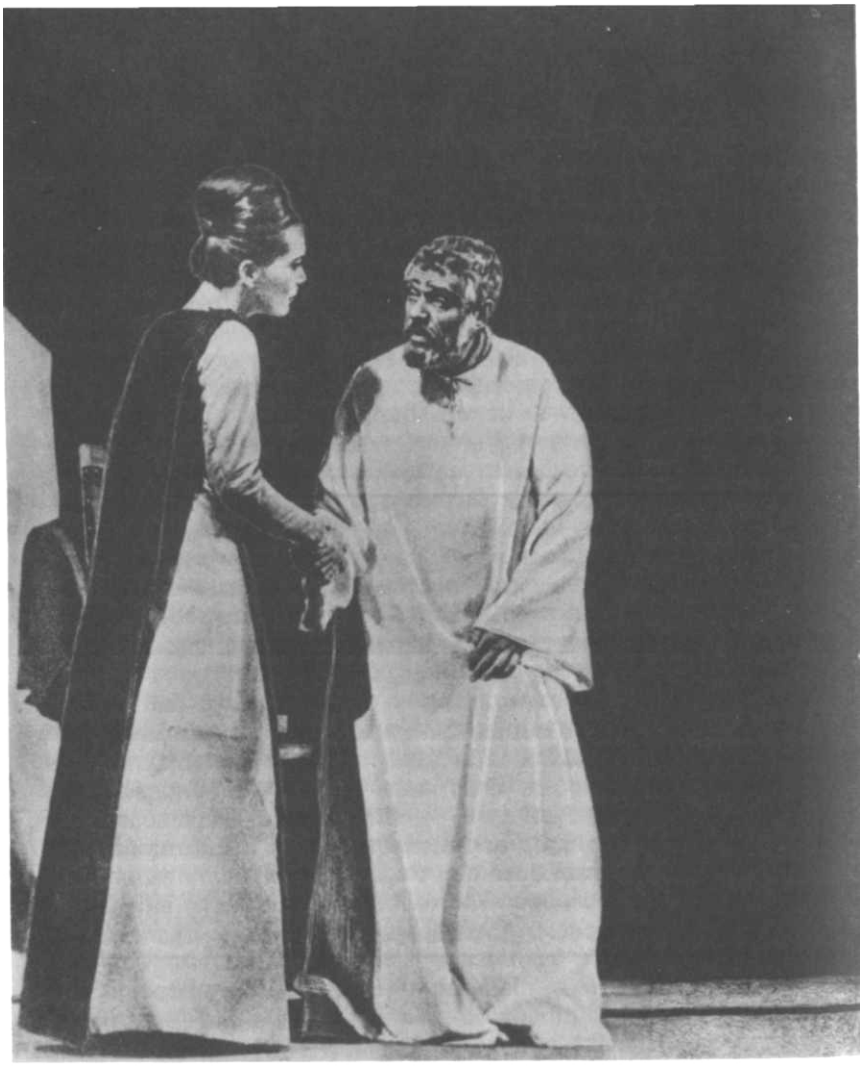
[1] Ted Hughes (род. 1930) — английский поэт.

Эта потребность в конце концов рождает необходимые средства. Она создает живую связь с поэтическим материалом, который, в свою очередь, является связующим звеном с первоисточником.

IV ПЬЕСА ШЕКСПИРА – ЧТО ЭТО ТАКОЕ?

Шекспир не скучен

Если мой спектакль «Ромео и Джульетта" и не был ничем примечателен, то, по крайней мере, он вызвал споры, что само по себе уже хорошо: в театре в последнее время их было мало. Меня критиковали с разных позиций (некоторые суждения были крайне противоречивы), но важно то, что в 1946 году мы пытаемся порвать с общепринятым стилем шекспировских постановок, и бурные споры в данном случае являются показателем нашего успеха.



Айрин Уорт — Гонерилья, Пол Скофилд — король Лир. «Король Лир». 1962

Поначалу Шекспир привлекал захватывающим, быстро нарастающим драматизмом. Но давайте признаемся: как бы точны по отношению к тексту ни были постановки прошлого века, Шекспир стал скучным зрелищем для обычного зрителя.

У Шекспира все одинаково важно: каждый говорящий должен быть «ведущим». Но что произошло? Со временем, по мере развития театрального искусства, с появлением сцены-

коробки, «звезды» и менеджера в одном лице, Шекспира обкорнали, убрав так называемые проходные сцены, и стали эксплуатировать отдельные линии. Роли Ромео и Джульетты, исполнявшиеся первоначально двумя мальчиками, которые были частью актерской команды, стали поводом продемонстрировать свои таланты для пары «великих» артистов.

Нас упрекали в том, что мы слишком «сурово» обошлись с поэзией Шекспира. Но мы попытались передать подлинное чувство поэзии, как оно понималось его современниками, а не Теннисоном[1] и Ковентри Патмуром[2]. Для елизаветинцев насилие, страсть и поэзия были абсолютно неразделимы.

Что я попытался сделать, так это порвать с распространенным пониманием «Ромео и Джульетты» как сладенькой, сентиментальной любовной истории и вернуться к миру насилия, страстей пахнущей потом толпы, раздоров, интриг. Вновь почувствовать поэзию и красоту, что порождены сточными канавами Вероны, для которой история двух возлюбленных — лишь эпизод.

Мы понимали, что столь радикальная попытка порвать с традицией при постановке столь любимой и популярной пьесы непременно вызовет яростный протест. Мы были правы: так и случилось. И мы приветствуем критику — она целительна и плодотворна, но судить о том, насколько наша попытка найти новый путь оправдана, можно только узнав мнения людей, приезжающих в Стратфорд-на-Эйвоне, чтобы просто получить удовольствие от спектакля, и не имеющих рецептов постановки шекспировских пьес.

1947

97

Открытое письмо Уильяму Шекспиру, или Как мне это не нравится

Дорогой Уильям Шекспир, что с Вами случилось? Мы привыкли думать, что на Вас можно положиться. Мы были готовы к тому, чтобы наши сценические усилия иногда одобряли, иногда нет, все это в порядке вещей. Теперь же пресса обрушивается на Вас. Когда появились рецензии на «Тита Андроника», где нас хвалили за то, что мы спасли Вашу ужасную пьесу, я не мог не испытать чувства вины. Потому что, сказать по правде, никому из нас на репетициях не приходило в голову, что это плохая пьеса.

Конечно, мы вскоре поняли, как заблуждались, и я согласился бы с точкой зрения, что это Ваша худшая проба пера, если бы меня не тревожили некоторые воспоминания. Когда я ставил «Бесплодные усилия любви», разве критик не написал, что Вы здесь показали себя с «самой слабой и самой глупой» стороны? А «Зимняя сказка»? Припоминаю рецензию, в которой говорилось: «Это худшая пьеса Шекспира, нелепая многословная белиберда». Я тогда пребывал в заблуждении, что «Зимняя сказка» — красивая и удивительная пьеса, глубоко волнующая своей фантастичностью сказка, счастливый конец которой, оживающая статуя, — настоящее чудо, свершенное вновь обретенным разумом и прощением Леонато. Боюсь, я упустил из виду то обстоятельство, что чудо нельзя считать чудом, если оно слишком необыкновенно.

Вероятно, я должен был постепенно готовить себя к пониманию того, что «Буря» — Ваша самая тяжкая ошибка. Я, конечно, заблуждался, считая ее Вашей лучшей пьесой.

98

Раньше мне казалось, что это «Фауст» наоборот, последняя пьеса Вашего последнего цикла о милосердии и прощении, пьеса, где буря свирепствует на протяжении всего действия и утихает только на последних страницах. Раньше мне казалось, что Вы были в здравом рассудке, когда сделали ее тяжелой, корявой и драматичной. Раньше мне казалось, что вовсе не случайно в трех сюжетах Вы добиваетесь контраста между одиноким и ищущим правду Просперо, грубыми и жестокими лордами, злыми, жадными и мрачными шутами. Раньше мне казалось, что Вы не то чтобы неожиданно забыли правила драматургии, такое, например, как необходимость, чтобы «каждое действующее лицо имело сходство с кем-нибудь из

[1] Alfred Tennyson (1809—1892) — английский поэт викторианской эпохи. Стихи его отличаются музыкальностью и живописностью, проникнуты грустью и меланхолией.

[2] Coventry Patmore (1823—1896) — поэт, близкий друг Альфреда Теннисона, сотрудничал с прерафаэлитами.

публики», но намеренно отнесли действие Вашего величайшего шедевра подальше от нас, на более высокий уровень.

Теперь, прочитав все рецензии, я убеждаюсь в том, что «Буря» — Ваша худшая пьеса (хуже не придумаешь) и приношу извинения в том, что раньше не сумел разглядеть ее слабости. К счастью, я осознал свою ошибку, пока еще был в Стратфорде, и так как у меня оставалось несколько свободных дней до отъезда, я решил пойти посмотреть какой-нибудь из Ваших признанных шедевров. Я заглянул в репертуар. «Король Джон» — значилось там, и я было уже хотел купить билет, но вспомнил, что читал об этой пьесе как о «бесформенной мешанине», и решил не тратить на нее времени.

На следующий вечер шел «Юлий Цезарь», но о нем говорили как об «одной из скучных пьес», и я решил, что лучше посмотреть «Цимбелин» (должен признаться, что я всегда испытывал тайную любовь к яркой фантазии этой сказки). Однако в последнюю минуту я заглянул в альбом с газетными вырезками и узнал, что, по всеобщему мнению, спектакль спас пьесу, которая была такой же «беспросветной глупостью, как «Тит Андроник»«. И хотя обычно я хожу смотреть просто хороший спектакль и хорошую игру актеров, Вы поймете меня: на сей раз я хотел посмотреть пьесу, которая казалась мне хорошей.

Затем мой взгляд упал на слова «Как вам это понравится». Жирным шрифтом сообщалось: «Утренний спектакль, начало в 14.30». Оказалось, что это единственная Ваша пьеса, о которой я ничего не смог прочитать, стало быть, пьеса вне подозрений. Я купил билет и отправился на спектакль. Теперь я должен признаться, что мне не нравится Ваша «Как вам это понравится». Мне очень жаль, но я нахожу ее слишком сладкой, похожей на рекламу пива, непоэтичной и, откровенно говоря, не очень

смешной. Когда у Вас один злодей раскаивается, потому что его чуть не съел лев, а другой, стоящий во главе своей армии, «уходит из мира», потому что случайно встречает благочестивого старца и хочет обсудить с ним «какой-то вопрос», я действительно теряю всякое терпение.

Так вот, дорогой автор, я и не знаю, что сказать. Я нахожу большинство Ваших пьес поразительными — за исключением «Как вам это понравится». Критики находят большинство Ваших пьес скучными — за исключением «Как вам это понравится». Публике нравятся все пьесы — включая «Как вам это понравится». Что за странная разноголосица мнений? Чем вызваны поразительно противоречивые оценки? Может, все дело в том, что я ставил «Как вам это понравится» в качестве дипломного спектакля? Что же, если профессиональные обязанности заставят меня из года в год обращаться к шекспировским пьесам, они сольются в одно кошмарное пятно под названием «дипломный спектакль»? Любопытно.

1957

Пьеса Шекспира — что это такое?

Мне кажется, мы не вполне понимаем*,* что Шекспир отличается от других авторов не только качеством своего творчества, но самим его типом.

Если считать, что Шекспир — это Ионеско, только лучше, Беккет — только богаче, Брехт — только человечнее, Чехов — только с большим числом персонажей, то до сути не добраться. Кошка и бык отличаются друг от друга не только внешним видом — это просто разные существа. Точно так же нельзя судить о человеке, принадлежащем, скажем, к категории А, как о человеке, принадлежащем к категории Б. А именно это, мне кажется, мы проделываем с Шекспиром, когда пытаемся соотнести его с другими драматургами. На феномене Шекспира я бы и хотел остановиться.

Для меня этот феномен прост. Категория авторства, как мы его понимаем во всех других

видах творчества — когда мы говорим об авторстве в литературе или в кинематографе (режиссера называют автором своего фильма) — почти всегда тождественна категории «индивидуального выражения». Поэтому всякое законченное произведение несет на себе печать авторского видения мира. Распространенные выражения «его мир» или «мир этого автора» стали уже штампами у критиков. Однако не случайно ученые, пытающиеся обнаружить автобиографические следы в шекспировских произведениях, мало преуспели. По сути дела, оказывается неважным, кто написал эти пьесы и какие там есть биографические следы. Дело в том, что в тридцати семи (или тридцати восьми) пьесах Шекспира очень слабо выражена точка зрения автора и личность его ощутить очень трудно.

Если мысленно соединить эти тридцать семь пьес, со всеми пронизывающими их радарными линиями различных точек зрения различных персонажей, то получится силовое поле невероятной насыщенности и сложности; сделаем еще один шаг и признаем, что все, что произошло от человека, называющегося Шекспиром, и обрело жизнь на листах бумаги, имеет совсем иную природу, чем произведение любого другого автора. Это не «шекспировское видение мира», а, скорее, «шекспировский мир», сродни реальному. Признаком реальности этого мира является то, что в нем любое отдельное слово, строчка, действующее лицо или событие может иметь не просто большое, а безграничное количество интерпретаций. Так и бывает в реальном мире. Там любое действие, к примеру, то, что вы совершаете в момент нашей беседы — прикасаетесь рукой к лицу или делаете что-то еще, — может быть интерпретировано как угодно. Художник может попытаться точно зафиксировать ваши действия, но при этом он всегда будет их интерпретировать — ведь и натуралистическая картина, и картина Пикассо в равной степени являются интерпретациями. Таково свойство реальности, и реальность Шекспира имеет те же свойства. То, что им написано, — не интерпретация реальности: это реальность сама по себе.

И если мы отважимся отказаться от узких словесных формул: «Он — автор, он написал пьесы, в пьесах есть сцены», и скажем: «Этот творец создал огромный клубок связанных друг с другом слов», и задумаемся о сцеплении этих сотен тысяч слов, расположенных в определенном порядке и создающих необыкновенную ткань, то, мне кажется, мы начнем улавливать очень существенное обстоятельство. Заключается оно в том,

что шекспировская художественная ткань состоит не из ряда идей, что почти всегда связано с «авторским» началом, а из серии импульсов, которые могут быть по-разному интерпретированы. Это как чаинки на дне чашки. В случайно сложившемся рисунке их расположения каждый человек увидит нечто свое, связанное с его личностью. Весь акт интерпретации — чаинок на дне чашки или чего-то другого — есть уникальная встреча в какой-то точке времени того, что происходит, с человеком, воспринимающим происходящее.

Всякая интерпретация реального материала является субъективным актом — а как же иначе? — и каждый человек, будь то пишущий писатель, играющий актер, ставящий режиссер или художник, придумывающий декорации, привносит, привносил и будет привносить в этот акт субъективное начало. А это означает, что если он, пытаясь навести мосты между веками, скажет: «Я отрешаюсь от себя и своего времени и смотрю на материал глазами той эпохи», то столкнется с неразрешимой задачей. Художник по костюмам, пытаясь выразить какую-то эпоху, отражает вместе с тем и эпоху собственную — он всегда создает двойственный образ. Посмотрите на фотографии спектаклей, скажем, Гренвиль-Баркера[1], посмотрите на любой спектакль — вы убедитесь, что двойственность образа неизбежна.

Такова особенность человеческого сознания. Каждый человек привносит то, что он собою представляет; никто не может полностью отрешиться от самого себя, от своей личности. Иной вопрос — как используется эта личность. Вы можете дать полную волю своему «я», а можете заставить ваше «я» вести себя таким образом, чтобы оно помогало обнаружить истину. Вспомните практику известных артистов. Актер грубый, высокопарный, напыщенный хватается за пьесы Шекспира потому, что в миллионах их граней он находит те,

[1] Granville-Barker (1877—1946) — английский актер, режиссер, драматург и театровед, чьи постановки пьес Шоу и Шекспира оказали огромное влияние на английский театр XX века.

которые могут стать пищей для его «я». Он, конечно, добывает огромную энергию из того, что находит, и демонстрация этой энергии может быть ослепительной. Но сама пьеса при этом исчезает — и тонкость ее содержания, и многослойность смысла пропадают бесследно.

Конечно, надо испытывать чувство любви к драматургическому материалу, которым занимаешься. Чувство долга и чувство высочайшего уважения тут неуместны. Одно лишь уважение не

может дать импульс творчеству. Решение поставить именно эту пьесу определяется сердечной склонностью.

Вместе с тем возникает опасность, что любовь, волнение и энтузиазм художника, имеющего дело с Шекспиром, лишат его способности понять, что никакая интерпретация не может быть исчерпывающей. За многие годы выработался определенный принцип в актерской игре, режиссуре, сценографии — когда художник с гордостью предлагает очень субъективную версию пьесы, ни на секунду не задумываясь о том, что она, может быть, сужает ее смысл, — напротив, он тщеславно полагает, что это больше, чем сама пьеса, что это не просто пьеса Шекспира, а пьеса Шекспира, осмысленная такой-то и такой-то индивидуальностью. Вот тут-то любовь и энтузиазм, чувства самые добрые, должны быть умерены здравым пониманием того, что любая индивидуальная версия пьесы непременно окажется уже оригинала.

На днях по французскому телевидению я видел интервью с Орсоном Уэллсом[1] по поводу Шекспира. Оно началось со слов: «Мы все предаем Шекспира». История постановок его пьес изобилует бесчисленными интерпретациями, а пьесы меж тем так и остаются непрочитанными. Они всегда нечто большее, чем последняя интерпретация, претендующая на последнее слово там, где последнего слова быть не может.

Одной из первых моих постановок Шекспира были «Бесплодные усилия любви». В то время я считал, что задача режиссера заключается в том, чтобы выработать свое видение пьесы и «выразить» его. Я полагал, что режиссер для этого и существует. Мне было тогда девятнадцать или двадцать лет. Я очень хотел ставить фильмы и действительно начал работать в кино раньше, чем в театре. Еще до того, как я поставил «Бесплодные усилия любви», учась в Оксфорде, я хотел поставить «Кориолана» и очень хорошо помню, что сидел за столом и рисовал картинки. Я создавал зрительные образы «Кориолана», как это делает кинорежиссер, желая наглядно выразить свое личное видение, — рисовал Кориолана в лучах яркого солнечного света и тому подобные вещи.

И когда я ставил «Бесплодные усилия любви», в моем воображении существовал набор зрительных образов, которые я хотел воплотить, как это бывает в кино. Поэтому «Бесплодные

усилия любви» были очень зрелищным, очень романтичным рядом сценических картинок. Хорошо помню, что с того времени и вплоть до постановки «Мера за меру» я был убежден, что режиссер должен, отыскав нечто, роднящее его с пьесой, создать те зрительные образы, которые его волнуют, и с их помощью оживить пьесу для современного зрителя. В тот период я полагал, что работа режиссера и работа художника неразделимы. Дизайнер чувствует, какими должны быть формы в тот или иной период, и на основании этого проектирует форму той или иной машины и тому подобное. Я полагал, что режиссер точно так же изучает материал и как можно точнее улавливает настроение пьесы, но настоящая его работа по воплощению пьесы состоит в создании зрительных образов.

С тех пор мои взгляды изменились, я понял, что всякое художественное решение спектакля намного мельче, чем сама пьеса. По мере того как мне приходилось все чаще и чаще работать в театрах без просцениума и использовать такие театральные пространства, где чисто зрительные впечатления были все менее нужны и важны, мне становилось ясно, что пьеса Шекспира, а следовательно и спектакль по Шекспиру, потенциально богаче того образного решения, которое возникает в воображении человека — режиссера и художника. И

[1] Orson Welles (1915—1985) — американский режиссер и актер, известный исполнитель шекспировских ролей.

только благодаря пониманию того, что есть вещи важнее и глубже моего образного решения спектакля, меня меньше стал занимать вопрос, как воплотить пьесу, которая мне нравится, — для меня важнее было почувствовать, что эту пьесу надо поставить именно сейчас.

Возникает иной принцип: избегая аналитического подхода, ты ориентируешься на ощущение, что эта пьеса нужна именно в данный момент. Не только в связи с обстоятельствами твоей собственной жизни. В определенные моменты жизни возникает желание поставить пьесу о молодых, или печальную пьесу, или трагическую пьесу, ощутив ее созвучность своему состоянию. Все это хорошо, но можно пойти дальше и обнаружить, что обширная область человеческого опыта, созвучная вашим тревогам и волнениям, оказывается созвучной тревогам и волнениям людей, окружающих вас. Когда это происходит, тогда наступает время ставить именно эту пьесу и никакую другую.

К счастью, мне не приходилось систематически ставить какие-то пьесы. Мне кажется, что это всегда разрушительно. Долгое время я хотел поставить «Короля Лира», я хотел поставить «Антония и Клеопатру», и я поставил их. Но мне никогда

104

не хотелось поставить «Двенадцатую ночь». Это чисто индивидуальное восприятие. Одни пьесы нас привлекают, другие — нет, точно так же, как актеров. Но надо заметить, что в этом и наша слабость: выбор пьесы уподобляется тесту Роршаха[1], по которому можно судить об открытости или замкнутости индивидуума. Если бы я был в состоянии одинаково остро воспринимать все шекспировские пьесы, сочувствовать и сострадать всем шекспировским персонажам, я бы стал намного богаче; то же самое можно сказать и про актера. И если бы какой-нибудь театр задался целью поставить все пьесы Шекспира, руководствуясь убеждением в том, что это величайшая из известных нам школ жизни, то этот коллектив был бы удивительным в человеческом отношении.

Более объективный взгляд начинает возникать тогда, когда мы откликаемся не только на то, что нам нравится или не нравится, но и на то, что мы обнаруживаем в процессе работы над пьесой. Здесь происходит резкий скачок. Пока у нас срабатывает инстинктивное чувство: «Мне нравится это, я это хочу поставить», мы остаемся в замкнутом круге желания проиллюстрировать то, что нам нравится. «Мне это нравится, и я покажу, почему мне это нравится.» В результате происшедшего скачка мы мыслим иначе: «Мне нравится это потому, что пьеса содержит то, что мне нужно знать о мире». Чем глубже мы будем погружаться в пьесу, тем содержательней будет наш разговор с публикой. Таким образом потребность личного выражения перестанет для нас быть целью, и мы будем двигаться навстречу желанному открытию.

1977

Два века Гилгуда

Мы собрались на первую читку пьесы «Мера за меру» в Стратфорде. Кажется, это было в 1951 году. До этого я никогда не работал с Гилгудом, да и мои актеры тоже. Ситуация была трудная, и не только потому, что читка должна была идти в присутствии человека-легенды. Гилгуд в то

105

время вселял и любовь, и благоговейный страх, поэтому каждый актер очень хотел участвовать в читке и в то же время страшился момента, когда его увидят и услышат.

Чтобы разбить лед, я произнес краткую речь, затем попросил актера, игравшего Герцога, начать. Он посмотрел в текст, подождал секунду, затем смело произнес первую реплику: «Эскал!»

Гилгуд слушал внимательно.

«Милорд?» — последовал ответ, и в этом слове, едва слышном, можно было ощутить панику, обычно испытываемую молодым актером, который от волнения хотел бы провалиться сквозь землю и прячется за спасительным шепотом.

---

[1] Психологический тест, названный так по имени швейцарского психиатра Германа Роршаха (1884—1922).

«Питер! — вдруг воскликнул Джон с тревогой и отчаянием. — Он что — и дальше собирается так говорить?»

Слова вылетели раньше, чем он успел их осознать. Но он тут же ощутил растерянность своего бедного коллеги, расстроился и смутился. «О, извините, дорогой мой, пожалуйста, простите меня. Я знаю, все будет прекрасно. Прошу всех извинить меня, давайте продолжим».

У Джона язык и голова существуют в таком тесном взаимодействии, что стоит ему подумать о чем-нибудь, как это уже произносится. Все в нем постоянно движется со скоростью света — его поток сознания безостановочен. Его язык мгновенно реагирует на все, что происходит вокруг и внутри него: он передает его остроумие, его радость, его тревоги, его грусть, его оценку мельчайших деталей жизни и работы. По существу, каждое сделанное им наблюдение выражается вслух. Его язык — чувствительный инструмент, который улавливает самые тонкие оттенки чувств и с такой же легкостью выдает шутки, непристойности и немыслимые каламбуры, что составляет значительную часть сложного целого, называемого Джоном.

Джон — это клубок противоречий, которые, к счастью, остались неразрешимыми и являются мотором его искусства. Он — актер-реактор, всегда существующий на старте, отвечающий прежде, чем задан вопрос, исключительно нервный, озадачивающий и отчаянно нетерпеливый. Однако Джон-вечное-движение уравновешивается Джоном-интуицией, который морщится от любого наигрыша — и собственного, и чужого.

Работать с нетерпеливым Джоном всегда увлекательно. Режиссер с ним существует в диалоге, в сотрудничестве — иначе с ним не получится. Ты предлагаешь ему что-то: «Джон, может быть, ты выйдешь справа и...» Ты еще не успел закончить фразу, как он уже согласен, готов попробовать, но едва он

сделал шаг, у него уже пять возражений и десять новых вариантов. «А что если выйти слева...», и если это, в свою очередь, подтолкнет тебя к какой-то новой мысли, он тотчас откажется от своих идей, чтобы вникнуть в твое предложение.

Джон любит на репетиции менять мизансцены и, конечно, он прав. Мизансцены являются внешним выражением идей, а идеи, смею надеяться, все время изменяются и развиваются. Но многим актерам трудно угнаться за его внутренним движением, они злятся, они жаждут, чтобы им сказали раз и навсегда, что им делать, и оставили их в покое. Таким актерам Джон иногда кажется сумасшедшим. Говорят, что даже покинув сцену после последнего представления, он продолжает менять мизансцены.

У него, пожалуй, нет метода, что само по себе является методом, творящим чудеса. Его непоследовательность является самой настоящей последовательностью. Он как самолет, который кружит перед тем, как совершить посадку. У него есть интуитивное ощущение истинности, и измена этому ощущению причиняет ему глубокую боль. Он всегда будет все менять и менять до бесконечности в поисках правильного решения — и ни одно решение не покажется ему правильным. По этой причине ему всегда нужно работать с отличными артистами, и его чувство партнерства по отношению к ним вызвано потребностью добиться качества, что для него всегда было важнее, чем собственный успех. Когда он ставит спектакль, в котором играет, то часто забывает о собственной роли, даже если она главная, и стоит сбоку спиной к публике, как наблюдатель, погруженный в чужую работу.

У него есть режиссерский дар, но как актер он нуждается в режиссере. Когда он работает над ролью, у него возникает слишком много идей: час за часом, день за днем они нагромождаются друг на друга, и в конце концов все эти варианты, постоянно прибавляющиеся детали настолько все перегружают, что мешают прорваться первоначальным импульсам. Когда мы работали вместе, самым важным был момент перед первым представлением, когда я должен был помочь ему безжалостно отбросить девяносто процентов его слишком обильного игрового материала и напомнить ему о том, что он сам нашел в начале работы. Глубоко самокритичный, он всегда с готовностью шел на сокращения и без сожаления отказывался от лишнего. Когда мы ставили пьесу «Мера за меру», он был

увлечен самим именем своего героя — Анджело и проводил долгие часы наедине с гримером, делая ангельский парик со свет-

107

лыми локонами до плеч. На генеральной репетиции он, довольный своим новым обликом, не показывался никому, пока не появился на сцене. К его удивлению, мы встретили его ироническим смехом. «Ах! — вздохнул он. — Прощай, моя юность!» Он ни о чем не сожалел и на следующий день, который стал его триумфом, появился на сцене лысым.

В последний раз мы работали вместе над «Эдипом» Сенеки в Олд Вик. Я согласился поставить эту пьесу исключительно ради того, чтобы снова, после долгого перерыва, поработать с Джоном, хотя мой подход к театру за это время сильно изменился. Вместо того, чтобы начать с читки, я теперь уделял много времени упражнениям, главным образом, связанным с физическим движением. В труппе было много актеров, которые горели желанием работать именно так, но было и несколько пожилых, которым подобные методы казались данью преходящей и опасной моде. Поэтому молодые актеры презирали пожилых и, к моему ужасу, считали Джона символом того театра, который они отвергали.

В первый день репетиций я предложил несколько упражнений, которые требовали сереьезных физических усилий. Мы расселись кругом, и артисты по очереди пробовали сделать упражнение. Когда наступила очередь Джона, возникла минута напряженности. Как он поступит? Пожилые актеры надеялись, что он откажется.

Джон знал, что после уверенных в себе молодых актеров он может показаться только смешным. Но его реакция, как всегда, была мгновенной: он погрузился в работу. Он пробовал, пробовал покорно, неуклюже, на пределе своих возможностей. Он больше не был звездой, высшим существом. Он просто существовал, борясь со своим телом (как позже остальные будут бороться со своей ролью) так напряженно и искренно, как может только он. Буквально за несколько секунд его взаимоотношения с группой преобразились. Ни имя, ни репутация Гилгуда уже не имели значения. Все присутствующие увидели подлинного Джона, он перекинул мост через пропасть, разделяющую поколения, и с этого момента к нему начали относиться с восхищением и уважением.

Джон всегда живет настоящим, он всегда современен в своих неустанных поисках правды и нового смысла. Он и традиционен, ибо его понимание качества искусства непосредственно связано с его отношением к прошлому. Он связывает два века. Он уникален.

1963

108

Шекспировский реализм

Все достаточно резонно предполагают, что настоящее искусство отражает «объективно существующую реальность», но не могут прийти к единому мнению относительно того, что означают эти слова. В результате ясная и конкретная работа, связанная с постановкой пьесы, может забуксовать из-за того, что каждый из создателей спектакля ведет настойчивые поиски в своем направлении.

В наше время даже ребенок знает, что изображение на телевизионном экране есть не что иное, как бестелесные картинки — переработка электромагнитных колебаний, улавливаемых нашим телеприемником; он также знает, что вещество, которым он дышит, называемое воздухом (его он не видит, но понимает, что оно существует), пульсирует в организме любого человека в соответствии с одними и теми же физиологическими законами. По мере взросления он узнаёт о существовании подсознания. Даже будучи маленьким, он начинает понимать, что долгое молчание отца может взорваться безудержной ненавистью, а веселое щебетание сестры — лишь маска, скрывающая душевную бурю.

В возрасте сознательного зрителя он уже будет знать, если не из жизни, то, по крайней мере, из фильмов, что пространство и время — категории относительные и подвижные: мысль легко переносит нас из вчера в сегодня, из Австралии — в Англию и так далее.

Поэтому ему будет нетрудно убедиться в том, что такие понятия, как пьеса реалистическая, поэтическая или натуралистическая, условны и во многом устарели. Он

поймет, что беда пьесы, действие которой происходит в гостиной или на кухне уже не в том, что она *слишком* реалистична, а в том, что она вовсе не

109

реалистична. Он поймет, что, хотя стулья и столы тут подлинные, все остальное отдает фальшью. Он почувствует, что так называемый реалистический диалог и так называемая реалистическая игра не являются полным отражением видимой и невидимой реальности.

Обратимся к Шекспиру. Веками нам внушали, что истории, которые Шекспир выбирал для своих пьес, надуманны и пользуются успехом лишь благодаря его гению. Мы раскладывали Шекспира по разным ячейкам, отделяя сюжет от характеров, стихи от философии. Сегодня мы начинаем понимать, что Шекспир выработал уникальный стиль, позволивший ему в очень сжатом временном пространстве, сознательно и мастерски используя разнообразные средства, сотворить реалистический образ действительности.

Позвольте мне провести параллель, имеющую косвенное отношение к нашей теме. Пикассо стал рисовать портреты с несколькими глазами и носами, когда почувствовал, что простое изображение лица человека не передает его сути и, по существу, является неправдой. Он начал искать метод, с помощью которого мог бы приблизиться к правде. Шекспир, зная, что человек живет своей повседневной жизнью и одновременно в невидимом мире своих мыслей и чувств, нашел метод, благодаря которому мы можем одновременно видеть и лицо человека, и вибрацию его сознания. Мы можем услышать его специфическую речь, по которой сразу опознаем его как реального человека, конкретного и неповторимого, каких мы видим тысячи на улице. Но на улице лицо такого человека покажется ординарным, а его язык — немым, в то время как стих Шекспира, его яркие метафоры, возвышенно звучащая проза, звучные фразы придают особую выпуклость и выразительность портрету. Пьесы с характерами, выписанными таким образом, не поддаются какой-либо классификации — их не назовешь «стилизованными», «формализованными», «романтическими» в противоположность «реалистическим».

Наша задача состоит в том, чтобы постепенно, шаг за шагом, подвести актера к пониманию этого удивительного открытия, этой необычной структуры пьесы, сочетающей свободный стих и прозу, что несколько столетий назад было своего рода кубизмом в театре. Мы должны вырвать актера из плена ложного представления о том, что существует возвышенный способ игры — для классики и более реалистический — для современных произведений. Мы должны заставить его понять,

110

что играть в стихотворной пьесе значит обнаруживать глубинные слои правды, правды чувств, правды идей, правды характера — все это по отдельности и все это вместе, а затем помочь ему найти объективную форму, которая придаст всем этим обнаруженным смыслам жизнь.

Проблема в том, чтобы найти верный подход к стихам. Если этот подход будет слишком эмоциональным, артист ударится в напыщенность; если подход будет слишком интеллектуальным, артист потеряет присущую им человечность; если он будет слишком прямолинеен, текст окажется банальным и утратит свой истинный смысл. Здесь важно, чтобы техника, воображение и живой опыт были подчинены созданию единого целого. Нам нужны актеры, которые знают, что между возвышенным и реальным нет противоречия, актеры, которые могут легко переходить от стихов к прозе, следуя мелодике текста.

Мы должны освободить спектакли от всего того, что так важно было для послевоенного Стратфордского ренессанса, — от романтичности, от фантастичности, от украшательства. Тогда все это было нужно, чтобы согнать скуку с затасканных текстов. Сейчас вместо внешней живости мы должны искать внутреннюю напряженность. Внешняя яркость может быть привлекательной, но она имеет мало отношения к современной жизни: в шекспировских текстах содержатся темы и проблемы, ритуалы и конфликты, никогда не теряющие своей актуальности. Всякий раз, когда улавливается истинный шекспировский смысл, он оказывается «реальным» и современным.

Опять-таки возникает вопрос, почему в стране, где театр прочно вошел в сознание людей, где имеется такое фантастическое наследие, ни один из современных драматургов не

достигает шекспировской силы выразительности и свободы письма. Стоит задуматься, почему в середине двадцатого века мы более робки и заторможены в своих устремлениях и мышлении, чем елизаветинцы.

Ставя классиков, мы понимаем, что их глубоко спрятанная правдивость сама по себе не откроется. Она может открыться лишь благодаря нашим усилиям и нашей технике. Наш долг по отношению к современной драме, думаю, заключается в том, чтобы понять, что реальность повседневной жизни также не откроется сама по себе. Мы можем записать эту реальность на магнитофонную ленту, снять на кинопленку, зафиксировать на бумаге, но это не приблизит нас к ее постижению. Шекспир в

свое время пришел к соединению стихов и прозы, которое соответствовало свободному пространству елизаветинской сцены. Это может научить нас кое-чему, не случайно современный театр тянется к открытой сцене, а вместо стихов использует сюрреалистические приемы, что делает открытое пространство еще более выразительным. Наша задача в Стратфорде и Лондоне — попытаться связать нашу работу над Шекспиром и нашу работу над современными пьесами с поиском нового стиля (ужасное слово, я бы предпочел сказать: «антистиля»), который позволил бы драматургам синтезировать достижения театра абсурда, эпического театра и натуралистического театра. Вот к чему должны быть обращены наши помыслы, вот в каком направлении должен идти наш эксперимент.

1963

«Король Лир» — можно ли поставить эту пьесу?

Беседа Питера Брука с Питером Робертсом во время репетиций «Короля Лира» в Стратфорде-на-Эйвоне в 1962 году

РОБЕРТС. Шекспировского Лира нельзя играть, сказал Чарлз Лэм[1]. «Видеть сыгранного Лира значит видеть идущего шатающейся походкой старого человека с палкой, выгнанного из дома в дождливую ночь его дочерьми». Очевидно, вы не согласитесь с этим, иначе вы не стали бы ставить трагедию. Но не кажется ли вам, что в суждении Лэма есть, по крайней мере, доля истины?

БРУК. Нет, ничего подобного. Лэм говорил о современной ему сцене и о том, как тогда ставились спектакли. Кто сказал, будто

Шекспир категорически предписал, что на сцену надо выводить бедного человека, плетущегося с палкой в бурю? Я думаю, это абсолютная чушь.

«Король Лир», возможно, самая великая пьеса Шекспира и по этой причине — самая трудная. Все время наталкиваешься на ужасную вещь — ставить шедевры труднее, чем все остальное. Мы говорили об этом на днях на репетиции, и Джеймс Бут, держа скакалку в руках, сказал: «Было бы забавно, если бы я провел всю сцену, прыгая через скакалку», а я ответил: «Беда в том, что в такой замечательной пьесе подобных вещей делать нельзя. Только там, где вы уверены, что какие-то куски плохо написаны и скучны, вы вольны изобретать скакалки и тому подобное». Вы знаете, много лет назад я ставил «Короля Джона», и в моем спектакле была своего рода средневековая кинохроника: человек, как бы кинорепортер, всюду следовал за королем. Увы, такое нельзя делать с шедевром. Здесь может быть только один путь — правильный. Поэтому-то его и трудно найти.

Мы все больше и больше начинаем ценить пьесы Шекспира не только за потрясающие находки, но и за эпизодические роли. «Лира», например, неверно понимали и потому калечили, считая, что это пьеса о короле Лире и его окружении, как «Гамлет». Но «Гамлет»

[1] Charles Lamb (1775—1834) — английский писатель, поэт, эссеист, автор книг о Шекспире и елизаветинской эпохе.

— действительно пьеса о Гамлете. Все другие персонажи здесь важны и представляют собой прекрасные роли, но они не имеют самостоятельного, отдельно от линии Гамлета, развития. Гамлет — стержень всего происходящего в пьесе. Содержание же «Лира» складывается из восьми или десяти самостоятельных и, в конечном итоге, одинаково важных линий повествования. Линии, берущие начало в параллельном рассказе о Глостере, скрещиваясь, в конце концов становятся вполне законченным сюжетом. В результате понимаешь, что для того, чтобы постановка соответствовала Шекспиру, требуется не только отличный актер на роль Лира, но и яркое исполнение всех других персонажей. И я думаю, что именно в этом, а не в том, как будет поставлена сцена бури, и состоит главная трудность «Лира».

Я изучил традиционные сокращения (вы знаете, что в театре хранятся списки пьес со всеми сокращениями, которые делались в течение многих лет) и с интересом обнаружил, что, хотя многие варианты разумны, все они что-то теряют. Сокращения лишают исполнителей маленьких ролей материала, даю-

щего им возможность сделать своих персонажей объемными характерами, и в результате разрушается структура пьесы.

Я обнаружил, что, восстановив многие сокращения, вдруг начинаешь ощущать всю привлекательность пьесы. Например, когда смотришь пьесу с сокращениями, Гонерилья и Регана кажутся сходными персонажами, точно так же, как их мужья, Корнуэл и Олбани. Однако они очень разнятся. Так, родственные отношения Гонерильи и Реганы представляют собой отношения в духе идей Жана Жене. Гонерилья с начала до конца занимает главенствующее положение, а Регана предстает женщиной мягкой и слабой. Гонерилья носит сапоги, а Регана юбку. Муже-подобность Гонерильи воодушевляет Регану, чья мягкотелость противопоставляется стальной твердости сестры. Эти отношения очень интересно развиваются во второй части пьесы (я делю ее на две части). Крушение и несчастья делают Гонерилью все более и более властной и твердой. Регана же опускается все ниже и ниже и в конце, отравленная, уползает со сцены, как раздавленный паук, в то время как Гонерилья уходит гордо и с вызовом.

Столь же велика разница между Олбани, с его слабостью, терпимостью и растерянностью, и Корнуэлом, с его импульсивностью, страстностью и садизмом. Весь этот богатый ролевой материал проступает, если пьеса не сокращена.

Ключевой вопрос, над которым я размышлял в течение года, готовясь к постановке, — надо ли привязывать действие спектакля к определенному месту и времени. Нельзя сказать, что «Лир» — пьеса вне какого-то исторического времени, это доказал интересный, но неудачный эксперимент в лондонском театре «Палас» в 1955 году[1]. В программке к спектаклю Джордж Девайн писал: «Вневременными костюмами и вневременными декорациями мы пытаемся показать вневременной характер пьесы». Подобное объяснение ничего не объясняет. Хотя в известном смысле действие пьесы происходит вне времени (так любят говорить критики), ее события разворачиваются в обстоятельствах реальных, тут полнокровные характеры оказываются в суровых и жестоких ситуациях.

Как одеть актеров, что они должны носить? Нужно учесть два момента: с одной стороны, действие пьесы, если не ставить

ее как научную фантастику, должно происходить в далеком прошлом, с другой — нельзя допустить, чтобы оно происходило после эпохи Вильгельма Завоевателя. Даже если я позабыл имена всех королей и королев Англии, я все-таки приблизительно помню, что за чем следовало, и девяносто процентов публики знает, что между Генрихом VI и кем-то еще не было никакого короля Лира.

Если отнести пьесу к эпохе Елизаветы или Ренессанса, нарушится нечто существенное, ведь тут надо учесть еще один важный момент — дохристианский характер пьесы. Ее нельзя сдвинуть к христианскому времени, потому что тогда исчезнут ее ярость и ужас. Образный строй и боги, к которым постоянно взывают, тут языческие.

[1] Имеется в виду спектакль английского режиссера Джорджа Девайна (George Devine, 1910—1966) с Джоном Гилгудом в роли Лира и в декорациях американского художника Исаму Ногучи (род.1904).

Общество «Лира» первобытно. Но это нельзя трактовать буквально, потому что общество в «Лире» представлено как достаточно развитое. Ведь это не люди, живущие под открытым небом среди ритуальных камней. Отнести пьесу к этому периоду значит лишить ситуацию жестокости — речь идет о жестокости изгнания человека из дома. Люди, живущие в доме, ощущают разницу между миром стихий и миром, сотворенным руками человека, из которого изгоняется Лир. Если король привык спать под открытым небом, то изгнание теряет смысл. Кроме того, язык пьесы — это не язык героев книги Уильяма Голдинга[1] где используются элементы древнеанглийского. Это язык высокого Ренессанса. Поэтому, мне кажется, тут следует показать дохристианское общество, которое современными зрителями воспринимается как общество раннего этапа человеческой истории. Вместе с тем этот ранний этап должен быть тем периодом истории, когда общество находилось в относительно развитом состоянии, как это было в Мексике до прихода Кортеса или в Древнем Египте в период его расцвета.

«Лир» принадлежит и варварству, и Ренессансу, двум противостоящим друг другу периодам.

И тут мы снова возвращаемся к современной, вневременной трактовке пьесы. Она не о каком-то короле, шуте и злых дочерях. В определенном отношении она так явно поднимается над исторической конкретностью, что ее можно сравнить с современной пьесой, такой, какую мог бы написать Беккет. Кто скажет, к какому историческому периоду относится «В ожидании

Годо»? Она принадлежит нашему времени, и вместе с тем у нее свой временной отсчет реальности. Это сравнение представляется мне важным для понимания «Лира», для меня «Лир» — превосходный пример театра абсурда, из которого вышла вся современная драматургия.

В декорациях, по нашему замыслу, все должно быть упрощено, чтобы значимые вещи проступили более явственно, потому что пьеса и так достаточно сложна, чтобы прибавлять к этому новые сложности, которые неизбежно возникают при романтическом украшательстве. Почему украшают плохую пьесу? С одной целью — украсить ее. С «Лиром» надо поступить наоборот: тут надо убрать все лишнее.

С Киганом Смитом, заведующим костюмерной в Стратфорде, мы разработали костюмы, в которых конкретность обозначения персонажа сведена до минимума. У самого Лира должно быть длинное платье свободного покроя, от этого никуда не уйти. Если даже отнять у него все, он все-таки должен выйти в чем-то, прикрывающим его ноги и сообщающим ему некоторую царственность. Поэтому в отличие от всех остальных он носит платье. Больше в пьесе оно никому не нужно. В начале спектакля он одет в богатое платье, затем он переодевается в простой костюм, сделанный из кожи. Все остальные костюмы мы упростили и оставили лишь самое необходимое. Когда в шекспировском спектакле вы видите тридцать или сорок костюмов с множеством деталей, ваш взгляд начинает блуждать, и вам уже становится трудно следить за сюжетом. Поэтому мы уделили особое внимание восьми или девяти костюмам — тому количеству, которое зритель в состоянии держать в поле своего зрения. Забавно слышать, когда зрители говорят: «Какой понятный спектакль», не подозревая, что все дело тут — в костюмах.

И декорации были тоже крайне упрощены. Моя главная цель состояла в том, чтобы создать условия, при которых мы сможем на современной сцене добиться того, что Шекспир делает на бумаге, — свести воедино различные стили и приемы, не испытывая неловкости от анахронизмов. Нужно только понять, что анахронизмы могут быть тут сильным выразительным средством и подсказывать направление поисков.

РОБЕРТС. Как вы подошли к музыке и звуковому оформлению в этом спектакле?

БРУК. Я вообще не вижу места для музыки в «Лире». Что касается звуковых эффектов, то главная проблема, конечно, —

[1] Имеется в виду роман Уильяма Голдинга (William Golding, 1911—1993) .Повелитель мух" ("Lord of the Flies", 1954).

буря. Если ставить ее реалистически, то придется полностью повторить Рейнхардта[1]. Однако если удариться в другую крайность — заставить зрителя увидеть бурю в своем воображении, то это может не сработать, потому что суть драмы — конфликт, а драматизм сцены бури — в конфликте Лира с бурей. Лиру требуется физическая буря, чтобы воевать с ней, и простейшими средствами, скажем, написав на плакатах: «Это буря», нужного эффекта не достичь. При таком решении конфликт в сцене бури воспринимался бы лишь рассудком зрителя, в то время как зритель должен воспринимать его и эмоционально.

После нескольких месяцев работы над этой проблемой нам пришла в голову мысль, что для имитации бури было бы эффектно вынести лист железа прямо на сцену. Тот, кто видел закулисную кухню театра, знает, какое волнение испытываешь, когда помощник режиссера изображает гром с помощью листа ржавого железа. Волнует не только сам шум, но и то, что вы видите, как создается этот эффект. Г ром, производимый железом на глазах у зрителя в нашей постановке «Лира», служит для короля реальным источником конфликта, но тут нет реалистического изображения бури, которое, по существу, не срабатывает.

РОБЕРТС. С годами вы все чаще и чаще являетесь художником своих спектаклей, это происходит и сейчас, в случае с «Королем Лиром». Почему?

БРУК. Хотя я всегда любил работать с художниками, мне кажется очень важным, особенно при постановках Шекспира, самому придумывать оформление. Никогда не знаешь, будут ли твои идеи и идеи художника развиваться с одинаковой скоростью. Ты берешься за трудный кусок пьесы, он у тебя не получается. В это время художник предлагает свое решение, которое тебя как будто устраивает, и ты склонен принять его, но в результате ход твоей собственной мысли останавливается. Если же ты все делаешь сам, то в течение длительного периода возникающие в твоем сознании образы и форма их сценического воплощения развиваются одновременно.

Кроме того, я сомневаюсь, чтобы у какого-нибудь художника в данном случае хватило бы терпения работать со мной.

117

После года работы над «Королем Лиром» я выбросил готовый макет, и спектакль отложили. Стоимость новых декораций оказалась на пять тысяч фунтов меньше, так что никто против такой замены не возражал.

1964

Взрывающиеся звезды

Подобно тому, как какая-то планета, двигаясь по своей орбите, временами приближается к Земле и все астрономы вытаскивают свои телескопы, потому что настал благоприятный момент для ее изучения, точно так же впервые за четыре века елизаветинская эпоха со всеми ее ценностями приблизилась к нам сильнее, чем когда бы то ни было.

Сходным образом в галактике пьес одни приближаются к нам в определенный момент истории, другие отдаляются. Сейчас, когда я пишу эти строки, горечь и цинизм «Тимона Афинского» вытаскивают пьесу из забвения, а ревность Отелло течение проносит мимо нас.

Поэтому сегодня у нас есть полное основание отрешиться от всех влияний, которые еще доходят до нас из девятнадцатого века, ибо то было время, когда елизаветинская эпоха находилась в самой дальней точке от нас — практически в полном затмении.

Я пишу это во время поездки со спектаклем «Король Лир» по странам Европы, где традиции девятнадцатого века укоренились еще крепче, чем в Англии. Это произошло по двум причинам. Одна из них состоит в том, что во всех этих странах Шекспира знают по переводам, а золотой век переводов Шекспира падает как раз на последние сто лет. В Германии, например, ребенок впервые знакомится с Шекспиром через романтические переводы Шлегеля — Тика, которые относятся к началу девятнадцатого века. Представьте себе, что «Гамлет»

[1] Max Reinhardt (1873—1943) — немецкий режиссер. Работая в течение двадцати лет в Дойчес театре (Deutsches Theatre), он внес огромный вклад в искусство режиссуры.

118

был бы известен только в переводе Байрона, «Лир» — в переводе Шелли, а «Ромео и Джульетта» — в переводе Китса. В результате мы кончили бы тем, что сочли Шекспира великим викторианским поэтом: у него, мол, все о замках, о скалах и о буре.

До войны было принято считать, что все в мире знают, как ставить и играть Шекспира, кроме англичан, чьи спектакли, за несколькими исключениями, не могут тягаться с роскошными европейскими постановками.

Мне кажется, мы нанесли удар по куче традиций. Наши зрители часто с настороженностью воспринимали некоторые нетрадиционные решения, но, к счастью, к концу спектакля они соглашались с нами. Их удивляло то, что Лир у нас не слабый, а сильный старик, что он не жалок и сентиментален, а тверд и упрям, властен и зачастую неправ. Они увидели, что Регана и Гонерилья не просто злодейки, а женщины, показанные во всей своей глубине, которые, не подлежа оправданию по мотивам своих действий, всегда находят очевидные и естественные основания для своих мелких поступков, перерастающих в конечном итоге в жестокость. Зрителей поражало наличие нескольких сюжетных линий в спектакле, потому что по традиции это была всегда история Лира; здесь же они видели историю Эдмунда, Эдгара, Глостера и так далее. У Корделии обнаружилась сила и значительность, как и у ее сестер, и стало очевидным их генетическое сходство. Все они — дочери Лира; доброта Корделии бескомпромиссна и тверда, это она унаследовала от Лира.

Сцены проявления откровенной жестокости вызвали споры. Некоторые считали, что в пьесе так не написано, другие же были вынуждены признать, что именно от пьесы жестокость и идет.

Чем глубже вы вникаете в суть происходящих в Европе процессов, тем с большей очевидностью обнаруживаете созвучность елизаветинской драматургии современной истории. В странах, где постоянно происходят революции и государственные перевороты, жестокость и насилие «Короля Лира» имеет самый актуальный смысл. На спектакле в Будапеште, когда король появляется в последней сцене (самой жестокой, потому что смерть Корделии, по сути, случайна и не обусловлена причинной логикой классической трагедии), неся мертвую Корделию, без единого слова, издавая лишь странный вопль, _я почувствовал, что публика взволнована чем-то более значитель-

119

ным, чем просто зрелищем рыдающего, сентиментального, несчастного отца**.** Лир в эту минуту олицетворял старую Европу, усталую и ощущающую, как это ощущает почти каждая европейская страна, что люди уже достаточно натерпелись за последние пятьдесят лет, что, может быть, настало время для передышки.

Последние слова «Короля Лира» необычны для Шекспира. Все его другие пьесы располагают к некоторому оптимизму: как бы ни были ужасны происшедшие события, всегда остается надежда, что они больше не повторятся. В последних словах «Лира» таится загадка. Эдгар говорит: «Нам, младшим, не придется, может быть, ни столько видеть, ни так долго жить»[1]. Объяснить простыми словами, что за смысл скрывается в этой реплике Эдгара, никому не удается. Необъяснимый смысл этой фразы нас тревожит. Он приковывает наше внимание к молодому человеку, чей взгляд, естественно, устремлен в будущее и который сам пережил ужасные времена.

1964

Точки излучения

Уникальность природы шекспировской драматургии заключается в том, что она бесконечно подвижна, бесконечно изменчива. Взглянешь на книжную полку с томами пьес Шекспира и задумаешься: как же они могут меняться? Вот они стоят на полке, и если я выйду из комнаты, а потом вернусь, они по-прежнему будут там стоять. Да, в самом деле, пьесы никуда не исчезнут, но доказывает ли это, что с ними ничего не происходит? Я только

[1] **Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник.**

что читал своему маленькому сыну «Тарзана». Когда Тарзан впервые открыл книгу, он увидел какие-то каракули на странице и ему показалось, что это маленькие жучки. Оторвав взгляд от книги, он спросил: «Что это за маленькие жучки?» А когда снова взглянул на страницу, увидел, что жучков стало больше. Точно подмечено. Мне кажется, что пьесы Шек-

120

спира, спрятавшиеся в твердые переплеты, похожи на больших жуков, внутри которых есть жучки поменьше и совсем маленькие. И когда взрослые ложатся спать, они передвигаются.

Приведу пример. Я работаю над переводом «Тимона Афинского» для французов. Большинство французских зрителей знает лишь четыре или пять пьес Шекспира. Они видели, например, «Кориолана» и пришли к выводу, что Шекспир — фашист. Он — великий писатель, говорят они, но он — фашист. Я знаю, что, когда они придут смотреть «Тимона», они смутятся, потому что тот самый автор, который доказал им, что любит только генералов и презирает толпу, написал пьесу, где единственные честные люди — слуги. Так что фашист, в конце концов, оказывается демократом. Если охватить внутренним взором сразу все шекспировские пьесы, персонажи и мысли, населяющие их, то может создаться впечатление, что раскладываешь одну и ту же колоду карт. Карты падают на стол всегда в разном порядке, картинки сдвигаются, возникают новые узоры: значение, содержание и смысл тут всегда находятся в движении.

В процессе работы над переводом выясняется еще больше. Я работаю с очень тонким и умным французским писателем, Жан-Клодом Карьером[1], и он постоянно спрашивает: «Что это значит? Каково точное значение этого слова?» Он знает английский очень хорошо. Уточняя значение слова, он смотрит в словарь и спрашивает: «Какое значение из двух — более точное: то или это?» Отвечаю ему: «И то, и другое.» В ходе такой работы слово для него начинает приобретать все новые и новые измерения. Тогда он говорит: «Ах, теперь я понимаю. Это *des mots rayonnants*[2]«.

Это определение показалось мне очень интересным — оно помогало Жан-Клоду Карьеру находить эквивалент mot juste[3], соответствующий слову оригинала, имеющему многозначный смысл. Когда ты имеешь дело с такими *излучающими словами,* то обнаруживаешь многоуровневый характер слов, в которых один смысловой уровень ведет к другому, создавая ассоциативную цепочку смыслов и бесчисленное множество смысловых сочетаний.

Когда я начинал работать над Шекспиром, я верил, что

121

каждый стих имеет свое точное музыкальное звучание, которое можно зафиксировать. Мне казалось, что вариантов этого звучания не может быть много. Позже опыт подсказал мне, что это абсолютно неверно. Ваша склонность к музыке побуждает вас уподобить стих Шекспира музыке. Вы стремитесь зафиксировать эту стихотворную музыку. И вот тут-то обнаруживаете, что это невозможно. Всякая подобная попытка приведет к бессмысленному, формальному звучанию стиха. Здесь происходит то же самое, что с актером, пытающимся повторить однажды найденную им интонацию: в результате возникает антижизнь. Следуя определенной логике, определенному смысловому порядку, актер должен дать возможность каждой отдельной строке открываться новой музыке, возникающей вокруг излучающих точек текста.

1970-е

Диалектика уважения

Должны ли мы уважать текст? И да, и нет. В противоречивости такого ответа есть, мне кажется, и здравый смысл, и своя диалектика. Однозначный ответ ограничит наши возможности в поисках правды. Мне кажется, что пьесы Шекспира отделаны не одинаково

[1] **Jean-Claude Carriere (род. 1931) — переводчик, киносценарист, литератор, автор сценической версии „Махабхараты".**

[2] Излучающие слова (фр.)

[3] Верное слово (фр.), то есть слово, получающее при переводе однозначный смысл.

тщательно. В «Сне в летнюю ночь» у меня не было ни малейшего желания убрать хоть одно слово, что-то сократить или что-то переставить местами по одной причине: мне кажется, что эта пьеса в высшей степени совершенна. Считая, что в ней ничего не надо менять, вы имеете больше шансов проникнуть в ее глубины. Убежденность, что каждое слово стоит именно там, где оно должно быть, очень помогает; доверяя тексту, вы ближе подойдете к постижению подлинного смысла пьесы.

Алан Говард[1] в течение двух или трех лет играл со все большим ощущением скрытых

122

смыслов ролей, вновь и вновь обнаруживая на многих уровнях токи, идущие от Тезея к Оберону и наоборот. Да и спектакль был в той наилучшей форме, когда все актеры чутки друг к другу. Такое тесное взаимодействие актеров напоминает скульптуру из туго натянутой проволоки — если натяжение проволоки ослабить, то скульптура потеряет форму. Хотя я могу себе легко представить, что найдется какой-нибудь «иконоборец», желающий переиначить сюжет «Сна» и поставить все с ног на голову, я уверен, что любые изменения приведут лишь к обеднению смысла пьесы, ибо в ней нельзя что-либо изменить, не нанося ущерба.

В других пьесах можно переставлять слова и сцены, но, делая это, вы должны хорошо понимать, насколько это может оказаться опасным. Думаю, что тут не существует никаких правил. В одном случае какая-то строчка может ничего не значить, в другом — она может решить все. Нужно доверять самому себе и брать на себя ответственность за последствия.

1970-е

Шекспир — это кусочек угля

Изучение истории — это одна из возможностей глубже постигнуть мир. Но история как таковая меня мало интересует. Меня интересует сегодняшний день. Шекспир принадлежит не прошлому. Историческая значимость его пьес — в их сегодняшней актуальности.

Мы хорошо знаем, например, историю образования угля — что произошло с лесом в доисторическое время, как он оказался под землей, как из него образовались залежи угля. Но значимость кусочка угля для нас начинается с того и кончается тем, что он сгорает, давая необходимые нам свет и тепло. Для меня Шекспир как кусок несгоревшего угля. Я мог бы написать книги и прочитать публичные лекции о том, откуда берется уголь, но главное в том, что наступает холодный вечер, мне надо согреться, я бросаю уголь в огонь, и он выполняет свое назначение.

123

Сделаем еще один шаг. Я думаю, что сегодня мы гораздо тоньше разбираемся в психологической сути восприятия, мы понимаем, что человеческое восприятие не статично, что мы каждую секунду изменяем свое отношение к тому, что видим. Взгляните на зрительные головоломки — рисунки, составленные из белых и черных кубиков. Ваша задача — обнаружить, какие из этих узоров представлены в перевернутом виде. Ваш мозг пытается справиться с задачей, понять, перевернут кубик или нет. Сознание постоянно пытается восстановить логическую связь на основе полученных впечатлений.

Для меня все произведения Шекспира представляют собой обширный набор кодов, и эти коды, знак за знаком, рождают в нас душевные движения и импульсы, между которыми мы хотим сразу установить логическую связь. Наше сознание, у которого есть свои темные леса, свой собственный подземный мир, своя стратосфера, помогает воспринять эти импульсы и движения. То, что нам порой кажется в Шекспире странным, архаичным и далеким от нас, может пробудить скрытые зоны нашего сознания. Это позволит нам обнаружить смысл в как будто бессмысленных жестокостях «Тита Андроника», понять, что

[1] Alan Howard (род. 1937) — английский актер, среди прочих ролей играл в Королевском шекспировском театре Гамлета, Кориолана, Ричарда III. В постановке Брука «Сон в летнюю ночь» (Королевский шекспировский театр, 1970) играл Тезея и Оберона.

феи в «Буре» или в «Сне в летнюю ночь» (вечный вопрос: как их играть, ибо конкретно они ничего не говорят современному сознанию) — это не более, чем язык символов, который легче и быстрее человеческой мысли. Помните, в «Гамлете» — быстрый, как мысль. Фея — это способность подняться над законами природы и присоединиться к танцу энергетических частиц, двигающихся с невероятной скоростью. Как же передать эту бестелесность на сцене? Ни воздушность костюма, ни юный возраст актрисы сами по себе, конечно, ничего не решат.

Мы с художницей Сэлли Джекобе, смотря на китайских акробатов, поняли, что существо, способное лишь благодаря своему мастерству преодолевать установленные природой ограничения, излучает чистую энергию. Это и есть волшебство, а значит в нашем случае — фея. Оттолкнувшись от этого маленького открытия, Сэлли могла фантазировать дальше.

Это лишь один пример. Слово «фея», проходя через аналитические, культурные и исторические слои нашего сознания, не рождает живых ассоциаций. Если же мы попытаемся уловить в этом слове нечто, лежащее за пределами привычных понятий, мы сможем постичь подлинные ценности. И если нам удастся прикоснуться к ним, уголь возгорится.

1970-е

124

Сама пьеса и есть ее идея

Меня часто спрашивали: «Какова тема «Сна в летнюю ночь»?» На этот вопрос есть только один ответ — такой же, как если бы меня спросили о сущности чашки. Сущность чашки заключается в ее способности быть чашкой. Я говорю это, потому что обеспокоен попытками четко определить тему «Сна в летнюю ночь»: слишком много постановок, слишком много опытов зрелищного истолкования пьесы основано на заранее сформулированных идеях, которые как бы надо проиллюстрировать. Я думаю, мы должны прежде всего заново открыть пьесу как живое творение, а уж потом можно будет анализировать наши открытия. Лишь закончив работу над спектаклем, я могу сочинять теории. Если бы я с этого пытался начинать, пьеса не открыла бы мне своих секретов.

Главное, постоянно повторяющееся слово в «Сне» — «любовь». Все подчинено ему, даже структура пьесы, даже ее музыка. Это свойство пьесы требует от исполнителей способности создать атмосферу любви во время самого представления, с тем чтобы отвлеченное понятие — слово «любовь» само по себе есть чистая абстракция — стало осязаемым. По мере развития действия мы узнаем, что любовь может принимать самые причудливые формы. Любовь начинает звучать как музыкальная гамма, мы воспринимаем ее тональности и обертона.

Конечно, любовь — тема, трогающая всех людей. Никто, даже самый черствый, самый холодный или самый отчаявшийся не может не откликнуться на нее, даже если он не знает, что такое любовь. Либо он на собственном опыте убедился в ее существовании, либо он страдает от ее отсутствия, что по-сво-

125

ему тоже свидетельствует о ее реальности. Вот почему каждый момент действия пьесы так или иначе находит отзвук у зрителя.

Поскольку это театр, то должны быть конфликты, поэтому пьеса о любви есть также пьеса о том, что противоположно любви, это пьеса о любви и противоположной ей силе. Нас подводят к пониманию того, что любовь, свобода и воображение тесно связаны друг с другом. В самом начале пьесы, например, отец в длинном монологе пытается воспрепятствовать любви дочери, и нам кажется странным, что такой явно второстепенный персонаж произносит длинный монолог, — пока нам не открывается реальный смысл его слов. То, что он говорит, не только свидетельствует о непримиримости во взглядах поколений (отец против любви дочери, потому что он предназначал ее кому-то другому), но и объясняет причину его недоверия к молодому человеку, которого любит дочь. Он описывает его как личность, склонную к фантазированию, ведомую своим воображением, что является непростительной слабостью в глазах отца.

Именно тут зарождается конфликт пьесы. Он — между любовью и противоположным ей началом, между фантазией и здравым смыслом, и этот конфликт отражается в бесконечном ряде зеркал. Как всегда, Шекспир намеренно нас запутывает. Казалось бы, неправота отца в отношении дочери совершенно очевидна, и большинство современных зрителей скажет, что он лишает любовь полета воображения.

Таким образом, отец девушки предстает классическим типом ограниченного человека. Но в дальнейшем мы с удивлением обнаруживаем, что он прав, потому что воображаемый мир, в котором живет этот юноша, побуждает его вести себя отвратительным образом по отношению к возлюбленной: как только капля жидкости, магически высвобождающей его естественные наклонности, попадает ему в глаза, он не только изменяет ей, но от страстной любви обращается к яростной ненависти. Он употребляет выражения, словно позаимствованные из пьесы «Мера за меру», — такие обличительные слова произносились только при сожжении на костре в средние века. Тем не менее в конце пьесы мы готовы согласиться с Герцогом, который отвергает позицию отца во имя любви. Молодой человек снова стал пылким влюбленным.

Итак, мы наблюдаем эту игру любви в психологическом и философском контексте. Мы слышим заявление Титании о том, что они с Обероном расходятся в главном. Но поведение

126

Оберона оспаривает это, ибо он чувствует, что в их разногласиях таится возможность примирения.

В пьесе сосуществуют воображаемый мир с его первозданными силами и чувствами и мир реальный, мир высшего общества во дворце. Тот самый Шекспир, который несколькими страницами выше предлагал нам совершенно фантастическую сцену Титании и Оберона, делавшую абсурдными вопросы «Где Оберон живет?» или « Хотел ли Шекспир в характере Титании выразить какие-то политические идеи?», теперь вводит нас в конкретную общественную обстановку. Мы присутствуем на встрече двух миров — мира ремесленников и мира двора, мира богатства, изящества и показной чувствительности, мира людей, у которых есть досуг, чтобы культивировать свои тонкие чувства, но которые оказываются бесчувственными и даже отвратительными в своем высокомерии по отношению к беднякам.

В начале придворной сцены мы видим, что наши прежние герои, которые на протяжении всей пьесы были связаны с темой любви и могли бы, несомненно, прочитать ученые лекции на эту тему, вдруг оказываются в обстоятельствах, не имеющих ничего общего с любовью (с их любовью, потому что все их проблемы уже решены). Вступая в отношения с другим социальным классом, они теряются. Они не понимают, что презрение может убить любовь и здесь.

Мы видим, как Шекспир все точно расставил по своим местам. Афины в «Сне» напоминают Афины шестидесятых годов нашего столетия: ремесленники, как они признаются в первой сцене, очень боятся властей; их могут повесить за малейшую оплошность, и в этом нет ничего комичного. В самом деле, они рискуют быть повешенными по окончании представления, если оно придется не по вкусу властям. Вместе с тем они не могут устоять от соблазна получить свою морковку в виде «шести пенсов» в день, что даст им возможность избежать нищеты. Однако пружина действия сцены ремесленников не в том, что они ищут славы или приключения, дело даже не в деньгах, которые они получают, — об этом сказано очень ясно, и этим должны руководствоваться актеры, играющие данную сцену. Традиционно ремесленники привыкли вкладывать огромную любовь в свой труд, у них всегда было любовное отношение к своему инструменту. Теперь же их инструментом стало воображение — и они отдаются игре с такой же самоотверженностью, как своему ремеслу. Вот что придает этим сценам силу и комическое начало. Старательность этих ремесленников в опре-

127

деленном смысле выглядит гротескной, потому что она доводит их неуклюжесть до предела, но вместе с тем любовность, с которой они выполняют задание, меняет на наших глазах смысл их неловких стараний.

Зрители могут легко опуститься до такого же отношения к происходящему, какое обнаруживают придворные: найти все это просто забавным и повеселиться с самодовольством людей, которые уверены в своем праве смеяться над чужими стараниями. Однако публике предлагается сделать шаг в сторону: почувствовать, что они не могут быть такими же людьми, как придворные, столь высокомерные и недобрые. Постепенно мы начинаем сознавать, что ремесленники, которые плохо понимают, что делают, но при этом выполняют свою работу с любовью, открывают для себя театр — воображаемый мир, к которому они инстинктивно испытывают огромное уважение. Сцена «спектакля» зачастую играется неверно, потому что актеры не могут посмотреть на театр неискушенным взглядом, они смотрят на него с профессиональной точки зрения и тем самым снижают ощущение загадочности и волшебства, испытываемое любителями, которые лишь прикасаются к странному миру, миру, выходящему за пределы их повседневного опыта и наполняющему их души ощущением чуда.

Это видно на примере мальчика, играющего Тисбу. На первый взгляд, он просто очарователен в своей нелепости, но благодаря его любви к делу мы шаг за шагом обнаруживаем нечто большее. В нашем спектакле актер, исполняющий эту роль, — профессиональный слесарь, который играет в театре совсем недавно. Он хорошо понимает, что кроется за этой любовью, которую трудно определить словами. Сам новичок в театре, он играет роль человека, также впервые прикоснувшегося к театру. На примере этого артиста, благодаря его убежденности и общности с изображаемым им характером, мы постепенно понимаем, что эти неотесанные ремесленники, сами не ведая того, преподают нам урок. Эти ремесленники способны перенести свою любовь к ремеслу на совсем другое дело, чего не скажешь о придворных, которые в этой сцене выступают в простой роли зрителя: любви, о которой они так много говорят, они в эту роль не вкладывают.

Тем не менее спектакль внутри спектакля начинает увлекать и даже трогать придворных, и если последовать за текстом, то можно заметить, что в какой-то момент ситуация совершенно меняется. Один из центральных образов пьесы — Стена, кото-

рая разделяет возлюбленных. Основа клянет Стену, и та, не в силах противостоять любви, удаляется. Любовь становится движущей и преобразующей силой ситуации.

«Сон» говорит о главном в жизни человека — о тех его возможных чудесных превращениях, когда он оказывается способным задуматься и осмыслить происходящее с ним. Пьеса побуждает нас размышлять о природе любви — о ее самых разных ипостасях и проявлении в самых разных обстоятельствах, в том числе и социальных. В конце концов, препятствия, стоящие на пути любящих, рушатся — они рушатся благодаря языку, которым говорят о любви, его тонкости и изяществу. Поэтому в пьесе не содержится ни протеста, ни бунта. Политические соперники могут сидеть рядом на представлении «Сна в летнюю ночь», и каждый уйдет с ощущением, что пьеса выражает именно его точку зрения. Но если они дадут себе труд быть тонкими и чуткими, они не смогут не почувствовать, что мир пьесы, похожий на их собственный, раздираем противоречиями, и что он, как и их собственный, ждет таинственной силы — любви, без которой гармония не наступит.

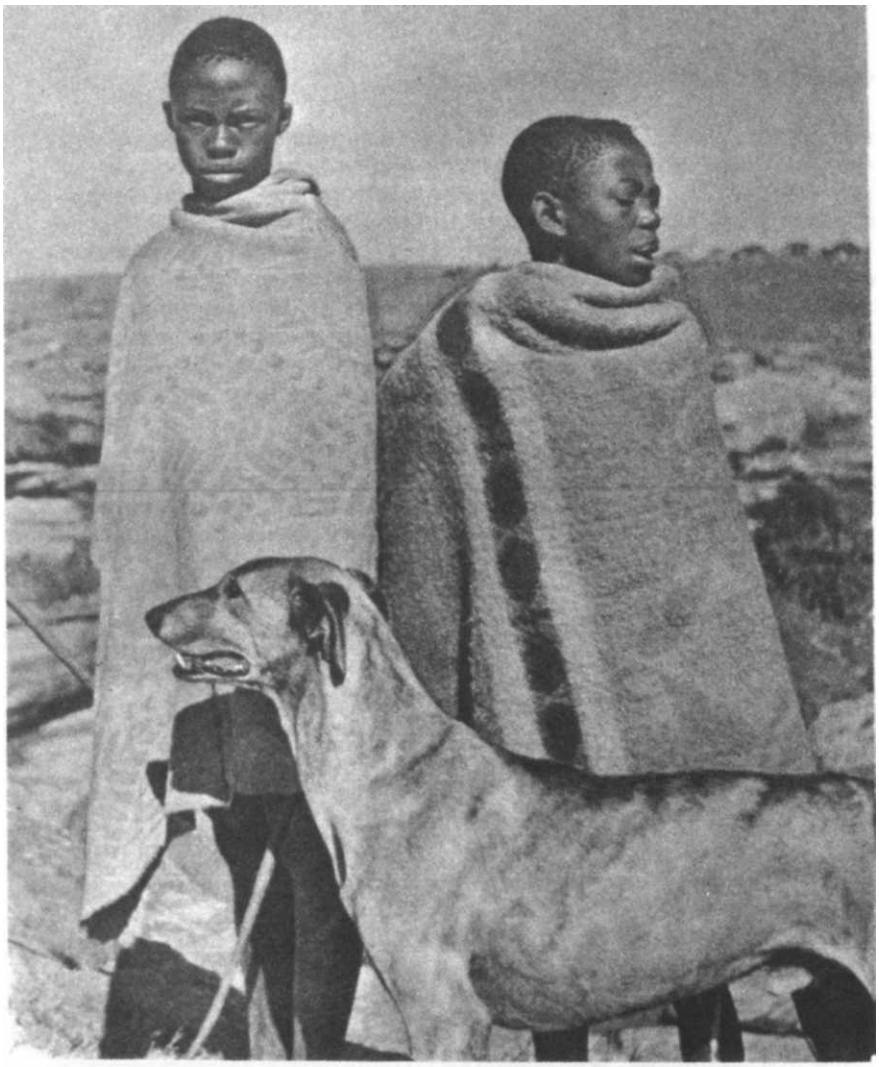
1970-е

V МИР КАК КОНСЕРВНЫЙ НОЖ

Международный центр

В 1970 году я переехал в Париж. Решение не было случайным. В 1968 году Жан Луи Барро предложил мне войти в состав Театра Наций — проведенный там семинар впервые дал мне возможность ощутить вкус работы с актерами разных культур. Но до этого, лет двадцать назад, я познакомился с замечательным человеком — Мишлин Розан. Она успела поработать во всех сферах театра, в том числе была продюсером собственных шоу, и мы почувствовали, что способны понять друг друга без слов.

Мы оба успели столкнуться с недостатками современного театра в его нынешних формах и чувствовали необходимость обратиться к поискам новых форм. Нам хотелось отказаться от идеи постоянной труппы, но при этом не отгораживаться от мира в некой лаборатории.



Африка. Пастухи

Слово «центр» показалось нам наиболее подходящим. Вначале мы организовали Центр исследований, позже добавили к нему Центр творчества — эти два названия дополняли друг друга, отражая характер нашей деятельности. Мы понимали, что результаты исследовательской работы должны проверяться в спектаклях и в игре артистов, а значит мы должны иметь для этого соответствующее время и условия, которые редко имеет профессиональная труппа.

Прежде всего нужны были деньги, помещение и люди. Деньги были щедро предоставлены международными фондами; нашими первыми спонсорами были Фонды Форда[1] и Андерсона в Соединенных Штатах, Фонд Гулбенкяна[2] в Европе, Ширазский фестиваль в Иране. Помещением для работы стала Ковровая галерея, предоставленная нам французским правительством, а труппу составили актеры со всех концов земного шара. Центр был той точкой, где сходились разные культуры; к тому же он вел кочевой образ жизни, отправляясь со своей разной по национальному составу группой в долгие путешествия, чтобы вступать в контакты с людьми, которые до сих пор не соприкасались с профессиональным театром. Нашим первым принципом, решили мы, будет выработка основ культуры, которые будут подобны веществу, превращающему молоко в йогурт, — мы хотели воспитать ядро артистов, способных позже служить ферментом для любой, большей по составу группы, с которой они будут работать. Таким путем, надеялись мы, привилегированные условия, созданные нами для небольшого круга, в конце концов, могли бы стать приметой общетеатрального процесса.

Когда мы приступили к работе с международной группой, все, кто интересовался нашим экспериментом, думали, что мы пытаемся получить некий синтез разных форм актерской техники, что члены группы будут демонстрировать свои технические приемы и обмениваться опытом по этой части. Но дело было совсем в другом. Подобного синтеза мы не искали. Усовершенствование актерской техники, возможно, могло бы стать целью школы виртуозов, но не центра исследования.

Мы ищем то, что сообщает жизнь конкретной форме куль-

туры, — изучаем не саму культуру, а то, что за ней стоит. Для этого актер должен попытаться отстраниться от своей собственной культуры и прежде всего от ее стереотипов. Люди всегда склонны наклеивать на другие народы ярлыки: будь то самый тонкий и неординарный африканец — он все равно лишь африканец, каждый японец — не более, чем японец. Подобное происходит даже внутри нашей группы, где искреннее восхищение друзей побуждает актера постоянно повторять внешние приемы.

Мы попытались избавиться от стереотипов, при этом, конечно, не доводя никого до нейтральной анонимности. Освободившись от этнической манерности, японец становится больше похожим на японца, а африканец на африканца, и наступает момент, когда формы их поведения и проявления уже непредсказуемы. Возникает новая ситуация, позволяющая людям разных национальных корней творить вместе, и то, что они создают, имеет особый колорит. Сходное происходит в оркестре, где разные инструменты, сохраняя свою оригинальность, сливаются с другими, рождая новое звучание.

Если мы порой добиваемся подобного результата, то только потому, что общение в микрокосмосе нашей маленькой группы происходит на очень глубоком уровне. Люди, у которых нет общего языка, понятных друг другу шуток или выражений обиды, устанавливают подлинные контакты посредством того, что можно назвать телепатической интуицией. Но вся наша работа доказывает, что добиться этого можно лишь при соблюдении определенных условий: тут необходимы внимание, искренность и творческая энергия. Если этот микрокосмос людей способен к совместному творчеству, то конечный результат будет восприниматься другими на том же уровне. Наша задача — найти в театре нечто такое, что трогает людей, как музыка.

---

[1] Один из благотворительных фондов, основанных родоначальником знаменитой американской автомобильной компании Генри Фордом (Henry Ford, 1863—1947).

[2] Calouste Sarkis Gulbenkian (1869—1955) — британский нефтяной магнат, собиратель художественных ценностей. Учредил фонд в поддержку художников и художественных институтов в Европе и Америке.

Чтобы установить контакт со своей публикой, интернациональная группа должна быть своеобразным маленьким миром; основу отношений ее членов составит не легкость взаимопонимания, а разнообразие и даже полярность ее состава, ибо разнообразна по своему составу бывает всегда и публика. Создавая международную группу, я старался руководствоваться главным принципом подбора театральной труппы: если ее назначение быть зеркалом мира, то разнообразие ее состава — непременное условие. Посмотрите на римскую комедию, на труппы, игравшие Плавта, на многие другие труппы, существовав-

134

шие сотни лет: в них всегда был старик, очень красивая девушка, очень уродливая женщина, грубый персонаж (что-то вроде Фальстафа), скупец, отъявленный балагур и т. д. И эта палитра актерских типов была отражением определенного общества. В сегодняшнем обществе разница между человеческими типами не столь заметна — чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить лица в метро или баре с лицами на гравюрах Хогарта или Гойи. В условиях современной жизни, особенно городской, на смену «типам» с яркой внешностью пришло милое однообразие, так что теперь не угадаешь, какие конфликты, разногласия и противостояния скрываются за этой усредненностью. Это нивелирование внешних проявлений неблагоприятно сказывается на театре. Театральные группы часто подбираются по принципу совпадения взглядов ее участников, мне же представляется более плодотворной конфликтность взглядов. В этом смысле международная группа имеет преимущества — она дает нам возможность выявить глубинные и естественные разногласия между людьми.

Конечно, все спрашивают: «Что именно вы делаете?» Мы называем нашу работу исследованием. Мы хотим исследовать и выявить конкретные вещи в актерской профессии, с тем чтобы потом другие могли использовать наши открытия. Это требует очень долгой подготовки инструмента, то есть нашего человеческого организма. Конечно, возникает вопрос: а способны ли эти инструменты проводить исследование? Чтобы ответить на него, нужно знать, для чего эти инструменты предназначены.

Наша цель — стать чуткими инструментами, способными обнаруживать и передавать правду, которая может находиться в нас самих или вне нас. Для этого нужна целая система подготовки актерского организма. Во-первых, тело должно быть гибким и отзывчивым. Но это не все. Голос должен литься легко и свободно. Свободными и открытыми должны быть эмоции. Ум должен быть подвижным. Все это надо в себе развить. Развить для того, чтобы быть способным передавать тонкие душевные движения. А для этого нужно прежде всего освободиться от ряда наработанных навыков. От навыка говорения, например, возможно, даже от навыка, выработанного всем языковым строем. Разные люди с разными навыками и не имеющие общего языка собрались для совместной работы.

Вот с чего мы начинаем...

135

Структура звука

Темой первого года работы Международного центра театральных исследований было изучение звуковых структур. Мы задались целью выявить выразительные возможности живого звучания речи. Чтобы осуществить это, нам надо было выйти за пределы общепринятых способов сценического общения. Мы должны были отказаться от общения посредством общепонятных слов, общепонятных знаков, общепонятных сигналов, общего для всех участников исследования языка, сленга, знаковых элементов культуры и субкультуры. Мы признавали эффективность этих средств общения, но намеренно отказывались от них: так в научных целях используются фильтры, препятствующие прохождению некоторых лучей, с тем чтобы другие были видны более отчетливо. В нашем случае и актеры, и зрители должны были исключить участие интеллекта как средства понимания, чтобы найти другое средство общения.

Например, актерам дали текст на древнегреческом. Он не был разбит не только на стихотворные строки, но даже на отдельные слова; отрывок состоял из серии букв, как в древних манускриптах. Актеру мог встретиться, скажем, такой текст:

ELELEUELELEUUPOMAUSFAKELOSKAFRE ENOPLE
GEIS....

Он должен был подойти к этому тексту, как археолог, который при раскопках наталкивается на неизвестный предмет. У археолога и актера разные способы познания, но инструмент, с помощью которого тот и другой ищет и распознает, один — знания. Подлинно научным инструментом актера является эмоциональная сфера, тонкая и чувствительная; с ее помощью он учится улавливать правду, отличать ее от фальши. Именно эту способность

136

использовал актер, ощущая своим языком вкус греческих звуков, исследуя их своими органами чувств. Постепенно начали проявляться ритмы, таящиеся в потоке звуков, скрытые эмоциональные приливы и отливы постепенно стали выходить на поверхность и придавать форму фразам, в результате актер начал произносить их с большей силой и убедительностью. В итоге каждый актер был в состоянии произнести эти слова с более глубоким ощущением смысла, чем если бы он знал, что они означают. Этот смысл ощущали и он, и слушатели. Но кто рождал этот смысл? Только ли сам актер? Вряд ли — импровизация, не питаемая каким-либо источником, не дала бы такого результата. Этот смысл шел исключительно от автора? Вряд ли, ибо всякий раз, когда произносился текст, смысл его оказывался разным. И тем не менее, именно характер текста сообщал актеру смысловую энергию. Правда на театральных подмостках рождается из многих имеющихся в распоряжении артиста слагаемых, если все они способны возгореться.

Когда Тед Хьюз пришел в Париже на одно из наших занятий, мы импровизировали для него сначала со случайными слогами, а затем с отрывком из Эсхила. Он тотчас же стал сам экспериментировать, пытаясь создать корни какого-то языка и то, что он называл «большими звуковыми блоками».

Его эксперименты привели в итоге к созданию языка, на котором был сыгран наш спектакль «Оргаст»[1]. Путь к этому оказался длинным и сложным. Но интересно другое — задавшись невероятной целью изобрести звучащий язык, Тед Хьюз странным образом делал то, что постоянно делают все поэты. Каждый поэт идет к сочинению стихотворной строки, минуя несколько уровней, которые им едва даже осознаются. Обозначим их условно от A до Z. На уровне Z у поэта рождается энергия, но она пока существует вне зоны его восприятия. На уровне A энергия улавливается поэтом и оформляется в слова, которые ложатся на бумагу. Но между этими крайними уровнями есть еще один — уровень от B до Y. На этом уровне в сознании поэта роится множество звуков и слогов, которые то приближаются, то удаляются от него. Иногда он воспринимает предчувствия слов и предчувствия идей как движущиеся формы,

137

иногда как поток звуков, как звуковые узоры, граничащие со словом, иногда как вполне определенную и узнаваемую музыкальную ноту. Все это живет внутри поэта до тех пор, пока предчувствия не рождают поэтическое слово. Оригинальность и дерзость Теда Хьюза заключалась в том, что созданный им язык подчинялся определенной системе, а внутри этого языкового пространства он творил совершенно свободно. В результате звучание фраз на языке «Оргаста» и их смысл были одним целым.

Ситуация напоминает работу художника-абстракциониста. Поначалу на абстрактную живопись обрушились сердитые противники, утверждавшие, что ребенок или хвост осла может нарисовать лучше. Ныне же качественная разница, скажем, между литературным новаторством де Сталь[2] и мазней, сделанной хвостом осла, бесспорна. Наша же работа показала разницу между случайным набором букв, буквосочетаниями Теда Хьюза и строчками Эсхила. Принципы поэтического творчества на известном языке и сочинительства на выдуманном языке — одни и те же: отличие заключается лишь в мере выразительности и

[1] «Orghast» — спектакль, родившийся в результате экспериментов со звуковыми структурами и сыгранный в 1971 г. на Пятом Ширазском фестивале искусств на развалинах древнего города Персеполиса. Название спектакля не имеет смыслового значения.

[2] Анна Луиза Жермена де Сталь (Mme de Stael, 1766—1817) — французская писательница и теоретик литературы.

степени концентрированности. Стихотворение, написанное привычными словами на уровне A, может вместить многолетний душевный опыт в десять строк. Сочинение на уровне от B до Y более концентрированно, здесь принцип сжатия доведен до предела. Тед Хьюз превращает свои глубинные переживания в кристаллы, находя корневые слоги, открывающие большие возможности для словотворчества. Конечно, погружение в собственные душевные глубины — не безусловная писательская добродетель. В конце концов, индивидуальный опыт не может быть универсальным.

Мир личных переживаний может раскрыться в поэзии, но драма требует совсем иного. Театр стремится отображать действительность, но чтобы это сделать достаточно глубоко и правдиво, он не может опираться на переживания только одного человека, как бы ни были они интересны и богаты. Театру нужна более объективная картина, он нуждается в знании опыта и переживаний многих. Оставаясь верным самому себе, автор тем не менее знает, что должен написать пьесу, рассказывающую не только о нем самом. Это противоречие между субъективным и объективным кажется почти непреодолимым, и тот, кому уда-

ется его преодолеть, становится уникальным явлением. Никому еще не удавалось подчинить Шекспира своей точке зрения; вопросы без ответов — такова природа его письма, и этим определяется мера его гениальности.

Глубоко сознавая эту дилемму и желая вывести язык «Оргаста» за пределы частного и личного, Тед Хьюз ввел в спектакль тематически разные и подчас противоречащие друг другу отрывки из древнегреческой драмы и «Авесты»[1].

Познакомившись впервые с языком «Авесты» благодаря замечательному исследователю персидских памятников Махинуб Тояддоду, внесшему значительный вклад в исследование звука, мы поняли, что приблизились к источнику наших поисков. «Авеста» как язык возникла две тысячи лет назад — это был язык обрядов. На нем декламировали по определенным правилам во время священных ритуалов. Буквы «Авесты» несут в себе скрытые указания на то, как должны произноситься определенные звуки. Когда этим указаниям следуют, то звуки приобретают осмысленность. В «Авесте» никогда не бывает разрыва между звуком и содержанием. Когда слушаешь «Авесту», никогда не возникает вопроса: «Что это значит?» Переводы же сразу уводят нас к бесцветным и невыразительным религиозным клише. Содержательность звучащего языка «Авесты» находится в прямой зависимости от качества произнесения звуков.

Работа над «Авестой» показала реальность и оправданность наших поисков. Вместе с тем мы поняли, что обращаться с этим материалом надо осторожно. Такой язык нельзя имитировать, его нельзя возродить. Его можно только исследовать. В результате нашего исследования перед нами встал ряд вопросов. Мы их напечатали в программке к «Оргасту», мне остается только привести их.

Какова связь между вербальным и невербальным театром? Что происходит, когда жест и звук обращаются в слово? Каково точное место слова в средствах театральной выразительности? Это вибрация? Концепция? Музыка? Сохраняются ли скрытые следы древних языков в структуре звука?

1985

Жизнь в концентрированной форме

Сотни лет движущей силой как театра, преследующего художественные цели, так и театра коммерческого было желание произвести впечатление на публику. Экспериментальный театр сегодня впадает в прямо противоположную крайность. Для слаженной работы театральной машины необходима тесная связь сцены и публики — эта связь выполняет функцию приводного ремня. И задача не в том, чтобы заставить публику

[1] «Avesta» — древнеиранский памятник, священная книга зороастризма, религии древних иранцев. Составителем древнейшей части «Авесты» (Гаты — молитвы) был пророк и реформатор древ неиранской религии Заратустра (Zoroaster), живший предположительно в X веке до н.э.

смеяться или аплодировать. Актеры и режиссеры готовы думать о публике как о своем враге, как об опасном, неуправляемом животном, и даже серьезные художники считают, что публику надо «завоевать», «совратить»,»ошарашить», «подчинить», «подавить», «уничтожить» или же попросту игнорировать. «Давайте будем работать для себя, так, словно публики вовсе не существует», — говорят они.

Чтобы установить принципиально иной тип отношений со зрителем, надо на практике познакомиться с публикой, не знающей театра, познакомиться в гуще жизни, ничего для этого специально не готовя, — такой диалог может начаться в любом месте и пойти в любом направлении.

Практически это означает, что актеры приходят к зрителям, чтобы разговаривать с ними, а не показывать им что-то. С точки зрения техники устроить театральный диалог означает придумать темы и ситуации для конкретного зрителя, чтобы можно было влиять на развитие сюжета во время представления.

Актер начинает с того, что прощупывает публику самым простейшим образом. Он может играть с предметом, говорить или показать этюд о человеческих взаимоотношениях — с

помощью музыки, пения, танца. Проделывая это, он проверяет зрительскую реакцию, как это бывает в разговоре, когда мы улавливаем, что интересует и трогает нашего собеседника. Пробуждая у публики интерес и стараясь его поддерживать, актер учитывает все мелочи, сигнализирующие о зрительском отклике. Зрители ощущают это, начинают понимать, что являются партнерами актеров в происходящем действии, и радуются этому открытию.

В ходе наших экспериментов в Африке, Америке и Франции, играя в отдаленных деревнях и опасных городских районах, для национальных меньшинств, стариков, детей, правонарушителей, умственно отсталых, глухих, слепых, мы обнаружили, что не может быть двух одинаковых спектаклей.

Мы поняли, что импровизация — это исключительно трудный и требующий точности вид представления, сильно отличающийся от импровизационного «хэппенинга». Импровизация требует от актера огромного и всестороннего мастерства. Она требует натренированности, свободы и чувства юмора. Подлинная импровизация, обеспечивающая контакт с публикой, может состояться, если зрители чувствуют, что актеры их любят и уважают. Мы поняли, что по этой причине театр импровизации должен сам ехать к людям. Люди, живущие в изоляции, как, скажем, иммигранты во Франции, бывают удивлены и растроганы, когда актеры вот так просто приезжают к ним и играют в привычной для них обстановке. При этом тут требуются большой такт и чуткость, чтобы не создалось впечатление, что мы вторгаемся в их жизнь. Если тут не акт благотворительности, а естественное желание одной группы людей найти контакт с другой, тогда театр становится концентрированной формой жизни. Вне театра незнакомые друг с другом люди не могут быстро вступить в контакт. А энергия, порождаемая пением, танцем, разыгрыванием сценок, зрительским возбуждением и смехом, настолько велика, что за какой-нибудь час могут произойти удивительные вещи.

Эффект бывает особенно сильным, если актерскую группу составляют люди разных национальностей. Когда играет интернациональная группа, взаимопонимание может возникнуть даже у тех, кто, кажется, не имеет ничего общего друг с другом.

Такие моменты, такие встречи, пусть скромные по масштабу, возвращают чувство нужности театра.

1973

Африка Брука

Интервью Майкла Гибсона

1 декабря 1972 года группа в тридцать человек — актеры, технический и обслуживающий персонал во главе с Питером Бруком — уехала из Франции в Африку. Это

было началом трехмесячного путешествия с целью проведения экспериментальной и исследовательской работы под эгидой Международного центра театрального исследования. Вместе с ними поехала киногруппа, фотограф Мэри Эллен Марк, а также английский писатель и журналист Джон Хейлперн.

ГИБСОН. Расскажите, пожалуйста, о маршруте вашего путешествия. А потом интересно было бы узнать о ваших встречах.

БРУК. Мы начали поездку в Алжире, проехали через Сахару и добрались до Агадеса, находящегося в северной части Нигера[1]; там мы пробыли неделю. Оттуда мы направились к южной части Нигера, в Зиндер, затем пересекли границу с Нигерией и прибыли в Кано. Затем мы доехали до Джоса, который находится в центральной части Нигерии, на плато Бенин. Оттуда через Нигерию — до Айфы, что недалеко от Лагоса, где есть университет, а затем до Котону в Дагомее. Именно там мы достигли моря — все выпрыгнули из машины и бросились в него прямо в одежде, возбужденные тем, что после долгого времени наконец увидели воду.

От Котону мы двинулись через Дагомею опять к Нигеру, к его столице, которая зовется Ниамеей, затем на север, через Мали и Гао, потом через Сахару вернулись в Алжир.

Мы играли в Алжире в начале путешес-

142

твия и на обратном пути. Именно там состоялся наш первый спектакль — самый волнующий момент всего путешествия. Проделав первый отрезок пути по Сахаре, мы приехали в маленький городок под названием Ин-Салах. Нас никто не ждал, но мы все-таки приехали. Было утро, там был маленький базар, и я вдруг сказал: «Давайте в первый раз сыграем здесь». Все согласились, потому что местечко понравилось.

Мы вышли из машины, расстелили ковер, сели, сразу собралась публика. И произошло нечто невероятно трогательное. Мы не ведали, о чем можно было говорить, о чем нельзя. Позже мы узнали, что ничего подобного на этой базарной площади раньше не происходило. Здесь никогда не было ни одного бродячего актера, ни одного представления. Мы были первыми. И возникла атмосфера неподдельного внимания, живого отклика и просветленной благодарности. Атмосфера, которая изменила представление актеров о том, какие могут быть взаимоотношения с публикой.

Мы делали отдельные короткие импровизации. Первая была с парой башмаков. Кто-то из актеров снял большие, тяжелые, пыльные башмаки, в которых он проехал через пустыню, и поставил их посредине ковра. Наступила напряженная пауза, все уставились на эти два предмета, будившие воображение. Затем один за другим выходили актеры и импровизировали в понятных всем условиях: был пустой ковер — не было ничего — и вдруг появились башмаки. Появление их не было запланировано, и актеры, и зрители видели их в этих обстоятельствах впервые — через них мы нашли общий язык с публикой. Мы играли с предметом, и все, что с ним делали, все, что происходило, публике было понятно.

ГИБСОН. Эти импровизации поддаются описанию?

БРУК. Описывать такие вещи трудно. В импровизациях обыгрывалось то, что происходило с людьми, когда они надевали башмаки и ходили в них, каждый по-разному.

ГИБСОН. Вы общались со зрителями после этого?

БРУК. Да, мы разговаривали с ними. Например, один учитель пригласил нас в гости — мы сидели на полу и пили мятный чай. С кем бы мы ни общались, реакция была одинаковой — людям было интересно, они были довольны. Само по себе это ни о чем не говорит, другой реакции как будто и быть не могло. Это реакция на впервые увиденное. В этом нет ничего удивительного. А вот если бы им совсем не было интересно

143

то, чего они раньше не видели, это означало бы, что мы где-то допустили ошибку.

Все это многому учит актера. Наши актеры постоянно существуют в напряжении, отчасти из-за условий, в которые их ставит западное общество, отчасти из-за того, что от них

[1] Республика Нигер — государство в Западной Африке. Агадес — город в Нигере, расположенный на автомагистрали Алжир—Зиндер (город на юге республики).

постоянно ждет западный зритель. Должно произойти что-то из ряда вон выходящее: все ждут чего-то особенного. А в результате возникают наспех сделанные вещи.

Но когда вдруг приходит зритель, которому интересно побыть с тобой, и он не торопит тебя, как бывает обычно — если ты сейчас не сделаешь чего-нибудь эдакое, то я уйду, ты уж давай покажи что-нибудь хорошее, да побыстрей, я жду! — то возникает тот покой, при котором вещи рождаются более естественно.

ГИБСОН. Расскажите о главных этапах экспедиции.

БРУК. Начальный период общения со зрителем был подобен обучению игре на музыкальном инструменте. У нас не было никакого опыта, который мог бы нам помочь. Нам надо было выяснить условия, при которых можно завоевать зрителя. Как собрать публику? В какое время это лучше сделать? Как быть, если придет мало народу? Как быть, если придет слишком много? Сколько времени собирается публика? Продолжать ли представление, если публика будет продолжать прибывать? Можно ли остановить спектакль? Подождать ли?

Мы старались понять, насколько мы можем быть свободны. Мы фактически учились (даже в техническом смысле) устанавливать отношения с публикой под палящим солнцем на базарной площади. И постигали разницу между дневным и вечерним представлением (у нас были с собой прожектора и маленький генератор). Мы старались понять, что значит привезти электричество туда, где его никогда не было, и хотели узнать, отчуждает ли это местных жителей от нас. Ведь перед ними неожиданно появились люди, не похожие на них, не просто бродячие актеры, заехавшие и сыгравшие что-то, — для них мы были представителями западной технократии.

В действительности все пошло не так, как мы предполагали. Поначалу мы очень настороженно отнеслись к использованию электрического освещения. Нам казалось, что оно нарушит нечто ценное, но потом мы поняли, что наши представления отдают сентиментальностью и фальшью. Приехав в одну деревню, мы установили прожекторы, но начали играть при дневном свете. Играли вплоть до сумерек, а когда стало плохо

видно, включили электрический свет. Это произвело эффект, после чего все внимание зрителей снова было обращено на происходящее, и внимание стало еще более сосредоточенным благодаря направленности света. Позже я не замечал разницы между дневными представлениями и вечерними, которые мы играли при свете пары прожекторов. Если вечером что-то и менялось, то только к лучшему — спектакли выигрывали от более концентрированного внимания.

Ничто так благотворно не воздействовало на актеров, как спокойствие африканской аудитории. Африканцы не проявляют открыто своих эмоций. Африканец отличается по своему поведению от жителя Средиземноморья. Он, конечно, обладает огромной внутренней энергией, но умеет соблюдать тишину, и это спокойное, сосредоточенное внимание зрителей было для нас очень ценным.

Относительно количества зрителей мы обнаружили следующее: когда было слишком много народу, публика приходила в возбуждение. В задних рядах люди толкали друг друга, стараясь получше увидеть то, что происходит. Мы не знали, как с этим справляться. Это особенно трудно, когда играешь спектакль без текста.

Мы сделали заранее некоторые заготовки для импровизаций, не для того, чтобы обязательно их использовать, но все же чтобы быть как-то подготовленными. И сразу обнаружили, что чем больше мы идем на риск, чем менее мы связаны какими-то планами и идеями, тем лучше результат.

Кто-то начинал действие. Скажем, актер встал и пошел, или запел, и дальше все шло от этого исходного момента. Рисковать так — очень страшно. Но чем смелее мы себя вели, тем лучше был результат. На него оказывали воздействие поведение публики, характер места, время суток, освещение — это было очевидно на удачных представлениях. И темы, которые мы уже использовали раньше, звучали по-иному на новом месте, в новых обстоятельствах. То были лучшие представления. А когда мы пытались просто повторить то, что срабатывало до этого (часто из-за лени, из-за усталости или по недомыслию), результат был менее удачен.

Быстро возникал барьер между нами и публикой, потому что мы были привязаны к определенной форме. Эта форма представляла интерес только для нас. В этом открытии нет ничего необычного, но важно испытать все это самому. Если в театре с самого начала не установить

145

нужный контакт с публикой, то легко попасть не на ту волну, и это можно не заметить.

Мы поняли, что в идеале на каждом представлении актер должен проделывать весь тот путь, который проделывает и зритель; если же начинать с заранее придуманного, то контакта с публикой установить не удастся.

Исходное событие должно возникнуть во время представления на глазах у зрителя. Примером может служить случай с башмаками. После того, как это однажды получилось, мы сделали своего рода «спектакль с башмаками». Вскоре мы обнаружили, что пропускаем первый этап, и поняли, чем было хорошо самое первое представление. Люди сидели, играли на музыкальных инструментах, слегка напевали. Первым драматическим моментом было появление пары башмаков. Тут не были нужны никакие театральные концепции, знания об актерской игре, вообще о том, что есть на свете театр, — он начался сам по себе, когда появились башмаки, над которыми висел знак вопроса. Что-то должно было произойти. Все смотрели на то место, где началось действие: что же будет дальше?

На опыте нескольких представлений мы поняли, что нельзя ничего считать само собой разумеющимся, даже зрительское воображение. Актер считает, что если он вступает в круг и кто-то ставит ему подножку и он падает, то это обязательно должно восприниматься публикой как завязка сюжета. Или, скажем, выходит молодой актер и сгибается, чтобы изобразить старика. Для нас это явный знак того, что будет история о старом человеке. Однако там, где ничего не знали о существовании театра, это могло быть прочитано иначе: человек неожиданно согнулся потому, что ему стало плохо, или потому, что ему просто захотелось согнуться.

Очень интересно поймать момент, когда не срабатывают стереотипы мышления, настраивающие нас на сюжетное восприятие происходящего, и оно превращается в ряд отдельных впечатлений. Тогда каждое действие воспринимается как то, чем оно является на самом деле. Начинаешь понимать, что можно сделать интересным без опоры на сюжет (сыграть старика так, чтобы это было само по себе интересным), а что может существовать только как часть сюжета. Все это важно понять, чтобы найти общий язык с публикой.

Было очень интересно, начиная действительно с нуля, чувствовать, в какой момент действие становится сюжетом и как именно это происходит, какое действие способно вырасти в

146

сюжет, а какое нет. Есть масса вещей, неосознанно воспринимаемых нами как само собой разумеющееся, однако все они на самом деле требуют проверки практикой.

Полученные впечатления убедили меня в том, что опыт подобного рода крайне необходим всем, кто собирается посвятить себя театральной профессии. Если бы тот, кто намеревается стать актером, режиссером, театральным художником или критиком, провел продолжительное время в подобных условиях, он столкнулся бы со всеми вопросами, которые у него непременно возникнут в будущей профессиональной работе. Никакая методика обучения, никакая теория не подведут нас к ответам на главные вопросы так естественно, как это получается в данных условиях, когда каждую секунду видно, действительно происходит что-то с актерами и зрителями или нет.

ГИБСОН. Как отнеслись местные жители к тому, что ваша группа была такой разношерстной — из разных стран, технически оснащенной и со средствами передвижения?

БРУК. Многое в Африке значительно проще, чем это кажется на расстоянии. Многое из того, что было предметом обсуждения и беспокойства у окружавших нас людей, утратило смысл при общении с африканцами, исключительно сердечными и чуткими людьми. Перед поездкой мне много раз приходилось объяснять, продираясь сквозь завесу вопросов, почему наша группа должна поехать и осуществить свой замысел. А в Африке мы приезжали в деревню, где до тех пор ничего подобного не происходило, встречались с вождем деревни, и

через переводчика, бывало, просто через деревенского мальчишку, я объяснял в нескольких словах, что группа людей из разных частей света решила выяснить, можно ли, не имея общего языка, установить человеческие контакты с помощью того, что называется театром. Всюду это понимали с первого раза. Это воспринималось как нечто новое, но вполне естественное. Особых сложностей в этом отношении у нас не возникало.

Наш приезд был событием, к которому относились доброжелательно и которое принимали за то, чем оно действительно было. К тому же поведение самой группы было простым и ясным.

Нельзя ехать куда-либо, выдавая себя не за того, кто ты есть, и наши люди, имевшие все необходимое для такого рода экспедиции, не могли изображать из себя людей, пришедших пешком и живущих в тех же условиях, что и люди, для которых мы играли. Притворяться было глупо.

147

В то же время эта разница не создавала барьера, не определяла отношений между теми, кто приехал, и теми, кто там жил. От нас иного и не ожидали. Было бы странно увидеть группу европейцев или, правильней сказать, не африканцев, пришедшую в африканскую деревню пешком, через всю пустыню Сахару. Местные жители вполне естественно отнеслись к тому, что у нас были машины, электрооборудование и тому подобное.

С чем мы были особенно осторожны, так это с фотоаппаратами и видеокамерами. Я давно уже перестал носить с собой камеру, потому что испытываю неловкость при мысли о том, что вторгаюсь в чужую жизнь и беру у людей то, что мне не принадлежит. Я принял все меры для того, чтобы фотоаппараты, кинокамеры и магнитофоны не использовались так бездумно, автоматически, как это привыкли делать западные туристы.

Постепенно, однако, выяснилось, что камера — не столь агрессивный инструмент, если обращаться с ней разумно. Позже, когда мы начали снимать то, что мы делали, камера уже воспринималась как атрибут одежды европейца — как шорты, носовой платок или шариковая ручка. Агрессивной камеру делает манера ее использования.

Мы приехали в Африку со своими собственными продуктами: во-первых, потому что у нас не было точной информации относительно того, что мы сможем купить на месте, а во-вторых, мы хотели свободно передвигаться. В тот год в Африке стояла ужасная засуха, и во многих местах возникали проблемы с питанием. Поэтому мы взяли с собой много консервов и концентратов. Нас было тридцать человек, весьма внушительная группа, и было бы легкомысленно надеяться на то, что жители деревни обеспечат всех нас едой, даже за деньги.

Но на практике мы все больше и больше убеждались в том, что могли бы просуществовать там и без своих запасов. Если бы состоялось еще одно такое путешествие, мы бы попробовали питаться дарами той земли. А мы ели жаркое из консервов и плавленый сыр, не нарушая наших привычек, и угощали местных жителей тем, чем питались сами.

Впрочем, бытовая сторона была для нас не очень важна. Важно было установить человеческие отношения. И когда спектакль удавался, происходило то, что могло произойти только благодаря такому способу. Иными словами, если бы тридцать иностранцев приехали в деревню, слоняясь и глазея на местных

148

жителей, то могли бы возникнуть лишь искусственные отношения или вообще никакие. Но на спектакле в течение часа отношения теплели, укреплялись и развивались, потому что за это время что-то случалось.

Нам платили за игру. Однажды в Нигерии местные жители пришли с мешочком шиллингов, которые они собрали; в другой раз они принесли курицу, потом козла. Мы играли для них бескорыстно, и это определяло наши отношения.

Какой в этом толк? Конечно, нельзя рассчитывать на то, что, приехав на час в деревню и сыграв спектакль, можно изменить жизнь людей. Но совершенно ясно, что теперь путь открыт, и сотни трупп могли бы, если бы захотели, и при этом без особых затрат, объездить весь континент, играя и встречаясь с людьми и не получая ничего, кроме благодарности.

Тогда произошло бы что-то настоящее, отличное от того, что происходит на уровне официальной культуры. Ее усилия, к сожалению, ничтожны. Разные страны присылают свои

балетные и оперные труппы, Англия посылала шекспировские труппы — но куда? В большие города. Поэтому спектакли показываются публике, состоящей главным образом из правительственных чиновников и служащих европейского дипломатического корпуса. И зачем они ходят на эти спектакли, не совсем понятно. Во всяком случае, между сценой и публикой никаких отношений тут не возникает. Вместе с тем вполне реально выйти за рамки тех отношений, которые сложились за века между европейцами и африканцами. Если к этому подойти серьезно. Многое можно было бы сделать в этом направлении, если бы театральные группы из разных стран мира приезжали туда регулярно.

Мы проложили дорожку и увидели, что это разумный путь. Конечно, тут возникают экономические проблемы, но не все замыкается на них, ведь люди так или иначе попадают в любой уголок земного шара, если они этого хотят. Нужна группа актеров и ничего больше (у нас был с собой ковер, на котором мы играли, но даже это не обязательно). Нужно только решиться и поехать.

Эта область таит в себе огромные возможности для исследования и развития. Нужно только отдать, что можешь, и взять, что можешь. Не надо ничего демонстрировать, не надо ничему учить и ничего имитировать.

Например, африканец может великолепно управлять своим телом — он славится во всем мире способностью двигаться и чувством ритма. Но эта его способность реализуется

149

не в полную силу, потому что в каждой культуре танцы и музыка имеют ограниченный ритмический диапазон. Поэтому, хотя никто в нашей группе не мог двигаться так, как африканцы, движения наших актеров были предметом зависти, удивления и восхищения — африканцы, со свойственной им открытостью, признавались, что они увидели такие движения, которые сами никогда не делали, хотя они были им вполне доступны. Им было интересно увидеть непривычные движения и услышать непривычные ритмы. Иногда новые ритмы могут показаться недоступными, если к ним не пристроиться. Если же постепенно включиться в них, то они станут для вас источником новых эмоции и средств выразительности. Вы обнаружите в себе то, о чем раньше и не подозревали. Речь идет не об имитации чужих движений, а о реализации тех возможностей, которые вы раньше не использовали.

К этому мы и стремились, включаясь в их праздники, танцы, пение и религиозные ритуалы. Иногда происходили крайне любопытные вещи. Исследуя в специальных упражнениях, как может вибрировать голос при выражении определенного эмоционального состояния, мы производили нетрадиционные для нас звуки и обнаруживали, что они похожи на те, которые мы слышали в пении африканцев.

Однажды мы целый день сидели в Агадесе в маленькой хижине и пели. Пели по очереди мы и африканская группа, и вдруг мы обнаружили, что пришли к единому звуковому языку. Мы понимали их язык, а они — наш. Произошло нечто ошеломляющее — исполняя разные песни, мы вдруг оказались на одной художественной территории.

Нечто подобное произошло, когда мы как-то раз остановились на ночь в лесу. Мы думали, что вокруг никого нет, но, как всегда, неизвестно откуда появились дети и стали подавать нам знаки. В это время мы импровизировали какую-то песню, и дети попросили нас пойти в деревню, находившуюся в двух милях от нашего места: там будут петь и танцевать поздней ночью, и все будут рады, если мы придем.

Итак, мы пошли лесом, нашли деревню, и, в самом деле, там совершалась ритуальная церемония. Кто-то только что умер, и это была похоронная церемония. Нас тепло приняли, мы сидели в полной темноте под деревьями и смотрели, как некие двигающиеся тени танцевали и пели. Через два часа они неожиданно обратились к нам: «Мальчики говорят, что вы тоже поете. Вы должны для нас спеть».

150

И мы стали импровизировать песню. Это была, возможно, одна из наших лучших работ за все время путешествия. Потому что песня, которая у нас родилась, была очень трогательной, проникновенной, соответствующей моменту, в ней чувствовалось взаимопонимание. Невозможно сказать, что способствовало ее рождению — совместная ли

работа группы актеров, обстоятельства, ночное время, сочувствие чужим людям, переживание смерти. Так и или иначе, мы творили для них в ответ на их гостеприимство.

Это была замечательная песня. Но песня отзвучала и исчезла, как это бывает в театре — однажды сделанное исчезает навсегда. В театре создают вещи не для музея или магазина, а для данной минуты. Такая минута театра случилась и тогда. Вы спрашиваете, что мы там оставили после себя. Я думаю, правильнее было бы спросить, чем мы там поделились.

ГИБСОН. Каковы же были мотивы вашего путешествия в Африку?

БРУК. Чтобы понять эти мотивы, надо объяснить мотивы создания Международного центра театральных исследований в Париже, а это нас уводит к мотивам занятия театральным искусством вообще.

Мы начали работать в Центре, потому что хотели исследовать возможности театра вне его прямой связи с географическим, культурным, языковым или каким-либо другим контекстом. Театр всегда работает в пределах какой-то группы, имеющей общий отличительный признак. Одним из самых ярких признаков является язык: человек, знающий только английский, не поймет финский. Но даже в пределах одного языка существуют сленги, диалекты, жаргоны, которые базируются на опыте и переживаниях ограниченной группы людей. Актеры, принадлежащие к этой группе, легко общаются со своим зрителем. За пределами такой общности их язык и их переживания становятся малопонятными.

И это касается не только языка, но любой формы выражения, которая всегда возникает в конкретном социальном контексте. Другое дело, когда мы сталкиваемся с такими авторами, как Шекспир. Мои шекспировские постановки, как это ни парадоксально, производили наиболее сильное Впечатление там, где люди не понимали английский язык. И тут возникает серьезная проблема. Не отрицая огромной роли языка, следует признать, что зрителям со сцены поступает много других сигналов.

И эффект воздействия спектакля оказывается даже более сильным, если зрители получают лишь часть сигналов.

В «Пустом пространстве» я писал об опыте показа «Короля Лира» в Восточной Европе и Америке. В Восточной Европе люди, не знавшие языка, получали от спектакля больше, чем в Филадельфии, где язык знали, но не были настроены на восприятие спектакля. Все эти наблюдения привели нас к выводу, что театр не воздействует на зрителя всеми своими средствами одновременно, его воздействие — фрагментарно. Мы задались целью исследовать, как можно воздействовать на зрителя чисто театральными средствами.

Как достичь взаимопонимания между актерами и зрителями, не используя для этого общепринятые способы общения? Вся наша работа так или иначе вращалась вокруг этой проблемы. Мы отправились в Африку не в поисках того, чему мы могли бы научиться, что могли бы взять с собой или скопировать. Мы поехали в Африку в надежде расширить наши знания о зрителе, поскольку зритель наравне с актером является творцом спектакля. Не по характеру поведения — зрителям можно позволить свободно передвигаться по залу во время спектакля, заставить их неподвижно стоять и слушать или усадить их в кресла, дело не в этом. Важно другое, феномен театра — в химическом взаимодействии того, что создано актерами на репетициях и без публики является незавершенным, с эмоциональным откликом зрителей. Когда эта реакция происходит, возникает театральное событие. Если реакции нет, нет и события.

Результат этого химического процесса в значительной степени зависит от того, что приносит с собой публика.

Поэтому давайте поговорим немного о том, что представляет собой публика в западном театре.

Люди театра, как правило, настороженно относятся к публике. Она не слишком располагает к доверию и еще меньше к тому, чтобы ее любили. Однако театр потерял бы всякий смысл, если бы публику выбирали, отбирали поштучно, если бы перед тем, как войти в театр, на контроле надо было предъявлять некий нравственный паспорт. Трудно себе представить что-либо худшее. Величие театра, по крайней мере того театра, который хочет

соответствовать своему истинному назначению, состоит в том, что туда может прийти любой. Театральное событие собирает массу незнакомых людей. Таким образом, в момент представления отношения актера и зрителя противоре-

152

чивы. Актеру нужен зритель, он хочет, чтобы зал был заполнен, и вместе с тем актер ему не доверяет, он чувствует, что в основной своей массе зритель настроен к нему враждебно. Зритель привносит в театр элемент оценки, что заставляет актера бороться за свое господство над зрителем. Красноречивое свидетельство тому — французский театр, где есть специальное выражение — se defendre, что означает «защищаться». Отношения актера со зрителем рассматриваются тут как защита от предполагаемой враждебности, способной уничтожить актера, если он своей игрой, своим мастерством, своей ролью будет не в состоянии доблестно себя защитить.

Часть работы театра состоит в том, чтобы размягчить зрителя, привести его в состояние готовности к восприятию спектакля. И, возможно, эта подготовка начинается с нулевой или даже с донулевой точки, с преодоления враждебности зрителя, его активной холодности (что в действительности случается на премьере), с того, что исходит от многих слоев зрительного зала и направлено против спектакля. Преодоление этого и подготовка зрителя к способности воспринимать спектакль является частью постановочной работы.

Но сейчас мы ищем нечто более хрупкое. Мы работаем за закрытыми дверями, с ограниченным числом артистов, возможно, для маленькой аудитории, потому что пробуем продвинуться дальше и коснуться того, что является очень тонким.

И вот тут, в процессе работы, всякая экспериментальная группа обнаруживает нечто опасное и по сути своей неприятное: оказывается, какие-то вещи получаются лучше, когда ты работаешь один с группой актеров за закрытыми дверями, с приходом же публики приходится идти на компромиссы.

Это очень болезненное и разрушительное открытие для любой группы актеров, потому что оно может стать источником одной из бед последнего десятилетия, а именно: некоторые актеры делают из этого вывод, что сама идея театра для зрителей связана с понятием неискренности. Искренность для них возможна лишь при работе в замкнутом мире, где все театральные формы, импровизации и т. д. используются как упражнения для себя. Если зрителей и пускают посмотреть на эти упражнения, то делается это случайно и с явной снисходительностью к ним, как к людям, которым позволили посмотреть на других людей. Актеры тут не прилагают никаких усилий к тому, чтобы вовлечь зрителей в происходящее, они лишь разрешают

153

им подобрать крошки у дверей искусства. Мне кажется, это ужасающая ситуация.

Открытие того, что самые интересные и неожиданные в творческом отношении вещи возникают лишь в отсутствие свидетелей, является трагическим. Оно отрицает саму идею театра.

Поэтому нам было так важно встретиться в Африке с теми, кого можно считать идеальными зрителями — людьми, обладающими естественной реакцией и полностью открытыми для восприятия любых театральных форм, в том числе западных, которые им совершенно незнакомы.

Как только вы вырываетесь за пределы крошечного круга людей, живущих в африканских городах, перед вами открывается целый континент, абсолютно свободный от наших театральных ассоциаций и нашего театрального опыта. Однако эта публика при всей ее открытости отнюдь не примитивна. Понятие примитивности по отношению к Африке никак не применимо, потому что там традиционные культуры не только на редкость богаты и на редкость совершенны — они уникальным образом готовят публику к восприятию театра.

У африканца, воспитанного в традициях африканского образа жизни, исключительно развито понимание двойственной природы реальности. Видимое и невидимое, свободно переходящее одно в другое, воспринимается им очень конкретно — как две стороны одного и того же явления. То, что составляет основу театрального переживания — мы называем это игрой воображения, — оказывается для него простым переключением с видимого на

невидимое и наоборот. В Африке это понимается не как реальность и фантазия, а как два аспекта одной и той же реальности.

Поэтому мы и поехали в Африку — нам хотелось проводить свои театральные эксперименты с теми, кого можно считать идеальными зрителями.

ГИБСОН. Применим ли приобретенный вами опыт в современном западном театре?

БРУК. То, что мы ищем, элементарно по сути, но очень трудно достижимо, а именно — как создать простые театральные формы. Формы, которые благодаря своей простоте понятны и вместе с тем полны глубокого смысла. Мы все, думаю, хорошо знакомы с таким разделением: «простое», означающее детское и упрощенное, и «сложное», означающее «доступное только для особого интеллектуального слоя». Это определяет извечное различие между элитой и массой.

154

Настоящее простое просто в том смысле, в каком прост круг, который является вместе с тем наиболее емким символом — ребенок, кошка и мудрец могут каждый обыгрывать его на свой собственный лад. Чистота, которую хотят найти в театре, это чистота простых форм — именно этого очень трудно добиться в театре, каким мы его знаем, — простых и поэтому очень доступных, но при этом насыщенных содержанием, которым может полниться только истинная простота.

В этом отношении африканский опыт, мне кажется, повысил уровень подготовки каждого члена нашей группы. Но этим нельзя поделиться на теоретическом уровне. Если кто-нибудь скажет: «Несправедливо, чтобы опыт, приобретенный маленькой группой людей, оставался исключительно ее достоянием», то я соглашусь с этим. Но таков любой жизненный опыт. Им можно поделиться только тем способом, с помощью которого он был приобретен.

Мы сняли фильм о нашей поездке, он несет в себе что-то из этого опыта. Но по-настоящему опыт можно воспринять, только проделав определенную работу. Мы приобрели свой опыт в ходе нашего путешествия и нашего эксперимента.

1973

Мир как консервный нож

Будучи в Африке, я шокировал одного антрополога, сказав, что в каждом из нас сидит африканец. Ведь в каждом из нас человеческая сущность реализована лишь частично, завершенное человеческое создание должно заключать в себе всех — и африканца, и перса, и англичанина.

Каждый способен откликнуться на музыку и танцы не только своего, но и других народов, ощутить в себе ответные импульсы на незнакомые движения и звуки. Человек представляет собой нечто большее, чем то, что отводится ему культурой, к которой он принадлежит; культурные традиции — это не одежда, согревающая его. Любая культура — всего лишь один из регионов человеческого атласа, глобальная

155

правда о человеческой сущности остается за ее пределами. Театр способен на своих подмостках показать многое из того, что приблизит нас к познанию правды о человеке.

В последние годы я пытался использовать мир как консервный нож. Я пытался добиться того, чтобы звуки, формы, способ общения, с которыми мы сталкивались в разных странах и континентах, воздействовали на организм актера и, как великая роль, заставили его выйти за пределы своих очевидных возможностей.

Театральные труппы, как правило, формируются из людей, принадлежащих к одному классу, имеющих общие взгляды и общие устремления. Совсем другого принципа придерживались мы при создании Международного центра театрального исследования: наши актеры не имели никаких общих культурных связей — общего языка, жестов, чувства юмора.

Работу нашу питал целый ряд творческих проблем. Первая из них была связана с природой языка. Мы поняли, что звуковая материя языка является эмоциональным кодом, отразившим те страсти, которые и создали язык. Древнегреческий приобрел такую

интенсивную звуковую окраску благодаря тому, что греки были способны испытывать сильные эмоции. Если бы они испытывали другие чувства, у них родились бы другие слоги. Гласные в древнегреческом вибрировали гораздо интенсивнее, чем в современном английском. Сегодня актеру достаточно произнести несколько слогов из древнегреческого, и он выйдет за пределы эмоциональной ограниченности городской жизни двадцатого века, обнаружив в себе страсти, о существовании которых он и не подозревал.

В «Авесте», древнейшем языке Заратустры, мы обнаружили звуковые рисунки, представляющие собой иероглифы духовного опыта. Поэмы Заратустры, которые в печатном виде кажутся маловыразительными и туманными текстами религиозного содержания, обретают смысл при определенных движениях гортани, и дыхание является неотъемлемой частью их смысла. Благодаря исследованиям Теда Хьюза, которые велись в этом направлении, мы пришли к «Оргасту» — тексту, который мы играли вместе с группой персов. Хотя родной язык у всех актеров был разным, им удалось найти общий сценический язык.

Второй проблемой, занимавшей нас, было воздействие мифов на актеров. Разыгрывая различные мифы, от мифов об огне до мифов о птицах, актеры постепенно освобождались от их бытового восприятия и за сказочными атрибутами мифологии

156

обнаруживали реальность. Они поняли, что истинный миф принадлежит не только прошлому, они ощущали его присутствие в простейшем бытовом действии, жесте, игре со знакомыми предметами: палкой, картонной коробкой, метлой, колодой карт.

Третья проблема — воздействие условий, в которых дается представление. В противовес обычному прокату спектакля мы пытались во время наших путешествий сделать так, чтобы каждое наше представление соответствовало конкретным обстоятельствам. Иногда это была чистая импровизация: мы приезжали в африканскую деревню без каких-либо определенных планов, давая возможность обстоятельствам руководить нами, и в результате тема импровизации возникала так же естественно, как в обычном разговоре. Бывало так, однако, что зрители определяли действия актеров. Как-то воскресным утром в Ламонте (Калифорния) толпа бастующих стояла под деревом и слушала речь Цезаря Хавеза[1]. Наши актеры уловили обстановку и в соответствии с содержанием этой речи начали показывать персонажей, к которым толпа относилась либо одобрительно, либо с осуждением. Получился спектакль, который был непосредственным откликом на то, что волновало толпу.

В Персии мы не стали показывать «Оргаста» серьезно настроенной публике на фоне династических могил, а сыграли спектакль в деревне, чтобы посмотреть, можем ли мы придать ему более реалистический характер. Но этот эксперимент оказался слишком трудным — мы к тому времени еще не приобрели необходимого опыта. Однако два года спустя, в Калифорнии, вместе с Театро Кампезино[2] мы играли в парке «Беседу птиц» для фермерских рабочих, и спектакль пришелся к месту: поэма племени зуфи, переведенная с персидского на французский, с французского на английский, с английского на испанский, сыгранная актерами семи национальностей, проделала путь через века и через весь мир. Тут она не была чужеродной классикой, а обрела новый и актуальный смысл в контексте борьбы мексиканских американцев.

157

Это стало возможным, благодаря урокам, полученным нами во время нашего путешествия. Где бы и для кого бы мы ни играли, в барачном городе близ Парижа, в африканской деревне, на скалах, в котлованах, на верблюжьих рынках, на углах улиц, в общественных центрах, музеях, в зоопарке, в том числе и на тщательно подготовленных площадках, для детей, для пациентов дома умалишенных, психиатров, начинающих бизнесменов, несовершеннолетних правонарушителей, перед нами всегда вставал вопрос, что же

[1] Cesar Chavez (роя 1927) — американец мексиканского происхождения, видный профсоюзный деятель, организовал профсоюз виноградарей. По масштабу влияния на политическую жизнь США его сравнивают с Махатмой Ганди и Мартином Лютером Кингом.

[2] Один из четырех мексикано-американских театров, входящих в группу Chicano Theatre и играющих в США на испанском и английском, известный также под названием «Театр сельскохозяйственных рабочих», основан в 1965 г. в Калифорнии во время забастовки виноградарей.

такое театр, и решать его надо было на месте. Мы постоянно получали уроки того, как надо уважать публику и учиться у нее. Дрожат ли они от волнения (я вспоминаю триста подростков в Бруклине), или же угрожающе невозмутимы, как камень (в Бронксе), или же мрачны, неподвижны и внимательны (в одном из оазисов Сахары), — зрители всегда являются вторым лицом в диалоге, лицом таким же важным, как в разговоре или в любви.

И совершено ясно, что просто быть приятным этому второму лицу — явно недостаточно. Отношения со зрителем подразумевают чрезвычайную ответственность перед ним: мы ему должны что-то рассказать. Что? Что мы ждем от встречи со зрителем? С чем мы приходим на эту встречу? Что должно быть подготовлено, а что должно проявиться само собой? Что такое повествование, что такое действующее лицо? Апеллируем ли мы к сознанию зрителя или воздействуем только на его эмоции? Что зависит от физической энергии актеров, что — от их эмоций, а что — от мыслей, которые они должны транслировать зрителю? Что можно взять от зрителя, что нужно дать ему? Какую ответственность мы несем за это, с чем мы его оставляем? Какие изменения в зрителе может произвести спектакль? Можно ли вообще что-то изменить?

Получить ответы на эти вопросы очень трудно, к тому же эти ответы постоянно меняются — в зависимости от конкретных обстоятельств, но ясно одно. Чтобы глубже понять суть театра, недостаточно иметь школу и репетиционные помещения: нужные ответы могут быть найдены, если мы попытаемся оправдать ожидания людей по ту сторону рампы. Если, конечно, мы с уважением относимся к этим ожиданиям. Вот почему общение с самым разным зрителем было для нас столь жизненно важным.

Другой принцип, которому мы постоянно следовали в нашей работе, заключался во взаимодействии с разными театральными группами. Через наш Центр в Париже прошли группы

многих национальностей, и это позволило нам провести опыт восьминедельной совместной жизни с Театро Кампезино в Сан-Хуан Батисто. Трудно было себе представить две более разные группы, и хотя мы все время стремились сталкиваться с противоположностями, очевидно, что не всякое такое столкновение может оказаться плодотворным. В данном случае успех определяло то, что руководитель Театро Кампезино Луис Вандес и я удивительно хорошо понимали друг друга. «Мы идем разными путями, — сказал Луис в первый день нашей работы, — но стремимся к одному — стать более универсальными. Под универсальным я понимаю все то, что относится к универсуму, то есть к миру как целому». Эти слова были отправной точкой для работы наших двух групп — мы пытались соотнести самую малую частность с самым широким контекстом. Для Театро Кампезино, как и для Хавеза, слово «союз» предполагало не только организованную работу, но и человеческое единство со всеми его нюансами.

Работа с Театро Кампезино была для нас серьезным экспериментом, и он показал, что две группы могут помочь друг другу в движении к единой цели. И именно различие между группами позволило получить самые интересные результаты этого опыта.

В Париже, в 1972 году, мы работали с глухими детьми и были поражены живостью, выразительностью и быстротой их жестикуляции. Какое-то время мы очень плодотворно работали с американским Национальным театром глухих, экспериментируя в области движения и звука и расширяя возможности наших трупп.

Одно лето мы напряженно работали в резервации в штате Миннесота с группой индейцев из театра «Ля Мама»[1]. Поразительная чуткость этих актеров к языку жестов убедила нас в том, что может произойти нечто существенное, если свести вместе группу индейцев и группу глухих. И вот однажды в тиши Бруклинской академии музыки в Нью-Йорке все три группы встретились. Понимая, что театр — наиболее эффективная форма общения, мы и занялись театральной работой. Начали с общения с помощью жестов, но вскоре от бытовых жестов перешли к поэтическим и обнаружили: то, что для слышащего

[1] "La Mama" — авангардистский театр, основанный в Нью-Йорке в 1961 г. Эллен Стюарт.

человека — вибрирующий звук, для глухого — вибрирующее движение. По существу это адекватные средства выразительности.

159

В первую же ночь нашей встречи мы решили вместе сыграть спектакль и быстро приготовили специальный вариант «Беседы птиц», в котором принимали участие все три группы. Выступление перед публикой рождает особый подъем, что дает возможность проводить эксперименты с максимальной затратой сил. В техническом отношении спектакль не был отработан, но в данном случае решали дело не мастерство и профессионализм. Зрителя впечатляло прежде всего взаимодействие трех разных способов театральной игры. Высекалась особая искра, зрители и актеры обогащались новым опытом. В течение двенадцати часов театр был местом встречи разных людей, а вечерний спектакль стал выражением сути этой встречи.

Мы провели в Бруклине пять недель и попытались превратить наши занятия в нечто целостное, в процесс, соединяющий все элементы нашей работы — наблюдения на улице, упражнения на внимание и бессловесные действия, спектакли, дискуссии, открытые уроки. Мы стремились сделать наш рабочий день как можно более насыщенным и требовали от себя максимальной самоотдачи. Нагрузка была так велика, напряжение — столь сильным, отрезок времени — таким коротким, а изменения в нас — такими ошеломляющими, что группа жила словно под сильным наркотическим воздействием, на грани нервного срыва. Конечно, это отражалось на качестве эксперимента — оно менялось, как погода.

К тому же наша группа продолжала работать над «Беседой птиц», хотя до появления в Бруклине мы играли несколько вариантов спектакля в Африке, Париже и Америке. Спектакль постоянно менялся. В Бруклине в конце концов мы пришли к тому, что каждый вечер меняли состав исполнителей и каждый актер привносил в спектакль свое понимание роли, тем самым обогащая его содержание. В последнюю неделю семь пар создали семь разных версий. В последний вечер мы сыграли три спектакля: в восемь часов вечера, в полночь и на рассвете. Первый из них был сплошной импровизацией, второй — спокойный и близкий к тексту, третий — ритуальный. Все они отражали трехлетний опыт нашей работы. Спектакли показали, что добиться того, что мы искали, вполне возможно.

Меня постоянно спрашивают, вернусь ли я к «настоящему» театру. Но исследование — это не горшок, который открываешь и затем ставишь обратно в шкаф, а кроме того, настоящим может быть любой театр. Все масштабные спектакли, над которыми я работал, были результатом длительных поисков при

160

закрытых дверях. Два вида этой деятельности должны сосуществовать по принципу колебаний маятника. Нельзя отказываться от показа спектаклей для больших аудиторий. И эксперимент с ограниченным числом участников, и большой спектакль занимают каждый в общем театральном процессе свое место и имеют свой смысл. Важно только одно: и то, и другое должно быть нацелено на поиски правды. Любой плен губителен. Никогда нельзя ставить точку. Методы должны меняться.

1973

Племя ик

«Племя ик» — это рассказ о разрушенном мире. Обломки этого мира столь явственны, их силуэты так четко очерчены, что, кажется, можно представить себе, какой была жизнь этого племени когда-то в давние добрые времена. Мы смотрим на его жалкое существование и понимаем, что все могло быть иначе, — в этом трагедия. Этот униженный, морально раздавленный народ невозможно изображать с хладнокровной рассудочностью. Актеры должны попытаться вжиться в этих изможденных от голода людей.

Мы работали над спектаклем полтора года и потратили много времени на импровизирование сцен, подсказанных антропологическими этюдами из книги «Люди гор»

Колина Тернбула[1], применив совершенно новую методику работы. Смотря на фотографии, мы делали блиц-импровизации — каждая длительностью не более тридцати или сорока секунд. Изучив фотографию того или нового человека, актер старался с величайшей точностью воспроизвести каждую позу, вплоть до последнего изгиба пальца, и запомнить ее. А потом он должен был в импровизации показать каждое дви-

жение ика за несколько секунд до того, как щелкнула камера, и несколько секунд после.

Это резко отличалось от того, что понимается под «свободной импровизацией». Мы обнаружили, что это упражнение позволяет европейским, американским, японским и африканским актерам ощутить людей, испытывающих голод, не пережитый ни одним из них. Познать это физическое состояние через воображение или память невозможно. Когда актеры физически ощутили изголодавшуюся плоть реальных людей, они смогли начать импровизировать на материале Тернбула. Но это были не театральные импровизации, это были фрагменты из жизни иков, подобные кадрам из документального фильма. Все это вылилось в многочасовой показ наблюдений, и на их основе наши три очень профессиональных автора Колин Хиггинс, Денис Кэннен и Жан-Клод Карьер начали работать, как редакторы в монтажной, окруженные тысячами метров натурных съемок. Они очень жестко отбирали из этой массы самое существенное, и возникшая театральность была результатом исключительной уплотненности материала.

Как пишет Колин Тернбул, до бедствия, которое лишило иков всех источников пропитания, они были нормальным, приспособленным к жизни племенем, скрепленным теми же узами, что определяли структуру каждого традиционного африканского общества. Однако голод уничтожил все формы сложившейся совместной жизни, в том числе ритуальной. В конце концов последний оставшийся в живых священник был изгнан своим сыном и умер в одиночестве на склоне горы. Тем не менее даже тогда оставался некий признак веры: ик все еще продолжал созерцать священную гору Морongул.

Точно так же в нашем мире люди, переставшие ходить в церковь, утешают себя совершаемыми в тайне молитвами и собственной верой. Мы пытаемся убедить себя в том, что семейные узы естественны, и закрываем глаза на то, что они должны питаться и поддерживаться духовной энергией. С исчезновением живых обрядов, когда ритуалы становятся пустыми или отмирают, между отдельными людьми не возникают токи, и больное тело общества уже нельзя исцелить. Так история далекого маленького племени в как будто очень специфических обстоятельствах на самом деле оказывается историей западных городов, переживающих упадок.

Тернбул долгое время жил среди иков, испытывая к ним поначалу сострадание, а потом злость и отвращение. Всем

своим существом он осуждал то, что ему как европейцу казалось проявлением бесчеловечности. Однако, когда несколько лет спустя он увидел спектакль, то был ошеломлен, не только потому, что снова окунулся в жизнь иков, но и потому, что относился к ним уже по-другому. Теперь он их не осуждал: вернулось только сострадание. Почему? Дело тут в природе актерской игры. Актер не может смотреть на своего персонажа как холодный наблюдатель, он должен чувствовать его изнутри, как рука перчатку. Если же он его осуждает, то теряет ориентир. В театре актер должен защищать своего героя, и зрители пойдут за ним. Наши актеры стали иками и полюбили их. Колин Тернбул, смотря спектакль, перестал быть лишь образованным, профессиональным наблюдателем и погрузился в мир сомнительный с точки зрения антропологии, но естественный для тех, кто приходит в театр, — понимание пришло к нему через сострадание.

1975

[1] Colin Turnbull (род. 1924) — известный современный антрополог, книга «The Mountain People» была написана им в 1972 г.

Я полагаю, это абориген

Крошечная взлетная полоса в центре Австралии. Абориген, целый день ожидавший своего самолета, посмотрел на рисунок и вошел в мужской туалет справить нужду, правильно поняв знаки на двери — цилиндр, трость, пара перчаток.

Киногруппа, снимающая наше путешествие, привезла из глубинки большую группу аборигенов посмотреть, как мы играем спектакль «Племя ик», потому что это спектакль о народе, доведенном до вымирания. Мое первое впечатление — мужчины с тяжелой походкой, выпученные полузакрытые глаза, огромные животы, выпирающие из брюк, такие же полные женщины. Спектакль их, кажется, заинтересовал, и после него они танцуют для нас. Их танцы, к которым они готовятся не спеша и тщательно, длятся лишь несколько мгновений: несколько апатичных движений — и всё. «Похлопайте им!» — кричит один из них, ненормальный, не-

163

много говорящий по-английски. «Тебе понравилось?» — спрашивает другой.

С помощью переводчиков и жестов я объясняю им историю иков и понимаю, что, рассказывая о племени, жестоко лишенном своей земли, я рассказываю им и их собственную историю.

Аборигены стали толстыми по той же причине, по какой ики стали худыми. Весь уклад их жизни был разрушен; для ика это привело к набиванию своего живота чем попало, для аборигенов — к пособию по безработице, белому хлебу и переслащенному чаю. У ика нет надежды, нет будущего. Наших аборигенов сфотографировали в супермаркете, когда они впервые в жизни ездили на эскалаторе, смеясь и ужасаясь. Они впервые взяли в руки видеокамеру, и этот момент был также запечатлен на пленке. Аборигены ушли от нас, продав свои авиабилеты, чтобы купить на эти деньги грузовую «тойоту». Навсегда ли утратили они свой традиционный образ жизни? Могут ли они что-то сохранить? Мне интересно было побольше узнать о них. Адвокат аборигенов летал из одного места в другое и вел переговоры относительно их земельных прав. Он предложил мне поехать с ним.

Элис Спрингс, небольшой городок в центре континента, состоящий из низких деревянных домов. Население в основном белое, отличающееся крайней реакционностью. Какой-то английский журналист, к позору британской журналистики и на радость местным жителям, охарактеризовал аборигенов как нечто, мало отличающееся от пластиковых мешков, валяющихся на обочинах. Когда черные приезжают из своих резерваций в город, они часто кончают тюрьмой; как и американские индейцы, они склонны к пьянству. Когда мы приехали, один из вождей аборигенов покончил жизнь самоубийством. Мальчиком его силой забрали из племени и поместили в миссионерскую школу, где его обучали английским песнопениям и английской истории. Он рос с ненавистью ко всему, связанному с белыми, и однажды ночью пустил себе пулю в лоб. Мы присутствуем на траурной церемонии в сверкающей, новенькой католической церкви. Черное население выслушивает серию лицемерных траурных речей. Маленькая белая леди в головном уборе сестры милосердия поет в микрофон гордым тонким сопрано. Темпераментный мулат, член общины, в стиле Билли Грэма[1] гневно

164

обрушивается на собравшихся, а затем вполне спокойно говорит о реальном положении аборигенов.

Около церкви мы знакомимся с еще одним черным, которого таким же образом вырвали из родной среды, но который вернулся к своему племени в двадцатилетнем возрасте и совершил суровый религиозный обряд над четырнадцатилетним мальчиком. Сейчас он — старейшина и очень уважаем, хорошо знает жизнь белых.

Из Элис Спрингс мы летим в Эрнабеллу на одномоторном самолете с моим другом адвокатом Филиппом за штурвалом. Под нами — диск, покрытый кустарником, изрезанный пересохшими реками и участками солевых отложений; время от времени возникают скалы и гряды гор, между которыми виднеются оранжевые полоски дорог. Земля покрыта пылью

[1] Уильям Франклин Грэм, прозванный «Билли» (род. 1918) — американский евангелист.

зеленовато-серого цвета, такого же, как смешанный с золой табак, который аборигены скатывают в шарики и держат за ушами.

Эрнабелла с 1928 года — миссионерский город, он выполняет для аборигенов роль буфера между их землями и городами. Большинство миссий настаивает: если вы принимаете нашего Бога, откажитесь от своего, но эта миссия позволяет людям ходить в церковь и в то же время выполнять свои ритуалы. В центре Эрнабеллы стоит колонна с часами, которые не ходят, большая церковь, полуразрушенное административное здание, магазин и несколько низких зданий, разделенных желто-красной дорогой. Из репродуктора постоянно раздается голос, сообщающий последние новости местной жизни. Вдруг включается другой репродуктор и созывает всех жителей на общий сбор.

Под деревом в саду сидят, скрестив ноги, старики с красивыми бородами, плоскими носами и вздутыми животами. На лбу повязана лента, передний зуб отсутствует, то и другое — знак совершённого обряда. К ним присоединяются женщины. Подходят собаки, их отгоняют палками и кулаками. Филипп разговаривает с аборигенами, иногда на английском, иногда на пиченчачаре[1]. Все слушают, но лица безучастные. Крупная женщина, у которой одна рука в гипсе, время от времени стучит о землю папкой. Старик отгоняет детей, за исключением одного, явно своего собственного, который накладывает красноватую пыль в игрушечную чашечку и писает туда, чтобы сделать ку-

личик. Молодой человек читает комикс под названием «Для любовников»; на старике в засаленном свитере с надписью «Мельбурнская медицинская школа» надета хлопчатобумажная шляпа сине-зеленого цвета — в этой шляпе, с темным лицом и пыльной бородой он напоминает негатив фотографии или туринскую плащаницу. Другой старик, до пояса голый, с внушительным животом, сидит поодаль и слушает: в отношениях между семьями существует много табу, которые, возможно, не позволяют ему сидеть вместе со всеми.

Филипп рассказывает о последних событиях борьбы аборигенов за то, чтобы вернуть себе землю, которой они владели в течение сорока тысяч лет. Эта земля была украдена у них — в лучшем случае, куплена за несколько безделушек — первыми поселенцами, и сегодня история жестокости, насилия и убийств тревожит совесть либеральной Австралии. Когда лейбористское правительство стояло у власти, оно, в сущности, согласилось вернуть племенные земли аборигенам, и, как это ни удивительно, теперь, когда к власти снова пришли консерваторы, надежда на решение этого вопроса стала еще более реальной. Филипп говорит об этом осторожно, но для аборигена вопроса не существует. Земля принадлежит ему.

В конце встречи женщин удаляют, чтобы мужчины могли побеседовать с нами наедине. Они говорят, что хотят показать нам священное место. Это большая честь, но тут есть и практический смысл: белые должны понять, что реально означает спор о праве на землю.

Мы едем на новеньком красном грузовике. Неожиданно останавливаемся и ждем, пока трое мужчин пройдут вперед: порядок подхода к священному месту имеет важное значение. Мы следуем за ними на некотором расстоянии, огибая скалы. В одной скале видим небольшое отверстие. Из него вынимаются принадлежности ритуала и раскладываются на земле, чтобы мы их осмотрели. Среди них пара железных прутьев, масса перьев, несколько деревянных планок и камень. Все это реалии истории, истории этого участка земли. История здесь — это продвижение через континент; истории не читают, их проходят пешком. Короткая история состоит из нескольких миль, эпопея может охватывать большое расстояние. Если спросить: «Как велика ваша история?», то в ответ можно было бы услышать: «Пятьдесят миль».

Истории аборигенов тянутся с незапамятных времен, когда легендарные люди продвигались по земле, не тронутой

цивилизацией. Все перипетии их передвижения запечатлелись в огромных камнях, скалах, долинах, так что ландшафт создавался здесь подобно тексту в книгах для слепых по системе

[1] Pitjantjatjara — язык аборигенов, на котором и в настоящее время говорит большое количество жителей пустыни на северо-востоке Южной Австралии.

Брайля. Ребенок сначала узнает легенды из жизни своей семьи, затем, принимая обряд, узнает другие предания племени, пока не созревает для того, чтобы продолжить «книгу», узнать о других племенах и восполнить пробелы. К старости разрозненные страницы складываются в законченную книгу, и человек становится обладателем полных знаний о племени.

Таким образом, для людей, которые всегда находятся в пути, жизнь — это продвижение к мудрости. Первые антропологи перевели слово, означающее у аборигенов доисторический мир мифов, как «время мечты», и выражение сохранилось. Я чувствую, что это плохой перевод, даже опасный, ибо у белых людей эти слова вызывают снисходительное отношение. Священные места, ставшие туристическими объектами, даже получили такие названия, как «Места аборигенских сказок». Когда Филипп произносит слово «традиция», он обозначает его другим словом, и я никогда не знаю, имеет ли он в виду «law» (закон) или «lore» (предания)[1]. На самом деле, он имеет в виду и то, и другое. Чтобы понять привязанность аборигенов к своей земле, мы должны осознать, что эта их Книга. Земли аборигенов изобилуют минералами, там есть даже уран. Для белого населения это означает богатство и работу. Абориген не против добычи ископаемых, но на своих условиях, потому что только он может определить, что можно выкопать из земли, не нарушая гармонии этого мира.

Мы летим дальше, в Амату. Ясный свет от низкого солнца. Холмы кажутся сплющенными жабами или ранними пирамидами. Мы теряем радиосвязь с Элис Спрингс и садимся на утрамбованную посадочную полосу. Появляются пейзажи, знакомые по австралийской живописи: сюрреалистические пни в безлюдной пустыне. Мы проезжаем мимо кладбищ машин, автокатастроф здесь, видимо, больше, чем жителей. Город — малопривлекательные здания и лачуги из гофрированного железа. Нас приветствует краснощекий англичанин из Колчестера. В пыли дерутся и валяются голые дети. Один из них — в шляпе шерифа и с пистолетом в руке. «Такого не было год назад, — говорит англичанин. — Это все из-за кино». Вестерны показывают три

раза в неделю, бывают даже фильмы ужасов, и воздействие их настолько сильно, что жители Эрнабеллы даже решили запретить показ фильмов. К одной из стенок железной лачуги приделана железная клетка. Это тюрьма, и двое ухмыляющихся подростков с горящими глазами говорят с прохожими таким тоном, словно подростки закованы в кандалы. Посажены они сюда за наркоманию, они нюхают бензин, их штрафуют за это, но заплатить штраф им нечем — они уже задолжали 100 фунтов. В некоторых населенных пунктах с преимущественно белым населением суды закрывают глаза на преступность несовершеннолетних аборигенов, и избиение черных становится спортом для белых.

Утро в Амате. Дома в различном стиле; люди пробовали в них жить, но потом покинули их. Сорок тысяч лет аборигены передвигались с места на место. Как у иков, у них было только одно орудие — заостренная палка, чтобы копать, резать, охотиться; у них не было одежды; чтобы согреться, жгли большие костры, а чтобы укрыться от дождя, строили на скорую руку шалашики из веток. Когда нужда в пище снова звала их в дорогу, они бросали шалашики. Лишнее всегда оставляли. Сегодня эта привычка сохраняется. Все, что не нужно, бросается на землю, поэтому каждая стоянка похожа на свалку, и не потому, что аборигены склонны к нечистоплотности: они просто хотят быть свободными от всего. К отчаянию белых благодетелей, от миссионеров до либеральных правительственных учреждений, все благотворительные подаяния остаются невостребованными. Делается все, что может, по мнению белых, «исправить» аборигенов. Им предоставляются дома, но они противятся отделению друг от друга: поболтать ранним утром — единственный способ узнать что-то новое. Кроме того, традиция требует, чтобы после чьей-нибудь смерти они уходили в другое место.

Мы летим дальше над пустыней. Время от времени попадаются три или четыре покосившихся жилища из гофрированного железа и сверкающий стальной ветряк, качающий воду. Это поселения оседлых аборигенов, возникшие в результате борьбы за возвращение на

[1] Оба слова по-английски произносятся одинаково, и в устной речи, если контекст недостаточно ясен, их легко спутать.

свои земли и желания сохранить свои племена. Однако живут эти племена уже в двадцатом веке и пользуются его благами — у них есть грузовики и винтовки. Правда, мужчины продолжают охотиться, а женщины — добывать подножный корм, но охотники уже не подходят так близко к зверю и не учат своих детей подкрадываться так, как они

это делали раньше, когда единственным оружием была заостренная палка. Они говорят, что даже кенгуру прознали о ружьях и теперь чуют опасность на более далеком расстоянии.

Мы решили заночевать на месте высохшего русла реки. Быстро соорудив костер из сухих веток, мы разогреваем бекон, картошку и консервированные грибы. С нами сидят два молодых учителя из ближайшего поселения — они приехали сюда по окончании педагогического колледжа с ощущением страха и собственной ненужности. Аборигены не одобряют их приезд, они предпочитают женатых учителей, поскольку страшатся белых мужчин, у которых нет женщин. «Это либо неудачники, пытающиеся здесь найти свое место, — говорит Филипп, — либо проходимцы, приехавшие, чтобы обобрать племена».

Неудачники представляют собой особую породу. Во время нашего путешествия я встречал их не раз, молодых, способных, неприжившихся в городах, с бородами, книгами по философии и политике, кассетами с записями классической музыки. Это специфический тип австралийца, прикрывающего свой идеализм иронией, одержимого идеей навести мосты между белыми и аборигенами.

Наше последнее путешествие совершается на грузовике. Сквозь закат солнца — в темноту, через просеку — на красные грунтовые дороги, всегда ведущие к горизонту, в Утопию. Утопия — так белые называют богатую ферму, где пасутся коровы, мыча от жажды, где за деревьями стоит хижина из кирпича и дерева и сквозь открытую дверь виден свет керосиновых ламп. Толли, молодой австралиец, чьи родители родом с Украины, приветствует меня на русском и тут же начинает обсуждать проблему иков. Мы сидим у огня и разговариваем. Неужели аборигенов тоже уничтожат? Или они победят в борьбе за свои права? Может, их пощадят и они ассимилируются с белым населением? Или останутся в качестве антропологической достопримечательности? Сумеют ли они сохранить в новой жизни свои традиции?

По дороге в Мельбурн молодой австралиец, который какое-то время жил на севере среди местных племен, рассказывает о красоте и сложности их традиций, о силе их религии. «Аборигены никогда не встречались с белыми, обладающими истинными ценностями, — говорит он. — Они хотят знать, существуют ли такие люди».

И снова — в другую Австралию, Австралию красивых городов, щедрых, дружелюбных людей, очень благодарных нам

за спектакли. Один из них говорит: «Вам очень повезло. Я здесь прожил всю жизнь и никогда не видел аборигенов».

Его больше трогает истощенный голодом ик из неведомой ему страны театрального представления, чем располневший от неправильного питания абориген, живущий где-то рядом.

1980

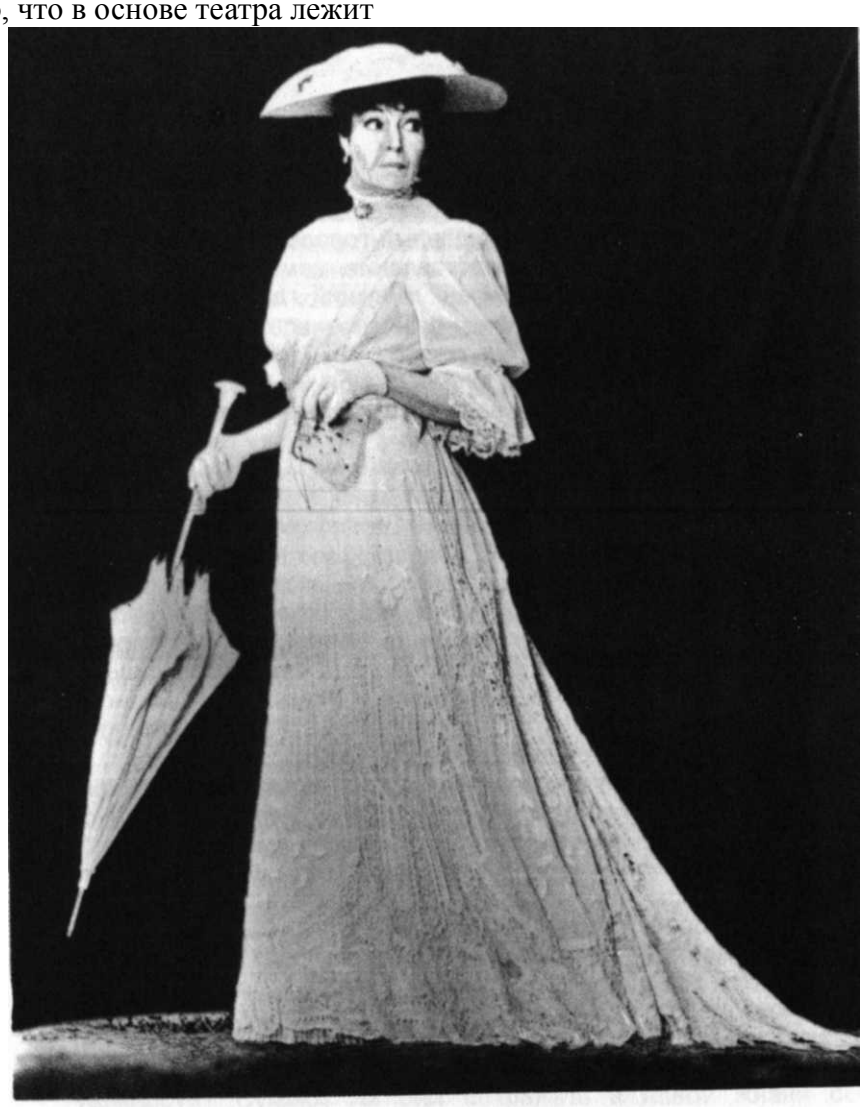
VI ЗАПОЛНИТЬ ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО

Пространство как средство

Мне не нравится это пространство. Вчера в это время мы были в Каракасском университете и играли под деревом; сегодня мы играем «Убю» в развалившемся, заброшенном кинотеатре, и это пространство прекрасно. Вы пригласили меня принять участие в конференции по вопросам театрального пространства, которая проходит в сверкающем ультрасовременном зале, и мне не по себе. Я спрашиваю себя: почему?

Мне кажется, мы сразу можем сказать, что это пространство — трудное. Ведь для нас главное — найти живой контакт друг с другом. А если такого контакта нет, то все теоретические построения останутся пустым звуком.

Я полагаю, что в основе театра лежит



Наташа Пэрри — Раневская. «Вишневый сад». 1989

потребность людей устанавливать новые и близкие отношения друг с другом. А вот сейчас, когда я оглядываю это помещение, мне кажется, что все держатся на некотором расстоянии друг от друга. Если бы мне пришлось играть на этой сцене, то прежде всего мне пришлось бы преодолевать это расстояние. Работая в самых разных условиях, мы поняли важный принцип — меньше всего надо беспокоиться об удобстве зрителей. Вот вы сейчас сидите удобно, но если я захочу что-то сказать и вызвать у вас мгновенную реакцию, мне придется говорить очень громко и посылать заряд энергии сидящим далеко в конце зала через много рядов. Даже если бы мне удалось это сделать, все равно реакция была бы замедленной, ее бы задерживали пустоты между сидящими. Пустоты эти являются частью архитектурного замысла. Поскольку это здание построено недавно, в нем запланировано определенное количество мест, расположенных в определенном порядке. Кроме того, в новых зданиях действуют все более строгие противопожарные правила. Так или иначе, негостеприимность этого помещения заставляет меня напомнить о том, что отличие живого пространства от мертвого определяется, помимо прочего, и характером размещения зрителей в зале.

В ходе наших экспериментов мы установили, что публика никогда не страдает от отсутствия удобства, если ее увлекает игра. Сейчас все сидят в удобных креслах, но таких удобных, что в них можно уснуть.

В пространстве, подобном этому, возникает сложная проблема расстояния. Стараясь разместить как можно больше зрителей, их приходится рассаживать так, что они смотрят друг другу в затылок. Однако, согласитесь, это не самая интересная часть тела вашего соседа.

Тут возникает еще одна вещь. Сказанное мной распространяется по залу медленно не только из-за синхронного перевода, но и из-за того расстояния, которое должен преодолевать мой голос. Если бы я был актером, это расстояние вынудило бы меня говорить медленнее, более эмоционально, менее импровизационно. Если бы мы находились ближе друг к другу, совсем рядом, наше общение было бы более динамичным.

Совершенно бесспорно, что пространство диктует определенные условия, поэтому мы так или иначе платим за наш выбор пространства.

Предположим, нам предстоит играть в этом зале. У нас

есть две возможности. Одна из них — поместить актеров немного выше зрителей, что сразу же изменит характер нашего общения. Смотрите, если я заберусь на этот стол, вы все будете смотреть на меня снизу вверх. Я становлюсь суперменом, загадочным существом, смотрящим вниз на публику, как политический деятель, произносящий речь. Возникают насильственные, искусственные отношения, характерные для театра уже не одну сотню лет.

Другая возможность — поместить актеров на одном уровне со зрителем. Давайте я попробую. Видите? Нет, не видите, и большинство зрителей ничего не будет видеть. Возможности моих контактов сужаются до небольшого количества людей — они могут возникнуть, например, вот с тем человеком в очках, сидящим близко, или с тем, что стоит у зеркала, или с женщиной, сидящей на полу слева от меня. У остальных будут безучастные лица людей, «выпадающих» из происходящего. И это не ваша вина — способ размещения актеров и зрителей сужает возможности их общения.

Есть как будто еще одна возможность — приподнять сидения зрителей. Беглый взгляд на этот зал убедит нас в том, что это бесполезно, потому что, хотя зал имеет глубину, у него нет необходимой высоты; иными словами, число зрителей, которых можно «приподнять», будет очень небольшим.

Тем не менее, если мы все же поместим зрителей чуть выше актеров, ситуация изменится. Если вы будете смотреть на действие немного сверху, установятся новые взаимоотношения с артистами, и изменится самый смысл происходящего. Очень важно понять закономерность этого изменения.

В Англии, стране, где никогда не существовало национального театра как института, наконец было решено — из чувства национальной гордости — создать таковой. Я оказался членом комитета, который отвечал за архитектурный проект. На наших первых совещаниях задавались вопросы типа: «Какой угол к плоскости должен образовывать идеальный

партер?» Я отвечал: «Не занимайтесь проектированием, оставьте математические расчеты и чертежные доски. Вместо этого посвятите три месяца или полгода общению с людьми самых разных профессий — понаблюдайте за ними на улице, в ресторанах, в моменты, когда они ссорятся. Будьте прагматичны, сядьте на пол и посмотрите наверх, заберитесь как можно выше и посмотрите вниз, сядьте в конце зала, в середине, в первый ряд.

174

Из опыта, который вы приобретете, вы сможете сделать научные выводы».

Мы могли бы сделать нечто подобное в этом помещении. Например, если я отойду от микрофона и буду посылать звук, он не будет приятным, в нем не будет теплоты, потому что устройство зала, качество потолка и стен лишают жизни слова и звуки. Мы находимся в современном, гигиенически безупречном зале, делающем звук стерильным. Кинотеатр в Каракасе, где мы играем, в этом отношении лучше, так как его железобетонные стены способствуют большей вибрации. А место во Франции, где мы играли на прошлой неделе, — еще лучше, потому что это театр на открытом воздухе с каменным полом, который создает исключительный резонанс.

Важно посмотреть на проблему пространства не с отвлеченной научной точки зрения, а с практической — как использовать его для театрального зрелища.

Если бы нашей единственной целью была точная передача текста и его смысла, мы поставили бы здесь несколько перегородок и собрались бы все в небольшом пространстве, так чтобы актеры могли говорить быстро и держать всех зрителей в поле своего зрения. Хотя акустика здесь не самая лучшая и трудно добиться романтического звучания, тем не менее играть было бы можно. Такое пространство мы бы назвали «функциональным».

Затем мы должны были бы изучить его функциональные возможности. Это помещение оказалось бы неподходящим, например, для «Эдипа», где нужны голоса низкого регистра. Если же мы захотели бы создать в спектакле атмосферу холодного белого мира, то данное пространство было бы идеальным. А вот дать волю воображению и погрузить зрителя в мир фантазии в этом помещении было бы опять-таки трудно.

Конечно, мы бы могли переделать зал, пригласив для этого художника. Но тогда возникает вопрос: почему бы не играть в обыкновенном театре? Проблема взаимоотношения между спектаклем и местом представления — относительная. Стоит нам изменить организацию пространства, и проблема исчезнет.

В любом игровом пространстве есть вещи, которые помогают, и вещи, которые мешают. Точно так же, как и вне стен театра.

Когда мы покидаем пространство театрального помещения и выходим на улицу, на природу, устраиваемся в гараже,

175

в конюшне или в каком-нибудь другом месте такого рода, выясняется, что все они имеют свои преимущества и свои недостатки.

Преимущество заключается в том, что тут сразу же устанавливаются определенные отношения между актерами и внешним миром, чего не получается в других обстоятельствах. Это сообщает театру новое дыхание. Переходя в другое пространство, мы предлагаем публике отказаться от привычных навыков, а это очень важно для драматического искусства.

Важнейшим моментом, который необходимо всегда учитывать и который определяет отличие одного пространства от другого, является вопрос организации зрительского внимания. Мы по-разному смотрим на происходящее на сцене и в реальной жизни. Театральное действие может быть подобным или идентичным реальной жизни, но благодаря определенным условиям сцены и организации действия наше внимание на спектакле всегда будет более острым и роль его приобретет большую значимость. Поэтому пространство и внимание взаимосвязаны.

Если бы целью представления было создание обобщенного образа беспорядка, то угол улицы подошел бы для этого как нельзя лучше. Но если бы мы захотели сосредоточить свой интерес на каком-нибудь частном моменте, а при этом до нас доносились бы уличные шумы, или был бы плохо виден объект нашего интереса, или же рядом со зрительным залом что-то происходило бы, то добиться нужного внимания было бы невозможно.

Мы часто проводим эксперименты, при которых актер покидает сцену и действует среди зрителей, поддерживая отношения с залом. Характер этих отношений зависит от размеров пространства, скорости передвижения актера, манеры произнесения текста и длительности эксперимента, потому что неизбежно наступает момент, когда контакт теряется, связь нарушается и результат эксперимента сводится к нулю. Это показывает, как зависимо театральное действие от пространственных условий и длительности действия в этих условиях.

Нет четких правил, позволяющих установить, хорошее это пространство или плохое. Устанавливать их, вообще-то говоря, дело науки. А она, в свою очередь, должна учитывать практику, конкретные факты.

Вот и все. Хватит теории!

1980-е

176

Les Bouffes du Nord

Три года путешествий и экспериментальной работы, сопряженной с многочисленными трудностями, научили нас разбираться в том, что значит хорошее и что значит плохое пространство. Однажды Мишлин Розан сказала мне: «За Северным вокзалом есть театр, о котором все забыли. Я слышала, что он еще цел. Давай поедем и посмотрим!» Мы схватили машину, но когда мы подъехали к месту, где должен был стоять театр, там ничего не оказалось, кроме кафе, магазина и фасада типичного парижского жилого дома девятнадцатого века с многочисленными окнами. Однако мы обратили внимание на несколько плохо прибитых досок, прикрывающих отверстие в стене. Мы отодвинули их, проползли по пыльному туннелю и, выпрямившись, неожиданно обнаружили обуглившийся, в подтеках от дождя, выщербленный, но не утративший своего благородства и теплоты, ярко-красный, потрясающий Буфф-дю-Нор.

Мы приняли два решения. Первое — сохранить театр в нетронутом виде, не уничтожить ни одного следа, свидетельствующего о его столетней жизни. Второе — как можно быстрее вдохнуть в него новую жизнь. Нас убеждали, что это невозможно. Министерский чиновник сказал нам, что уйдет два года на то, чтобы достать деньги и получить разрешение. Мишлин отвергла эту логику и приняла вызов. Через шесть месяцев мы открылись «Тимоном Афинским».

Мы сохранили старые сиденья на балконе, но покрыли их лаком. На первых спектаклях некоторые зрители буквально прилипали к сиденьям, и нам пришлось выплатить компенсацию нескольким разгневанным леди, которые оставили в театре клочья своих юбок.

К счастью, после спектакля на нас обрушился шквал аплодисментов — шквал обру-

177

шился и в буквальном смысле, потому что куски лепнины отваливались из-за вибрации воздуха и падали, чудом не попадая на головы зрителей. После этого мы соскоблили все лепные украшения, но потрясающие акустические свойства зала при этом сохранились.

Мишлин и я определили нашу политику так: театр должен быть простым, открытым, приветливым. Места должны быть не нумерованы, продаваться по одинаковой цене, и цена эта должна быть максимально низкой, наполовину или хотя бы на четверть ниже цен коммерческих театров. Мы задались целью сделать театр доступным жителям пригородов, семейным людям, которые могли бы приходить сюда вчетвером и впятером, а по субботам мы давали утренние спектакли (на них была самая хорошая и отзывчивая публика) даже по еще более низким ценам. Этим мы привлекли к себе пожилых людей, которые боялись выходить из дому по вечерам. Мы также решили оставить за собой право закрывать театр, когда это нам было необходимо, или давать бесплатные спектакли во время Рождества и Пасхи для жителей микрорайона.

Мы хотели, кроме того, проводить семинары, устраивать праздники для детей и выезжать с нашими импровизациями в жилые кварталы, так чтобы Буфф не превращался в репертуарный театр, а оставался Центром исследований. Естественно, все это обходится дороже, чем обычный театр, дающий каждый вечер спектакль по обычным ценам, и,

несмотря на полную поддержку министра культуры Мишеля Ги, правительственной субсидии нам не хватало. Мне очень повезло, что у меня был такой соратник, как Мишлин: благодаря ее таланту и незаурядности нам удавалось год за годом не срываться с каната и выживать.

1980-е

«Беседа птиц»

До переезда в Буфф-дю-Нор, мы никогда не верили в то, что пластическое выражение может быть самоценным, хотя много работали над движением и жестом. Исследуя звуки как средство выразительности, мы вовсе не собирались отказываться от обычных форм языка. И импровиза-

178

ции мы показывали разного рода публике с единственной целью — глубже понять существующую связь между единственностью формы и тем содержанием, которое она передает зрителю.

Естественно, что вначале мы исходили из своего собственного опыта. Однако, чтобы не впасть в нарциссизм, необходимо получать толчки со стороны, а это возможно, когда пытаешься работать над чем-то таким, что трудно понять, что заставляет вырываться за пределы собственного мира.

В результате мы вскоре обратились к суфийскому поэту Аттару[1], автору, который старается найти реальность за пределами собственного опыта и создает свою воображаемую вселенную. «Беседа птиц» — произведение, имеющее множество ракурсов и уровней. Нам нужна была именно такая стихия. Однако подступали мы к этому произведению осторожно, шаг за шагом.

Мы играли короткие отрывки из «Беседы птиц» в отдаленных районах Африки, в предместьях Парижа, перед мексиканцами в Калифорнии, перед индейцами Миннесоты, на углах бруклинских улиц, всякий раз используя разные формы, диктовавшиеся необходимостью найти контакт со зрителем, и всякий раз убеждаясь в том, что содержание этого произведения универсально, что оно с легкостью преодолевает все культурные и социальные барьеры.

В последний вечер нашего пребывания в Бруклине в 1973 году мы играли три варианта. Представление, которое началось в восемь часов вечера, являло собой грубый театр — вульгарный, комический, полный жизни. В полночь представление носило обрядовый характер: царила обстановка доверительности, слова произносились шепотом, при свете свечей. Последний вариант начался в темноте в пять часов утра и закончился на рассвете — это был своего рода хорал, все прошло на основе импровизации песни. На рассвете, перед тем как группа рассталась на несколько месяцев, мы сказали себе: «В следующий раз мы должны соединить всё в одном спектакле».

Прошло несколько лет, прежде чем представилась возможность снова вернуться к Аттару.

На этот раз мы преследовали две цели: вместо импровизаций сделать спектакль, пусть не полностью фиксированный,

179

но достаточно устойчивый для того, чтобы его можно было повторять по мере необходимости; вместо отрывочных, фрагментарных впечатлений от поэмы, представленных артистами в предыдущих вариантах, мы хотели передать целостное впечатление, рассказать историю более полно.

Теперь наша работа носила другой характер. К ней подключился писатель огромного таланта и чуткости — Жан-Клод Карьер, принявший своеобразную эстафету от Теда Хьюза.

---

[1] **Аттар, Фарид-ад-дин Мохаммед-бен Ибрахим (ок. 1119—?) — персо-таджикский поэт, один из видных представителей суфийской поэзии. Основное произведение Аттара — поэма «Беседа птиц», крупнейший памятник суфизма.**

Вначале он тихо сидел в углу и наблюдал, потом стал принимать участие в наших упражнениях и импровизациях, делал сценарные наброски. Заметим, что к тому времени, когда мы переехали в Буфф-дю-Нор, на счету этого литератора были переводы Шекспира на французский — то был огромный труд, ибо французский менее всего соответствует характеру звучания шекспировского текста. Когда проект постановки «Беседы птиц» обрел реальность, этот талантливейший человек стал участником творческого процесса, точно так же как художница Сэлли Джекобе, сотрудничавшая с нами со времен «театра жестокости».

В «Беседе птиц», как и во многих других мифах и легендах, видимый мир предстает иллюзией, тенью, отброшенной на поверхность того, что есть земля. И конечно, то же самое происходит в театре. Театр — это мир фантомов, он силен способностью создавать иллюзии. Если мир — это иллюзия, то театр — это иллюзия в иллюзии. И в каком-то отношении театр может стать опасным наркотиком. Так называемый буржуазный театр много лет упрекали в том, что, питая зрителей отражением иллюзий, он упрочивает их в мечтах и, следовательно, упрочивает их в слепоте, неспособности видеть реальность.

Но на это можно посмотреть с другой стороны. В жизни иллюзия — это реальность, потому что она рождается определенными жизненными силами и обстоятельствами, вот почему бывает невозможно освободиться от этой иллюзии, в театре же иллюзия — это чистое воображение. Тот факт, что в театре иллюзия — только плод воображения, сообщает ей двойную природу, и именно эта двойная природа приближает нас к смыслу «Беседы птиц». С одной стороны, как сказано в «Беседе птиц», если повернуться лицом к впечатлениям жизни, вы увидите жизнь. Но если обратиться к противоположной стороне, то вы войдете в мир, который находится за пределами иллюзий, рожденных жизнью, и там видимый и невидимый миры сосуществуют.

1980-е

Масло и нож

Если в театре говорят лишь об общезначимом, игнорируя конкретные проявления жизни, то театральное произведение уподобляется маслу — становится однородной массой; разговор же исключительно о частностях, не касающийся общечеловеческих проблем, напоминает закрытую дверь. Можно использовать другой образ — масло и нож: общим элементом является масло, частным — нож.

В Шекспире, например, есть и то, и другое. Часто задаются вопросами: в чем его секрет? как соединить эти два элемента, не прибегая к шекспировской технике? В Центре мы пробовали работать над произведениями различных стилей, но нам так и не удалось прийти к такому синтезу.

«Король Убю» обладал огромной энергией, и форма пьесы была способна привлечь любого зрителя, увлечь его этой энергией. Однако внутренняя жизнь оставалась невскрытой в спектакле. Этого удавалось достичь на лучших представлениях «Племени ик». Но, к сожалению, по самой своей природе спектакль «Племя ик» был доступен далеко не каждому: многие зрители реагировали на него очень отрицательно. Он не обладал энергией, способной привлечь и удерживать внимание зрителей. Спектакль был достаточно сложным по содержанию и требовал от зрителя определенного уровня подготовленности. Лишенный внешней энергии, он оказался не в состоянии завладеть его вниманием. В идеальном же спектакле должна быть и внутренняя, и внешняя энергия.

Более всего мы приблизились к этому идеалу, когда играли африканский фарс «Кость» в один вечер с «Беседой птиц». Грубый комизм и живость «Кости» были для нас очень важны, так как позволяли расположить к себе зрителей, которые могли отрицательно отнес-

тись к «Беседе птиц». Первый спектакль их разогревал. Благодаря такому сочетанию мы могли начать на доступном для всех уровне и затем перейти к чему-то более глубокому. Притом оба представления оставались самостоятельными спектаклями. Но даже при такой подготовке зрителя в «Беседе птиц» нам удалось лишь одно — объединить комическое и

серьезное, трудно совместимые элементы. Дальше этого мы пойти не смогли в силу самой природы этой пьесы.

В «Вишневом саде» было два течения: внешняя энергия, направленная на зрителя (как в «Короле Убю»), и внутренняя (как в «Ике»). В «Кармен» огромная сила музыкальной выразительности привлекает внимание и втягивает зрителя в загадочный мир.

В «Махабхарате»[1] я снова начну поиски. Может быть, на этот раз мне удастся соединить все элементы.

1982

«Вишневый сад»

Существует четыре варианта «Вишневого сада» на французском языке и еще больше на английском. Тем не менее надо попытаться создать еще один. Надо постоянно пересматривать существующие версии перевода — все они окрашены временем их создания, как и спектакли, которые не могут долго существовать в неизменном виде.

Было время, когда полагали, что текст должен быть свободно переложен поэтом, чтобы мы могли уловить его настроение. Сегодня главная забота — верность тексту: такой подход заставляет взвешивать каждое отдельное слово. Это особенно важно в случае с Чеховым, так как его важнейшим качеством является точность. То, что очень вольно называют его поэзией, я бы сравнил с тем, что определяет красоту фильма, а она — в естественном течении правдивых кадров. Чехов всегда искал

естественное: он хотел, чтобы актерская игра и спектакли были прозрачны, как сама жизнь. Поэтому, чтобы уловить эту его особенность, нужно отказаться от соблазна придавать «литературность» фразам, которые на русском — сама простота. Текст Чехова — исключительно емкий, в нем минимальное количество слов; в некотором отношении он напоминает тексты Пинтера или Беккета. Как и у них, у Чехова важны конструкция, ритм, чисто театральная поэзия, которая порождается не красивыми словами, а нужным словом, сказанным в нужный момент. В театре можно произнести «да» так, что это слово утратит обычность — оно обретет красоту, потому что станет совершенным выражением смысла в данном контексте.

Как только мы решили избрать принцип верности тексту, мы захотели, чтобы французский текст звучал, как русский, упруго и достоверно. Был риск впасть в искусственную разговорность. Литературному языку можно найти эквивалент, разговорный же язык этому не поддается, он не может быть экспортирован. Жан-Клод Карьер использовал простые слова, давая артистам возможность от фразы к фразе следовать за движением мысли Чехова, относясь с пиететом к каждому ритмическому нюансу, обозначенному пунктуацией. Шекспир не пользовался пунктуацией, она появилась в его тексте позже. Его пьесы — как телеграммы: актеры сами должны составлять группы слов. У Чехова, наоборот, точки, запятые, короткие паузы имеют важнейшее значение, такое же, как «паузы», обозначенные Беккетом. Если их не соблюдать, то теряется ритм и напряженность пьесы. У Чехова пунктуация представляет собой серию закодированных сообщений, фиксирующих отношения действующих лиц и чувства, моменты, где идеи фокусируются в одной точке или текут по естественному руслу. Пунктуация позволяет нам понять то, что таится в словах.

Чехов — идеальный кинодраматург. Он не спешит менять один образ на другой, не стремится часто менять место действия — вместо этого он переключается с одного эмоционального состояния на другое до того, как оно утратит остроту. В тот момент, когда появляется риск, что зритель слишком углубится в какой-то характер, он неожиданно меняет ситуацию: тут все подвижно. Чехов показывает людей и общество в состоянии постоянного изменения, он — драматург, особо остро чувствующий движение жизни, одновременно улыбающийся и серьезный, забавный и горький — абсолютно лишенный той славянской ностальгии, которую все еще сохраняют ночные клубы Па-

[1] Премьера спектакля состоялась в 1985 г.

183

рижа. Он часто заявлял, что его пьесы — комедии, и в этом был источник его главного конфликта со Станиславским. Ему претили излишне драматический тон, тяжеловесная замедленность действия, навязанные режисером.

Но было бы неверным делать из этого вывод, что «Вишневый сад» надо играть как водевиль. Чехов — очень внимательный наблюдатель человеческой комедии. Врач по профессии, он хорошо разбирался в типах поведения, знал, как добраться до главного, поставить диагноз. Хотя в нем есть и нежность, и чуткость, он никогда не сентиментальничает. Трудно представить себе врача, проливающего слезы над болезнями пациентов. Чехов умеет уравновесить сострадание и отстраненность.

В произведениях Чехова смерть вездесуща — он знал это хорошо, — но в ее присутствии нет ничего отталкивающего, неприятного. Ощущение смерти уравновешено жаждой жизни. Его персонажи обладают ощущением неповторимости каждого момента жизни и потребностью прожить его сполна. Как в великих трагедиях, тут есть гармоничное соединение жизни и смерти.

Чехов умер молодым, но успел попутешествовать, много написать, познать любовь, стать участником многих событий своего времени и огромных социальных преобразований. Перед смертью он попросил шампанского, гроб с его телом везли в вагоне с надписью «Устрицы». Его ощущение смерти и драгоценности мгновений, которые ему было дано прожить, сообщает его произведениям характер относительности: тут трагическое выглядит и несколько абсурдным.

В творениях Чехова каждый персонаж живет по-своему, ни один не похож на другого, особенно в «Вишневом саде», где явственно обозначены тенденции социальных изменений. Одни тут верят в общественные преобразования, другие держатся за уходящее. Ни один не удовлетворен своею жизнью, и со стороны существование этих людей может показаться пустым, бессмысленным. Но все они полны желаний, не разочарованы, напротив: каждый ищет лучшей жизни, эмоционально наполненной и социально справедливой. Их драма заключается в том, что общество — внешний мир — сдерживает их энергию. Сложность их поведения выражена не в словах, она проявляется в мозаике бесконечного количества деталей. Это пьеса не о людях, пораженных летаргией. Полные жизни, они живут

184

в летаргическом мире и преодолевают невзгоды, страстно желая жить. Они не сдались.

1981

«Махабхарата»

Досадно, что мы восхищаемся традиционным восточным театром, но не понимаем его. Не обладая ключами к расшифровке его знаков, мы остаемся сторонними наблюдателями. Нас может очаровать его видимый слой, но мы не способны прикоснуться к тем человеческим реалиям, которые стоят за этими сложными формами искусства.

В тот день, когда я впервые увидел представление катхакапи[1], я услышал совершенно новое для себя слово «Махабхарата»[2]. Танцор показывал сцену из своего спектакля, и его появление из-за занавеса произвело незабываемое впечатление. На нем был костюм красного и золотого цвета, лицо — красное и зеленое, нос — как белый бильярдный шар, ногти — как ножи; вместо бороды и усов у губ торчали два полулуния, брови ходили вверх и вниз, как барабанные палочки, а пальцы передавали какие-то странные, закодированные сообщения. По его величественным и яростным движениям я мог понять, что шел какой-то рассказ. Но о чем? Я догадывался лишь о том, что это было нечто мистическое и далекое, из другой культуры, не имеющее отношения к нашей жизни.

---

[1] Школа хореографии северной части Индии. В ней, как и в других школах индийской хореографии, сочетаются танец, пение, пантомима и драматическое искусство.

[2] Эпос народов Индии, современный вид приобрел к сер. 1-го тысячелетия н.э.; в переводе с санскрита — «Сказание о великих Бхарата».

Постепенно и с грустью я ощущал, что мой интерес угасает, яркость от зрелищности представления блекла. После перерыва танцор вернулся к нам разгримированный, он был уже

185

не полубогом, а симпатичным индийцем в рубашке и джинсах. Он рассказал о содержании показанного танца и повторил его. Жесты служителя культа на сей раз принадлежали человеку сегодняшнего дня. Великолепный, но загадочный образ уступил место обыкновенному, более доступному, и я понял, что для меня предпочтительнее последний.

В следующий раз я столкнулся с «Махабхаратой», когда замечательный исследователь санскрита Филипп Лавастин страстно рассказывал о ней Жан-Клоду Карьеру и мне. Благодаря ему мы начали понимать, что это одно из величайших творений человечества и, как все великие творения, оно оказывается для нас и далеким, и близким. «Махабхарата» является самым глубоким выражением индуистской мысли, и, что особенно важно, за более чем двухтысячелетнюю историю оно так прочно вошло в повседневную жизнь Индии, что миллионы людей воспринимают его персонажей как живых, как реальных членов своих собственных семей, с которыми они говорят, спорят, ссорятся.

Жан-Клод и я были настолько заворожены долгим рассказом, что, стоя в три часа утра на улице Сан-Андре-дез-Артс, мы дали друг другу слово найти способ познакомить мир с этим материалом и рассказать эти истории западному зрителю.

Как только мы приняли это решение, стало ясно, что первым шагом должна быть поездка в Индию. Началась серия путешествий, в которые постепенно включились все те, кто готовил этот проект, — актеры, музыканты, художники. Индия стала для нас реальностью и поэтому нам открывалось все больше и больше ее богатств. Я не могу сказать, что мы познали все ее стороны, но мы увидели вполне достаточно для того, чтобы понять, что она бесконечно разнообразна. Каждый день приносил новое открытие.

Мы поняли, что в течение нескольких тысячелетий Индия жила в атмосфере постоянного творчества. Жизнь может протекать внешне спокойно, с медлительностью течения великой реки, но внутри ее может таиться огромная, скрытая от глаз энергия. Какого бы явления человеческой жизни мы ни коснулись, выяснялось, что индийцы выявили все его возможности. Если это, скажем, самый скромный и самый поразительный из человеческих инструментов — палец, то все, что палец может делать, было исследовано и закодировано. Будь это слово, дыхание, конечность, звук, нота — или же камень, цвет, материал — все аспекты данного предмета или явления были изучены

186

и увязаны между собой. Произведение искусства — это прежде всего тончайшая отделка деталей, из которых складывается неповторимое целое. Чем шире мы знакомились с классическими индийскими формами искусства, в особенности театрального, тем больше мы осознавали, что потребуется целая жизнь, чтобы овладеть ими, и что чужестранец может лишь восхищаться этими формами, но не в силах их воспроизвести.

Очень трудно провести грань между театральным представлением и ритуальным действом, и мы были свидетелями многих праздников, которые уносили нас во времена Веды[1], к той энергии, которая могла возникнуть только в Индии. Тейам, Мудиатту, Якшагана, Чаау, Джатра — в каждой из этих областей существует своя форма представления, и почти каждая форма — будь то пение, пантомима, повествование — связана с «Махабхаратой» или воспроизводит какую-нибудь ее часть. Куда бы мы ни приехали, мы всюду встречали мудрецов, ученых, деревенских жителей, радующихся тому, что иностранцы интересуются их великим эпосом, и были готовы щедро поделиться своим пониманием его.

Нас трогала та любовь, с которой индийцы относятся к «Махабхарате»; это вселяло в нас благоговейный страх и обостряло ощущение того, как ответственна задача, решение которой мы на себя взяли.

Однако мы понимали, что театр — это не ритуальный обряд, тут не место ложному благоговению. В Индии нас интересовали в первую очередь народные традиции. Здесь мы

[1] Собрание древнеиндийских религиозных гимнов и заклинаний.

столкнулись с общими для народного искусства приемами, которые мы исследовали в течение нескольких лет в наших импровизациях. Театр в нашем понимании — это коллективный рассказчик, а знакомиться с «Махабхаратой» в Индии интереснее всего именно через рассказчика. Он не только играет на музыкальном инструменте, но использует его в качестве сценического аксессуара для обозначения лука, шпаги, булавы, реки, армии или обезьяньего хвоста.

Мы вернулись домой с пониманием того, что нам надо не имитировать эпос, а использовать его как отправную точку для создания спектаклям

Жан-Клод Карьер принялся за огромную работу по сочинению текста на основе полученных впечатлений. Временами я видел, что у него раскалывается голова от обилия информации,

187

которую он накопил за эти годы. На первой репетиции, вручая актерам текст девятичасового представления, Жан-Клод сказал: «Не считайте это законченной пьесой. Я готов переписывать каждую сцену по мере того, как вы будете осваивать текст». Ему не пришлось переписывать каждую сцену, но материал все время менялся и развивался.

Потом мы решили сделать английский вариант, и я принялся готовить перевод, который соответствовал бы замечательному труду Жан-Клода.

В нашем представлении, идет ли оно на французском или английском языках, мы не пытаемся воссоздать дравидскую и арийскую[1] Индию трехтысячелетней давности. Мы не претендуем на то, чтобы передать символичность индуистской философии. В музыке, в костюмах, в движениях мы пытаемся передать дух Индии, не притворяясь теми, кем мы не являемся. Наоборот, Представители многих национальностей, составляющие нашу группу, пытаются обогатить «Махабхарату» своим собственным опытом. Мы стараемся таким образом прославить произведение, которое могла создать только Индия, но которое имеет великое значение для всего человечества.

*Вторая половина 1980-х_*

Дхарма

Что такое дхарма[2]? На этот вопрос никто не в силах ответить, можно лишь сказать, что в определенном смысле это главный двигатель вселенной. И поэтому все, что находится в согласии с ней, увеличивает эффект дхармы. Все, что не согласуется с ней, все, что идет с ней вразрез или игнорирует ее, пусть и не является «злом» в христианском смысле, но явно понимается как категория отрицательная.

188

«Махабхарата» не оставляет и следа от старых, традиционных западных понятий, основанных на малосодержательном, вырождающемся христианстве, которое добро и зло трактует примитивно. Она возвращает нам мощную идею непрестанного конфликта внутри каждого человека и каждой группы — конфликта между возможностью, называемой дхармой, и отрицанием этой возможности. «Махабхарата» приобретает конкретный смысл благодаря тому, что дхарма не поддается определению. Как можно рассуждать о том, что не может быть определено, не впадая в философские абстракции? Ведь в жизни абстракции никому не помогают,

«Махабхарата» не объясняет секрет дхармы, однако через драматические ситуации показывает ее присутствие.

Стоит погрузиться в драму «Махабхараты», и ты начинаешь жить с дхармой. А изучив ее, ты начинаешь ощущать дхарму и ее противоположность — адхарму. Тут обнаруживается

[1] Дравиды и арии — древние народы Индии, говорившие соответственно на дравидских и индоиранских языках.

[2] Слово взято из санскрита и употреблялось в древней и средневековой литературе Индии для выражения различных понятий: закон, религия, долг, справедливость, душа, обычай, а также понятия, охватывающего круг налагаемых на человека религиозных, нравственных, общественных, семейных обязанностей, выполнение которых обеспечивает счастливое переселение души.

особая роль театра: то, что не может передать книга, что не может до конца объяснить философ, может быть доведено до нашего сознания театром. Перевод непереводимого — одна из его задач.

1980-е

Богиня и джип

Мы были на грандиозном представлении ритуальной драмы о Кали (индийской богине разрушения), которое длилось много часов и собрало жителей всей деревни. Появляется Кали — в красочном костюме и гриме, на который ушло несколько часов — и танцует страшный танец, который должен навести на всех ужас. Раньше почти все жители деревни испытывали настоящее чувство страха: им казалось, что богиня Кали действительно находится среди них. Сегодня это, конечно, игра, потому что все, даже дети, смотрели индийские фильмы и знают, что к чему. Но идет игра, и все делают вид, что им страшно.

В какой-то момент Кали с мечом в руке, окруженная свитой, которая бросала огненные

хлопушки, вышла из деревни и пошла по главной дороге. Около тысячи человек, в том числе мы, пошли вслед за ней. Мы подошли к перекрестку, и когда Кали стояла величественно во главе толпы, на дороге появился джип. Я подумал: что произойдет? Кто уступит дорогу? И, конечно, Кали, не задумываясь, отошла в сторону, за ней последовала свита, пропустив джип, затем Кали снова шагнула вперед и продолжила шествие.

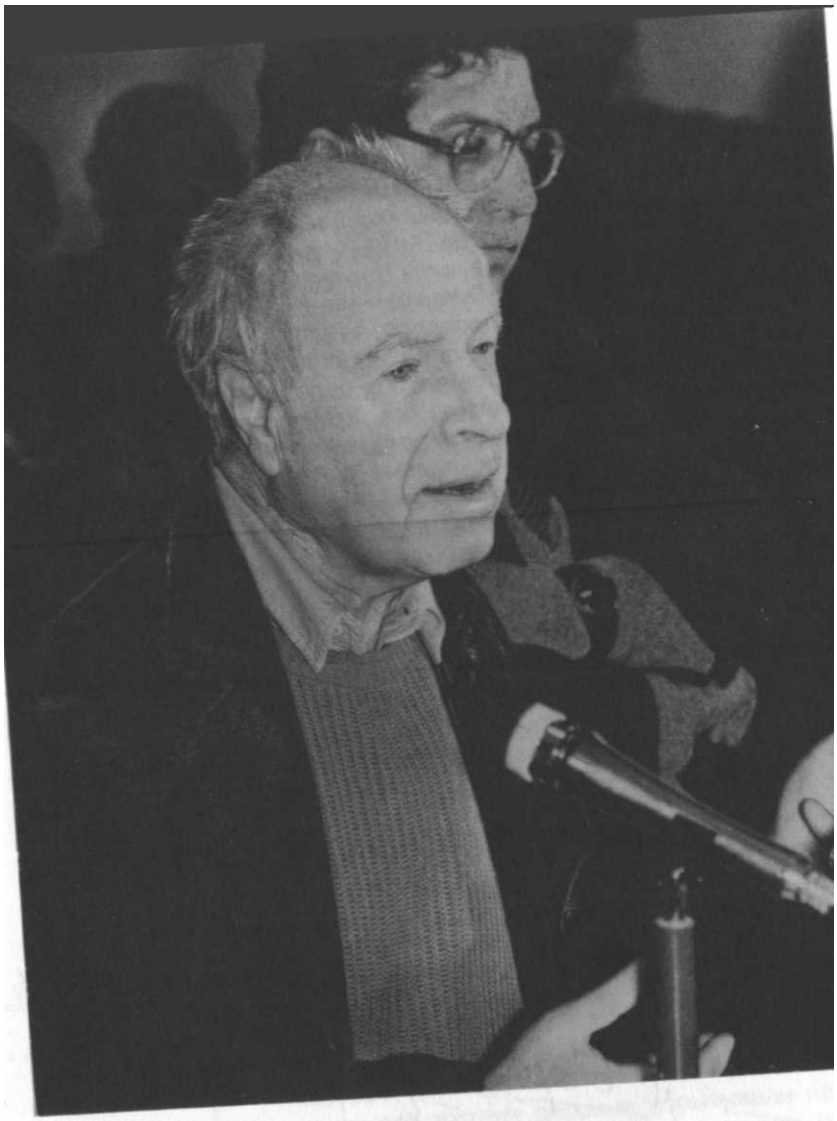
В этом-то и проявляется упадок религиозного театра. Потому что истинная Кали бросила бы такой взгляд на джип, что он бы тут же остановился. А хитроумный священник позаботился бы о том, чтобы джип, как в фильме о Джеймсе Бонде, исчез в облаке дыма, тем самым показав людям, что Кали по-прежнему сильна. Увы, сегодня при виде мчащегося джипа богиня Кали не может себе представить, что она способна остановить движение по магистрали.

1984

VII СОРОКАЛЕТНЯЯ ВОЙНА

Искусство звуков

Опера, в сущности, появилась пятьдесят тысяч лет назад, на исходе пещерного века. Как бы это ни показалось странным, но божественные звуки Верди, Пуччини, Вагнера рождались уже тогда, из того единственного звука, который для пещерного человека был знаком страха, гнева, радости, счастья. То была атональная опера, опера одной ноты, и с этого все началось. Естественное человеческое выражение чувств постепенно превратилось в



Питер Брук на пресс-конференции в Москве. 1989

песню. Позже этот процесс стал кодироваться, конструироваться и превратился в искусство.

Пока все шло хорошо. Но на определенном этапе эта форма искусства застыла; ею стали восхищаться именно потому, что она была застывшей, оперного зрителя начала при-

водить в восторг именно искусственность этого искусства.

Какое-то время болезнь искусственности была плодотворной — мы получили красивые, выдержанные в определенном стиле произведения Монтеверди и Глюка. Затем появился Моцарт, у которого эта искусственная форма наполнилась жизнью, так, словно живой ручеек побежал по жестким трубам. Однако постепенно искусственное стало преобладать над живым. Все больше и больше внимания начали привлекать трубы и все меньше — ручеек.

В конце концов, сложилась ненормальная ситуация, когда воду перестали замечать и стали любоваться только трубой, забыв, для чего она вообще была нужна. Так случилось со многими формами искусства, опера — лишь самый наглядный тому пример.

Я бы сказал, что сейчас, в двадцатом веке, самая большая трудность — вытеснить из сознания исполнителей и зрителей мысль об искусственности оперы мыслью об естественности этого жанра. Это важнее всего, и, мне кажется, что это возможно.

1949

«Саломея»

Когда я предложил Сальвадору Дали сделать декорации для «Саломеи» в Ковент-Гарден в 1949 году, мне не пришло в голову, что это может рассматриваться как своего рода трюк. Просто мне показалось, что Дали — самый подходящий человек для этой работы. Прочитав рецензии на спектакль, я обнаружил, что критики ничего не поняли, и поэтому пытаюсь написать рецензию сам.

Главные отправные точки: что определяет стиль постановки «Саломеи»? Музыка и либретто. Чем более всего поражает нас это произведение? Оно странное, поэтичное, нереалистичное. Может ли быть оформление спектакля, то есть декорации, реквизит, костюмы, «буквальным»? Конечно, нет. Реализм должен быть оставлен для произведений, написанных в ре-

алистическом стиле, — для большей части опер Пуччини, например. Помещать фантастический миф Штрауса и Уайльда в декорации, воспроизводящие с документальной точностью Иудею, так же абсурдно, как играть «Короля Лира» в декорациях гостиной для комедийного спектакля Уэст-Энда.

Всякая творческая работа опирается на традицию. В данном случае должна идти речь о традиции в изобразительном искусстве. Посмотрите на Бердслея[1]. Как он решает проблему иллюстрирования «Саломеи»? Изображает ли он отдельные сцены этой истории? Совсем нет. Его причудливые, порой болезненные образы передают общую атмосферу пьесы Уайльда. В «Саломее» Густава Моро[2] голова, окруженная копьями, плывет по воздуху. Странно, вызывающе? Нет, потому что и у Дюрера, и у Иеронима Босха, в сущности, на протяжении всей двухтысячелетней истории христианской живописи, религиозные темы всегда решались метафорически.

Итак, почему Сальвадор Дали? Потому что он — единственный из известных мне художников, чей стиль естественно сочетает то, что можно назвать эротическим декадансом Штрауса, и образность Уйльда.

Мы с Дали изучили партитуру и принялись создавать настоящую музыкальную драму в стиле великих религиозных художников. Мы задумали решить «Саломею» как своего рода триптих. Центральное место декораций, выстроенных симметрично, занимала полуразрушенная каменная плита (мы представили себе, что когда-то тут мог быть алтарь), которую мы поместили в скале на переднем плане, в «акустическом центре» сцены Ковент-Гарден. Место для выхода Саломеи расположили в глубине сцены. Традиционно она появляется из боковой кулисы, у нас же она возникает в центре. Нас могут обвинить в эпатаже, мы же думаем, что так — просто более выразительно. Сбоку от плиты спускаются ступени. Когда выходит Йоканаан, он становится на эту плиту, позже Саломея в эротическом

[1] Aubrey Vincent Beardsley (1898—1972) — английский книжный график, работавший в стиле модерн.
[2] Gustave Moreau (1826—1898) — французский художник-символист.

экстазе ложится тоже на эту плиту. Когда она танцует, вся конструкция декорации смотрится, как огромная чаша, под которой находится в заточении Йоканаан. Когда его убивают, на камне проступает кровь. Тут же будет суждено упасть замертво сраженной Саломее.

194

Центральная платформа отведена протагонистам. Она приподнята для того, чтобы голоса звучали лучше и могли прорваться сквозь невыносимо громкий оркестр. Платформа эта минимальных размеров, потому что мы старались уберечь певцов от лишних движений. В своих фантастических костюмах они должны принимать условные позы и выражать драму с помощью своих самых выразительных инструментов — голосов. Певцы не должны танцевать в прямом смысле этого слова, они могут лишь обозначить танец, главная же роль здесь отводится оркестру. Тут важно создать иллюзию танца.

Художественная фантазия и воображение — главное в театре, в том числе и оперном. Вот поднимается занавес и на сцене — вздымающиеся крылья какой-то хищной птицы, парящей в лунном свете; гигантский хвост павлина, который раскрывается, как только начинается танец, — все это образы упадочной роскоши царства Ирода. Достаточно нескольких таких ярких образов на протяжении девяноста шести минут оперы, чтобы зритель погрузился в странный мир Уайльда — Штрауса и уловил самую суть трагедии.

Мы пытаемся уйти от традиционных решений в этой «Саломее» только для того, чтобы максимально выразительно звучала музыка. Здесь певцы оказываются в более выгодных акустических условиях, чем в традиционной постановке. Поместив на переднем плане группу иудеев — по одну сторону, назаретян — по другую, Ирода — на приподнятой платформе в центре, мы добились более сильного музыкального эффекта, чем это обычно бывает. В этом спектакле есть драматизм, внешняя экспрессия, и вместе с тем певцы тут остаются певцами, не претендуя на то, чтобы быть актерами, танцорами или кем-то еще.

После того, как новая постановка завершена, начинается мучительный процесс самооценки, и у меня нет никаких иллюзий относительно того, насколько мы приблизились к желанной цели. Любая критика бывает важна и полезна, жаль только, когда критики анализируют не то, что нужно анализировать. Вот и на сей раз они решили, что нашей с Дали главной задачей было их позлить. Здесь я могу сказать, что они нас недооценили: если бы у нас было такое намерение, то мы бы придумали что-нибудь похуже.

1949

195

«Фауст»

У меня немалый негативный опыт работы с дирижерами. Четко установить, кто же отвечает за оперный спектакль, отваживаются лишь немногие оперные театры, так что всегда идет скрытая борьба между режиссером и дирижером, и каждый из них считает, что именно он определяет характер спектакля. Я полагаю, что это функция режиссера, ибо по своей природе он должен координировать деятельность, которой сам не занимается. Ему не надо ни играть на сцене, ни писать, ни танцевать, ни петь: он должен культивировать в себе особое умение (в сущности, столь же невидимое, как и у дирижера), позволяющее предотвращать неизбежную анархию в действиях неуправляемых личностей. Он берет от каждой личности то, что, хуже или лучше, дополняет целое.

В музыкальном театре позиция режиссера более объективна, чем позиция дирижера, потому что последний ограничен рамками своей профессии. Дирижеры обвиняют режиссеров в немузыкальности. Конечно, такое случается. Но если собрать всех немузыкальных режиссеров, их окажется ничтожно мало по сравнению с огромной армией музыкантов, бесчувственных к тем безобразиям, которые поражают взгляд во всех оперных театрах мира. Как же так получается, спрашиваю я себя, что музыканты столь снисходительно относятся к картинам в рамках размером сорок на двадцать футов, но не потерпели бы этого дурновкусия у себя дома, будь те же самые картины вставлены в рамки обычных размеров?

Я считаю, что традиционный образ «Фауста» Гуно, демонстрируемый оперными театрами, полностью расходится с теми картинами, которые возникают при слушании музыки, и,

значит, традиционные постановки «Фауста» совсем немузыкальны. «Фауст» Гёте ассоциируется

196

у нас с тяжеловесными, мрачными образами средневековья. Но Гуно был вовсе не похож на Гёте. По лености мысли, декорации и костюмы, подсказанные гетевским произведением, мы приклеили к Гуно, и по той же лености критики решили, что это правильно. Однако при этом неизбежно терял Гуно. В условиях мрачного реализма этого условного стиля — с намеками на серьезные философские намерения, идущими от Гёте, — эта музыка кажется удручающе неподходящей. Там, где у Гёте глубина, Гуно кажется сентиментальным: его вальсы, марши, балетные дивертисменты выглядят неуместными, чужеродными, жалкими, банальными и глупыми. В сущности, любовь к опере «Фауст» — признак дурного вкуса.

Художник Рольф Жерар и я решили поставить «Фауста» в соответствии с тем, что реально содержится в этом оперном произведении. Мы увидели в нем не притчу о потрясениях человеческой души, а приятное романтическое произведение начала девятнадцатого века, что-то вроде сказки Гофмана, и всем сердцем чувствовали, что именно в этой «облегченной» форме произведение и способно обнаружить свое очарование, изящество, ностальгический шарм. Помню, мы провели целую неделю в Коннектикуте: лил дождь, и мы без конца слушали запись оперы, смотря на деревья, с которых падали капли дождя, и пытаясь уловить образы, навеваемые музыкой.

Но при этом нас все время преследовал страх. Дирижер... Мы должны были ставить оперу с тем, кто был, может быть, так же талантлив, как Гуно, — с Пьером Монто[1], а он дирижировал самым первым представлением «Фауста» в Метрополитен-опера.

Тот, кто знал Монто, может понять, что нам не стоило волноваться. Он был в восторге от идеи перемен и полностью согласился с нашими доводами. В сущности, все шло гладко до нашей первой репетиции, когда Росси-Лемени, изображавший Мефистофиля бароном девятнадцатого века в накидке и цилиндре, спросил: «Как быть со строчкой в тексте, где говорится, что я ношу la plume au chapeau — шляпу с пером? Она будет звучать нелепо, если на мне будет надет цилиндр». «О, мы ее изменим», — ответил я легкомысленно и неожиданно поймал взгляд Монто. «Мой дорогой друг, — сказал он, — я приму все, что вы предложите, но только — ни единого изме-

197

нения в партитуре». Напрасно я пытался объяснить ему, что это будет изменением только в либретто. Он был непреклонен. Он был в тот момент представителем Гуно — и его стражем.

Репетиция остановилась. Смущенный Росси-Лемени попытался снять свой вопрос, но было слишком поздно. Мы искали варианты и компромиссы, но безуспешно. В конце концов, я отложил решение проблемы на какое-то время, взялся за следующую сцену и сказал недовольному Монто: «Только вы можете найти выход. Вы здесь единственный француз».

Мы не возвращались к этому вопросу ни на следующий день, ни днем позже. Я начал серьезно беспокоиться. На третий день Монто приехал на репетицию и его глаза блестели. «Я решил вашу проблему, — сказал он. — Пусть Мефистофель скажет: la plus haute chapeau — очень высокая шляпа. Тогда те, кто привык слышать: la plume au chapeau, наверняка услышат те же звуки, а тем, кто будет писать и спрашивать, почему у нас костюм Мефистофиля не соответствует его описанию, мы процитируем нашу строчку, которая, я полагаю, точно отвечает его наряду».

Я хотел бы воздать должное этой исключительной личности, этому великому музыканту и идеальному коллеге. Я все еще слышу его голос на первой оркестровой репетиции «Фауста», когда после первых аккордов он положил папочку и обратился к оркестру с искренним удивлением: «Джентльмены, вы и в самом деле не можете играть громче?» На следующей репетиции он был вознагражден такой сильной игрой, какой я никогда не слышал у этого оркестра.

Я вспоминаю также первую генеральную репетицию, когда открылся занавес, и он впервые увидел сад Маргариты, придуманный Жераром, где вместо безобразного

[1] Pierre Monteaux (1875—1964) — французский дирижер, работал во всех крупнейших оперных театрах мира.

традиционного домика был романтический парк в духе Коро. И снова он положил палочку. «Ах, — сказал он, — Marguerite est done milliardaire! (Маргарита, однако, миллиардерша!)»

1957

198

«Евгений Онегин»

«Онегин», как и «Фауст», родился в атмосфере взаимной симпатии и доверия. Нам с Жераром опять повезло — на сей раз мы работали с замечательным дирижером Митропоулосом[1].

Снова мы ждали встречи с дирижером с тревогой. Снова мы предлагали серьезные изменения. Наша огромная любовь к Чайковскому не ослепила нас настолько, чтобы мы не могли не увидеть слабых мест в его опере. Произведение диктует реалистический стиль постановки. Это одна из тех опер, как, скажем, «Богема», где реалии эпохи создают ту атмосферу подлинности, в которой музыке живется привольно. «Онегин» требует тургеневских картин русской провинциальной жизни, того вкуса к натуралистическим подробностям, какой был у Станиславского в Московском Художественном театре. Это, в свою очередь, требует тяжелых, натуралистических декораций, перестановки которых занимают много времени. А Чайковский не написал никаких интерлюдий, не дал времени для того, чтобы подвинуть стул или поднять задник. Но можно ли сегодня, в двадцатом веке, допустить, чтобы публика несколько раз в течение вечера сидела в полутьме, а в это время за занавесом со скрипом, стуком и треском устанавливали декорации? Мы решили, что этого допустить нельзя.

Второе слабое место «Онегина» — последняя сцена. Развязка всей истории втиснута в короткий, незначительный эпизод в гостиной, и едва певец успевает пропеть свою последнюю трагическую ноту, как стремительно падает занавес, и музыкальных тактов едва хватает для того, чтобы довести его до планшета.

Мы пошли к Митропоулосу, попросили его выкроить интерлюдии из материала партитуры

199

и дописать музыку в последней сцене, чтобы сделать финал в театральном отношении более убедительным. Он охотно согласился, а мы, в свою очередь, начали разрабатывать новое решение последней сцены, которое привело к появлению прекрасной декорации Жерара — замерзший парк на берегу Невы, отдаленные огни Санкт-Петербурга, карета, черные чугунные перила, уличный фонарь, высокие вазы, каменная скамейка, падающий снег. Двое влюбленных встречаются в последний раз «dans le vieux pare solitaire et glace — в старом, безлюдном и замерзшем парке» — образ, взятый не из «Онегина», а из Пушкина и романтического века. Конечно, это шокировало тех, кто был в плену у напечатанной партитуры, где сказано: «Гостиная». Однако это полностью отвечало той задаче, которую я поставил перед Жераром, — закончить оперу образом, который звучал бы как кульминация произведения.

Обычно, когда постановка осуществлена, все эмоциональные связи с ней обрываются. Но «Онегин», благодаря декорациям, составу исполнителей, Митропоулосу, тембру голоса Таккера[2] и просто красоте музыки, до сих пор мне очень дорог. Может быть, из-за того, что произошло на премьере.

Мы гордились тем, что предлагали публике, и рассчитывали на теплый прием. Но не учли одного обстоятельства — наш спектакль должен был стать «премьерой сезона». Когда во время представления ударные места партитуры не получили привычного звучания, когда арии, одна за другой, заканчивались на спокойной ноте, я понял, что публика чувствует себя обманутой. Она хотела ярких моментов, высоких нот, кульминаций, громких финальных аккордов и немедленных ответных аплодисментов. Зрители ожидали услышать огрубленного

---

[1] Dimitri Mitropoulos (1896—1960) — дирижер, пианист, композитор.

[2] Richard Tucker (род. 1914) — драматический тенор, в начале артистической карьеры пел в синагоге, с 1945 г. — в нью-йоркской Метрополитен-опера.

Чайковского и растерялись, услышав эту тонкую, лирическую и внешне неэффектную музыку. Когда мы показали придуманный нами финал, разочарование было полным. Вечер оказался лишенным подъема, привычного для публики гала-премьеры. Ясно, что для такого случая не надо было брать «Онегина»: тут Рудольф Бинг[1] допустил ошибку. Но ему самому нравилась постановка, и это приносило удовлетворение.

Видимо, Бингу опротивели плохие постановки оперы, и

200

он решился на эту кошмарную затею, чтобы провести в театре несколько сносных вечеров. Он отличался нетерпимостью и критическим азартом. Ты еще не успевал пожаловаться на что-либо, как он уже возмущался. Ни от кого другого я не принимал критику с такой радостью.

1950-е

«Кармен»

Интервью с Филиппом Альбера после премьеры спектакля «Трагедия Кармен» в Буфф-дю-Нор в ноябре 1981 года

АЛЬБЕРА. Поставив «Кармен», вы снова вернулись к опере после долгого перерыва. Почему вы перестали ставить оперы?

БРУК. Ставить оперу всегда приходится в очень трудных условиях: тут надо вести постоянную борьбу. Борьба — это пустая трата времени и энергии, и наступает момент, когда надо перестать бороться.

Теперь постановка оперы снова стала возможной, потому что в нашем театре совершенно другие условия работы — я имею в виду характер репетиций и представлений, цены на билеты и так далее. Иными словами, мы можем изменить отношения со зрителем и отношения с театральным пространством. Мы репетировали десять недель (по сути дела, недолго, но это внушительный срок по сравнению с общепринятой практикой), и сыграли двести представлений с одним и тем же составом. Вообще для больших музыкальных спектаклей отводится немалое количество репетиций, но одних репетиций недостаточно, чтобы добиться слаженной работы ансамбля. Для этого нужны представления.

Репетиции — это период подготовки, а первое представление является началом нового

201

процесса. Оперы обычно даются пять или шесть раз, и именно тогда, когда актеры начинают находить подлинный контакт с публикой и со своими партнерами, все кончается. Вот почему я настоял на показе целой серии представлений одного и того же произведения, а в дневное время мы продолжали репетировать и заниматься упражнениями. Я полагаю, что для певцов иногда важно отдать всю свою энергию одному произведению и вникнуть в него глубоко.

АЛЬБЕРА. С этой точки зрения, является ли работа над «Кармен» особым случаем? Можно ли подобным образом работать над другими операми, сокращая их и освобождаясь от традиционных условностей, или это одиночный эксперимент?

БРУК. Эксперимент стал возможен благодаря тому, что мы по-новому организовали нашу работу. Чтобы иметь свободу, надо довольствоваться малыми средствами и небольшим количеством занятых в постановке. Как в кино: если хочешь сделать некоммерческий фильм, приходится обходиться скромным бюджетом. Если ты намерен потратить тридцать миллионов долларов, надо снять фильм, который понравится половине населения земного шара.

Большие оперные театры не собираются из-за нас закрывать двери своих театров, у них всегда будет свой зритель. Но ничто не мешает маленьким оперным труппам осуществлять экспериментальную работу, и оперы действительно могут быть представлены в сокращенном варианте без ущерба для самого произведения. Например, несмотря на то, что опера

[1] Rudolph Bing (1902) — генеральный директор Метрополитен-опера в Нью-Йорке с 1949 по 1972 г.

«Пеллеас и Мелисанда»[1] отчасти обязана своей славой оркестровой партитуре, можно поставить это произведение в клавирном варианте и сделать живой спектакль. Есть много городов, где никогда не будут ставиться оперные спектакли — из-за их огромной стоимости, но люди были бы рады прийти послушать небольшую группу певцов, поющих под рояль. Я думаю, что из «Онегина» мог бы получиться очаровательный и очень трогательный спектакль с небольшим составом исполнителей, идущий в сопровождении концертного рояля.

В Англии есть группа, которая поставила таким образом «Аиду», в драматическом театре я видел спектакли по произведениям Диккенса или по сказкам «Тысячи и одной ночи» с

четырьмя или пятью артистами, играющими разные роли. Можно представить себе и несколько певцов, исполняющих сольные партии, а в сценах, где они не заняты как солисты, — хоровые партии.

АЛЬБЕРА. Не кажется ли вам, что в том оперном театре, который существует сегодня, невозможно исполнять из вечера в вечер одно и то же произведение?

БРУК. Да, в том театре, который существует сегодня, это невозможно... Но если будут постоянно проводиться эксперименты, они повлияют на существующие институты. Думаю, откровенными нападками тут ничего не добиться, потому что самим этим институтам на них наплевать. Нужно иметь соратников, людей, которые не хотят поддерживать старые мифы, которые могут выступить в печати и сказать, что опера не обязательно должна быть тяжеловесным и окаменевшим искусством.

Например, совсем не обязательно, чтобы мужчины и женщины имели уродливые фигуры лишь потому, что они поют. Сегодня можно увидеть много очень красивых женщин с красивыми голосами и прекрасными фигурами. Есть много стройных певцов и много толстых. Безобразные фигуры свидетельствуют об определенном актерском самодовольстве и определенном потворстве со стороны зрителей, которые готовы принять все, что им дают. Но если бы публика была настроена более критично, если бы молодые, привлекательные певцы добивались бы больших успехов, то эти «условности» в конце концов были бы разрушены. О чем можно сказать с уверенностью, так это о том, что в оперном мире звездная система должна уступить место ансамблевому принципу. Очень важно, чтобы один и тот же состав работал продолжительное время.

АЛЬБЕРА. Не утопична ли эта идея в ситуации, когда так много определяют финансовые вопросы и звездная система?

БРУК. Потому-то я и говорил, что эти проблемы нельзя разрешить с помощью критических атак, надо пытаться создавать альтернативные оперные спектакли.

АЛЬБЕРА. В «Пустом пространстве» вы писали об архитектурных проблемах театрального пространства. Отражаются ли в устройстве оперных зданий все те условности оперного театра, против которых вы восстаете?

БРУК. Да, и именно поэтому при постановке «Кармен» надо было сразу изменить все условия. Когда-то оркестр был маленьким и располагался чуть ниже сцены, потом он незаметно

разросся, как гигантский гриб, и был загнан едва ли не под сцену. Для того чтобы он звучал все громче, его состав все увеличивали, пока он не достиг абсурдных размеров и совершенно утратил соразмерность человеку. Возникшее в результате этого соревнование между человеческим голосом и звучанием огромного оркестра можно сравнить с историей динозавра: достигнув абсурдно гигантских размеров, он стал настолько тяжел, что не смог функционировать и погиб.

Оркестр, несоразмерный человеческому голосу, вынуждает певца принимать искусственные позы. Чтобы быть слышимым, он должен стоять лицом к зрительному залу и

[1] Опера Клода Дебюсси, поставленная впервые в Париже в 1902 г. В 1992 г. Питер Брук поставил эту оперу в своем театре Буфф-дю-Нор в сопровождении двух роялей.

как можно ближе к краю сцены. В результате актер не может часто менять свои позы и двигаться так, как того требует драматическая правда. В общем, форма оперной постановки диктуется самим устройством зрительного зала в такой же (а может быть, и в большей) степени, что и режиссерским замыслом. Кроме того, достоинство музыканта унижается тем, что его посадили в яму. Такое расположение отражает установку девятнадцатого века: хозяин — наверху, слуги — внизу под лестницей. Красота театра острова Явы отчасти состоит в том, что музыканты там сидят на виду у зрителей, они наблюдают за происходящим и участвуют в действии, и происходит нечто существенное, когда они разом бьют в гонг и барабаны и звуки их инструментов сливаются в один звук.

АЛЬБЕРА. Если бы, например, вас спросили, каким должно быть архитектурное устройство оперного театра, который собираются строить на площади Бастилии, что бы вы ответили?

БРУК. Давайте придерживаться здравого смысла. Что говорит друг другу большинство людей, когда они влюблены? «Давай поженимся. Давай купим дом». Они не говорят: «Я не знаю, хочу ли я на тебе жениться или выйти за тебя замуж, но давай сделаем проект дома, построим его, потом будем ухаживать за чужими детьми и посмотрим, что у нас получится. Потом снова подумаем...» Нужно прийти к соглашению по главным вопросам, прежде чем построить дом. Есть ли у нас такая база для строительства оперного театра?

У нас в театре сейчас момент замешательства, период хаоса и перехода к чему-то, чего мы не знаем сами. Ничего такого не происходит ни в кино, ни на телевидении: если сегодня вам надо построить киностудию, вы знаете, что уже существует нужная форма. Оперный театр построить нельзя, потому что нам не известно, какие выразительные средства и

сценические формы потребуются в ближайшие сто лет. То, что нужно, например, для постановок Штокхаузена[1], не требуется для постановок Берио[2], и условия, при которых постановки их опер могли бы быть осуществлены, совсем не обязательны для новой постановки «Свадьбы Фигаро». Поскольку решения этой проблемы оперного искусства пока не существует, те, кому, к несчастью, приходится строить новые оперные здания, вынуждены идти на компромисс и выбирать из всех существующих форм. В Сиднее есть замечательный оперный театр, считающийся великолепным образцом современной архитектуры, но единственным архитектурным достижением Сиднейского оперного театра является его фасад, завоевавший мировую известность. Оперы же там ставятся не на сцене, специально для этого предназначенной, а на сцене, построенной для драматических спектаклей.

АЛЬБЕРА. С певцами вам труднее работать, чем с драматическими актерами?

БРУК. Молодой певец отличается от молодого актера тем, что владеет ремеслом. За его плечами — годы тяжелой учебы и упорного труда. Он учился музыке, правильному дыханию, вокальной технике. Он овладевал языками. Это дает ему крепкую опору. Если он даже успел приобрести какие-то пошлые навыки актерской игры, их легко убрать. И они ему самому не нравятся — он ими пользуется, потому что никто не научил его другим. Его просили широко разводить руки в стороны, или он видел, как это делают другие певцы. Когда этот фальшивый жест у него убран, он не оказывается беззащитным. Он владеет ремеслом, которое его держит. Поэтому я нахожу, что певец, обладающий интуицией, чуткостью и желанием быть правдивым, может быть более достоверным и естественным, чем драматический актер. Ему не надо делать что-то особенное. Он иногда может оставаться самим собой.

1982

[1] Karlheinz Stockhausen (род. 1928) — немецкий композитор, представитель так называемой сериальной музыки.

[2] Luciano Berio (род. 1925) — итальянский композитор, принадлежит к музыкальному авангарду.

Чувство стиля
Речь за обеденным десертом

Дамы и господа из Метрополитен-опера, мне предложили поговорить о стиле оперного искусства, но трудность заключается в том, что я никогда не видел стиля. Наша работа бросала нас в разные части света. Я смотрел театральные постановки в самых разных условиях и, думаю, смотрел очень внимательно. Я никогда не видел того, что подразумевают под стилем. Я думаю, что как только человек начинает искать стиль, говорить о стиле, он летит вниз головой в пропасть, и наверняка она его поглотит.

Давайте представим себе, что все мы находимся на необитаемом острове, где нечего есть. Когда наступает обеденное время, а еды нет, что происходит? Начинаются разговоры о еде. Кто-нибудь возьмет да скажет: «А помните копченую семгу?» Другой скажет: «Да, и ее ели с перцем». Еще кто-нибудь вспомнит вкус лимона. С каждым днем эти вкусовые ощущения будут становиться все слабее, и после года питания листьями, корой и перезрелыми фруктами вкус лимона будут путать со вкусом папайи и листьев. Разговор о еде, который все больше и больше будет заменять саму еду, превратится в игру слов.

То же самое происходит, когда мы говорим о стиле. Почему вообще возникает этот разговор? Почему появляется к этому интерес? Думаю, потому, что отсутствует еда. Вокруг обеденного стола собираются тогда, когда хотят есть. А если стол оказывается пустым, начинают мечтать и говорить о еде. Нечто подобное происходит с поисками стиля.

Они становятся все более заметными, когда исчезает содержание.

Меня поражает, что в театре вообще, особенно в классическом театре, а еще больше в оперном, существует странная путаница от-

носительно того, является ли слово «искусственный» знаком похвалы или уничижительной критики. На днях, когда мы играли «Кармен», после спектакля ко мне подошла женщина и сказала: «Я хочу поговорить с вами относительно костров».

В одной из сцен спектакля мы используем три настоящих костра, что для нас принципиально важно. В каждом городе, где мы играли, нам приходилась идти в отдел пожарного надзора и объяснять пожарникам, что, конечно, мы знаем, что они не любят настоящий огонь на сцене, но в данном случае он для нас очень важен. Они обычно относились к этому с пониманием, и мы получали специальное разрешение.

Итак, эта женщина подошла ко мне и спросила: «Не могли бы вы мне кое-что объяснить? Зачем вам понадобились настоящие костры, когда можно использовать искусственные?» Я посмотрел на нее с изумлением и спросил: «Что вы имеете в виду?». Она ответила: «Ну знаете, эти электрические штуки с воздуходувками и языками пламени».

Это не шутка, и я вижу в этом очень любопытный знак времени. То, что для нас было настоящим, в ее глазах выглядело жалким. Если бы у нас была хитроумная электрическая машина с огромными языками, имитирующими огонь, для нее это значило бы, что она не зря потратила деньги.

Это не анекдот. Это произошло на самом деле, и мне показалось, что это имеет отношение к восприятию театра. Одни хотят видеть в театре нечто им близкое, простое, реальное, естественное. Другие устали от жизненных неприятностей и невзгод, от того безобразного, что они видят в жизни. Мы живем в отвратительном мире, мы соприкасаемся ежедневно со всем этим настоящим и естественным, и да поможет нам Бог уйти от всего этого как можно скорей — и мы уходим. Уходим либо в мечты, либо из настоящего в прошлое.

Но что такое прошлое для современного человека? Примерно то же самое, что вкус любимых блюд для тех людей на необитаемом острове. И чем дальше уходит от нас это прошлое, тем меньше мы знаем о нем. Постепенно у нас начинают возникать определенные представления о прошлом, определенные стилистические знаки, которые бывают очень далеки от реальности прошлого. Возьмем, скажем, музыкальное или литературное произведение восемнадцатого века. К нему можно отнестись, как к реликвии, как к чему-то,

что имело глубокий смысл для людей, которых уже давно нет на свете, их время ушло, и эта вещь — единственное, что напоминает о них. Но бывает

207

так, что вы обнаруживаете в данной вещи нечто живое и значимое для себя. Если такое случается, то это произведение уже принадлежит не только прошлому, и само прошлое вторгается в настоящее. Когда это происходит, у нас возникает живая человеческая связь с тем, кого уже больше нет, и это — чудо, акт магии, делающий нас неизмеримо богаче.

Существует другой подход к прошлому: «Как было бы прекрасно, если бы мы могли сесть в машину времени и отправиться туда. Там намного лучше, чем в нашем бедном мире». И тут с помощью условностей, сомнительных традиций, архивных материалов, живописи и тому подобного мы создаем абсолютно придуманное прошлое, где все кладут свои носовые платки именно в это место, а не в другое. И всегда найдется какой-нибудь специалист, который провел два года за работой над диссертацией на тему: «Функция носового платка в жизни джентльмена восемнадцатого века». Найдутся документы, свидетельствующие о том, как люди вели себя, как ходили в восемнадцатом веке. И все это будет ложью. Кто-нибудь через сто лет, ставя оперу, скажем, о нашем сегодняшнем обеде, оденет меня в смокинг, потому что, просматривая документы, он увидит, что на всех официальных сборищах тот, кто произносит речь, одет либо во фрак, либо в смокинг. Вот такой путаной оказывается память о прошлом.

Хотите вы этого или нет, но реальную историю нельзя постигнуть, собирая ее внешние признаки. Сделать это невозможно. Что можно сделать, так это пойти противоположным путем и заняться наблюдением настоящего.

Наблюдения, которые я делал, смотря театральные представления в разных частях света, приводили меня к одному и тому же выводу: мысли о необходимости следовать какому-то определенному стилю возникают только тогда, когда смотришь на неумелых учеников и второсортных учителей. Во всех других случаях, даже когда форма театрального представления предельно условна, тебя ничего не интересует, кроме человека и его переживаний. Это поразительно. Если вы пойдете на одно из самых формализованных представлений, которые существуют в театре, — на представление японских кукол Бунраку[1], то на

208

этом предельно условном спектакле зрители говорят: «Можно подумать, что эти куклы — живые».

Недавно в Индии я встретился с одним из двух последних мастеров старого традиционного танца. Он показывал нашей небольшой группе разные элементы своего изысканного языка жестов, предельно формализованного, закодированного до такой степени, что ничего невозможно понять, если ты не изучил все эти коды. Но смотреть было интересно, потому что мы следили за поведением не танцора, а человека в реальной ситуации. Я видел одного великого индийского танцора другого стиля. Он передавал нежность женщины к своему ребенку, и выражено это было удивительно просто и точно. Там не было ничего специфически индийского — женщина просто звала своего ребенка, так непосредственно, что все присутствующие поверили в реальность происходящего. Сделано это было с таким мастерством и с такой естественностью, какие редко встретишь.

Я спросил этого очень старого артиста, что он чувствует, когда исполняет свой номер. Мне было важно понять это и потому, что он постоянно исполняет только этот формализованный танец. К тому же перед тем, как исполнить его для нас, он рассказывал о приемах, о кодах своего танца. На наш вопрос он ответил: «Все очень просто. Я стараюсь вложить в содержание танца все, что я испытал в жизни, так чтобы мой танец был выразителем того, что я прочувствовал и понял».

Стили являются отражением определенных кодовых систем, одни из них кажутся более реалистичными, другие — более условными. Считалось, что первоначальный натурализм

[1] Классический японский кукольный театр, традиция которого восходит к XI веку. Расцвет Бунраку приходится на XVIII век. В настоящее время сохранился один театр Бунраку в Осаке.

Студии актеров[1] делал их игру очень похожей на реальную жизнь. Теперь мы понимаем, что это не что иное, как код. Это код, который обозначает реальную жизнь, и если вы сопоставите его с самой искусственной формой, вы увидите, что по существу тут нет никакой разницы. Все, что мы делаем на сцене, в определенном смысле формализовано. В этом смысле все имеет стиль.

Любой образ, любая нота, любой ряд нот, любой ряд слов может выглядеть искусственным. Искусственным в худшем смысле этого слова. Лишенным жизни. Вы можете вывести кого-нибудь на сцену в современной одежде, он будет смотреть на зрителя и читать что-нибудь о вторжении в Гренаду и ими-

тировать выступление Рональда Рейгана по телевидению, но это совсем не означает, что это будет современно. Вы посмотрите и скажете, что все это надуманно, безжизненно и бессмысленно. А другой выйдет и произнесет необычные слова, сопровождая их жестами, которых вы не увидите на улице, и они окажут на вас воздействие и будут современны.

Главное — не заниматься частными художественными проблемами, не имеющими отношения к сути. То ли это слово, тот ли жест, тот ли костюм, те ли декорации, то ли освещение и, наконец, то ли произведение? Ответы на эти вопросы сводятся, по существу, к ответу на один вопрос: как создать произведение, нужное сегодня тебе самому и зрителям? Отвечая на этот вопрос, ты тем самым отсекаешь десятки других, не имеющих отношения к делу. Важное от неважного отделяется само собою.

Надо, в конце концов, считаться с фактами. Надо признать, что создать в опере нужные условия для работы чрезвычайно трудно. Самое важное — определить первоочередность задач и направить свою энергию туда, где она больше всего необходима. Создатели оперного спектакля должны иметь достаточно времени, покой и защищенность — экономическую, психологическую, эмоциональную — и заниматься сутью, а не вопросами стиля.

1950-е

[1] Actors' Studio — студия, основанная Элиа Казаном и Ли Страсбергом в 1947 г., занималась изучением метода Станиславского.

VIII БЛИКИ ЖИЗНИ

Экранизация пьесы

Я сделал несколько фильмов по пьесам, которые до этого ставил в театре, и каждый раз это было для меня новым экспериментом. Иногда я пытался использовать знания о пьесе, приобретенные при работе над театральной постановкой, но воплотить ее с помощью совсем других средств, средств кинематографа. Например, мы сняли «Короля Лира» семь или восемь лет спустя после постановки этой пьесы в театре, и нас увлекала задача отойти в фильме от образов сценической версии.

Питер Брук и Жанна Моро на съемках фильма «Модерато кантабиле». 1960

В случае с пьесой «Марат — Сад» было по-другому. Мы много говорили с Петером Вайсом о самостоятельном фильме по «Марату — Саду» и хотели начать с нуля. Мы собирались начать фильм с кадров, где скучающие

парижане гадают, как провести вечер, и решают пойти в дом для умалишенных в Шарантоне, чтобы поглазеть на пациентов. Мы принялись разрабатывать подробный и очень необычный сценарий, но скоро поняли: то, что мы так интересно придумывали, выльется в слишком дорогой фильм, снять который нам будет не под силу.

Однажды глава студии «Юнайтед Артисте» Дэвид Пиккер предложил одному английскому продюсеру и мне небольшую сумму в двести пятьдесят тысяч долларов на фильм по «Марату — Саду», предоставив нам возможность делать все так, как мы захотим, при условии, что мы уложимся в отведенные сроки. Быстрый подсчет показал, что нам придется сделать фильм за пятнадцать дней. Задача была очень интересной, но, конечно, фильм надо было решать совершенно по-другому — как можно ближе к сценическому варианту, который был отрепетирован и готов. Мне было интересно понять, сможем ли мы найти при этом чисто кинематографический язык, чтобы избежать мертвечины обычной экранизации спектакля, и создать волнующее кинопроизведение.

Итак, снимая непрерывно тремя или четырьмя камерами, изводя метры и метры пленки, мы следовали за спектаклем так, словно это был боксерский поединок. Камеры то приближались, то удалялись, крутились и вертелись, стараясь уловить то, что происходит в голове зрителя, и воспроизвести его впечатления, пытаясь уследить за противоречивостью мыслей и непредсказуемостью действий, которыми Петер Вайс наполнил свой дом для умалишенных. В конце концов, мне удалось передать исключительно субъективный взгляд на происходящее, и лишь позже я понял, что именно в этой субъективности и заключается разница между фильмом и спектаклем. |

Когда я ставил спектакль, я не пытался навязать свою точку зрения на происходящее. Напротив, я пытался посмотреть на происходящее с разных позиций. В результате зрители могли свободно и непрерывно выбирать в каждой сцене и в каждый момент ту точку зрения, которая их больше всего устраивала. Конечно, у меня были свои предпочтения, и в фильме я сделал то, чего не может избежать кинорежиссер, а именно — показал все так, как я вижу своими собственными глазами. В театре тысяча зрителей видит одно и то же тысячью пар глаз, и вместе с тем они соединяются в одно коллективное целое. В этом и есть разница между двумя видами искусства.

И в театре, и в кино зритель обычно более или менее

пассивен в момент восприятия. В кино это особенно очевидно, потому что сила образа настолько велика, что вы не можете отстраниться от него, ваше воображение, мысли, чувства заняты только им. Поэтому размышлять над тем, что вы видите, можно лишь до или после получения впечатления.

В театре физически вы все время находитесь на одном и том же расстоянии от происходящего на сцене. Но иллюзорно это расстояние все время меняется. Как только действие захватило вас и вы поверили в происходящее, расстояние между сценой и вами сокращается. На вас действует то, что называется «эффектом присутствия», вы ощущаете близость к героям на сцене. Затем происходит движение в обратную сторону: как только напряжение действия ослабевает, расстояние между вами и актерами увеличивается. Отношения зрителя и сцены подобны отношениям между двумя людьми: степень их включенности друг в друга постоянно меняется. Вот почему театр позволяет, поддаваясь сильному впечатлению, сохранять определенную степень свободы. Эта иллюзорность смены расстояния является основой театрального представления. В кино эта особенность зрительского восприятия воплощается с помощью чередования крупных и общих планов, но эффект достигается совсем другой.

Например, в «Марате — Саде» действие, происходящее на сцене, рождает в сознании зрителя дополнительные образы. В спектакле сумасшедшие актеры разыгрывали сцены из Французской революции. Иллюстрация этих событий была далеко не полной, но то, что они показывали, возбуждало фантазию зрителей, позволяло им дорисовать картину. Мы пытались воспользоваться этим эффектом в фильме, и в некоторых сценах нам это удалось. Например, Шарлотта Корде стучится в дверь Марата. В театре мы изображали это самым простым,

условным способом: один протянул руку, а другой воспроизводит звук стука. Она стучала, а кто-то другой воспроизводил шум открывающейся двери. Это был чистый театр. Когда мы снимали фильм, я решил посмотреть, можно ли при жесткой фиксированности кадров воспользоваться подобным приемом. Такого рода проблемы все время возникали в кино.

Подобное было и с «Королем Лиром». Особенность шекспировской пьесы в том, что ее действие происходит «нигде». У шекспировской пьесы нет точного места действия. Любая попытка, из эстетических или политических соображений, втиснуть шекспировскую пьесу в какие-то рамки является насилием, гро-

214

зящим ослабить ее звучание: она может жить и дышать лишь в пустом пространстве.

Пустое пространство позволяет сотворить для зрителя сложный мир, содержащий все элементы мира реального, где все отношения — социальные, политические, метафизические, личные — сосуществуют и переплетаются. И этот мир находится в непрерывном движении; по мере того, как развертывается действие, штрих за штрихом, слово за словом, жест за жестом, характер за характером, этот мир заявляет о себе все более явственно и зримо. При постановке любой шекспировской пьесы очень важно, чтобы зрительское воображение было все время свободным. Поэтому такое значение приобретает пустое пространство, позволяющее зрителю каждые две или три секунды стирать осевшее в его сознании. Тем самым обеспечивается свежесть каждого нового впечатления.

То же самое происходит на телеэкране. Непрерывность изображения на телевизионном экране достигается благодаря принципу гашения обратного хода электронного луча в кинескопе. Если бы этого гашения изображения не происходило, то после шестидесятой доли секунды вы бы ничего не увидели на экране. Так и в театре. Когда зритель смотрит на абсолютно нейтральную сцену, он в течение секунды получает импульс, позволяющий ему представить себе конкретный образ. Например, он слышит слово «лес» в «Сне в летнюю ночь». Только одно слово — и в воображении возникает картина, которая в свою очередь рождает новые и новые образы. Только одна фраза — и суть уловлена, и далее с поверхностного слоя сознания все переходит на другой уровень и благоразумно сохраняется там, чтобы привести нас к пониманию сцены.

Образ этот может быть потом вытеснен из нашего сознания на некоторое время, пока через пару сотен шекспировских строк он снова не понадобится. А в промежутке между этими моментами в вашем сознании освобождается пространство для других впечатлений, мыслей и чувств, которые были скрыты за поверхностью восприятия. В фильме все по-другому. Здесь вы постоянно сталкиваетесь с чрезмерной устойчивостью зрительного образа, который не отпускает вас и детали которого еще долго стоят у вас перед глазами, когда необходимости в этом уже нет. Если сцена в лесу идет десять минут, то все это время мы никак не можем избавиться от деревьев.

Конечно, есть кинематографические «эквиваленты»: монтаж, использование линз, которые вырывают передний план и

215

убирают все остальное из фокуса, но это не решает проблемы. В реальности образа — сила фильма, но и его ограниченность. При экранизации Шекспира возникает еще одна проблема — совместимости ритма текста и ритма зрительных образов. Ритм шекспировской пьесы — это ритм слов. Он возникает с первой фразы и проходит через всю пьесу, он меняется, и за ним надо следить. В фильме главное в другом, а именно — в смене зрительных образов. Совместить эти два ритма очень трудно, в сущности, почти невозможно. Так же, как почти невозможно совместить ритм музыки с ритмом фильма при экранизации оперы. Я говорю *почти* невозможно, потому что все-таки бывают моменты, когда благоволение свыше позволяет нам слегка приблизиться к идеалу.

1977

«Повелитель мух»

Сэм Шпигель[1], прикрывая пораненный глаз одной рукой, вошел в воду, и между нами упал мяч. Он купил права на «Повелителя мух» и собрал нас на первое совещание по поводу сценария. «Как мы назовем фильм?» — спросил он. Я мгновенно представил себе, каким будет предстоящий год и что меня ожидает. Я уже знал, что мы не придем к согласию ни по одному вопросу.

Если книга Голдинга это краткая история человечества, то рассказ о том, как создавался фильм, подобен краткой истории кино со всеми его ловушками, соблазнами, разбитыми сердцами всех тех, кто был причастен к работе над фильмом.

Этот роман дал мне Кеннет Тайнен[2]. Прочитав его, я так загорелся сделать по нему фильм, что был напрочь сражен, когда узнал, что «Илинг Студиоуз» купил права на экрани-

216

зацию у Уильяма Голдинга за две тысячи фунтов и что режиссер уже вовсю работает. Но скептики из студии «Илинг» приободрили меня. «Это обычная история, — сказали они. — Мы никогда его не поставим. Будем обсуждать, готовиться, будет написан сценарий, но через год кто-нибудь поймет, что это рискованное дело, и все кончится. Вот увидите».

Я ждал, волновался, сомневался, пока события развивались именно так, как было предсказано. До меня доходили тревожные слухи о том, что Найджел Нил написал блестящий сценарий, что уже найдена нужная натура для съемок и подбирается состав исполнителей. Затем, наконец, была составлена смета расходов, и хотя проект казался всем интересным, все же стали обсуждать, разумно ли вкладывать двести тысяч фунтов в фильм с участием огромного количества детей. Трудно осуждать тех, кто решил, что это неразумно.

Права на «Повелителя мух» снова продавались, и цена на них повысилась до восемнадцати тысяч фунтов. Когда я услышал об этом, я помчался к Сэму Шпигелю. Тут я допустил психологический просчет, за что в дальнейшем мне пришлось дорого заплатить. Я исходил из того, что Шпигель, будучи моим другом, отнесется к моей маленькой экспериментальной затее по-отечески и не будет вмешиваться в мои дела. Я полагал, что, если я соглашусь на скромный бюджет, то он предоставит мне свободу действий. Я не понял, на чем держится успех продюсера, прошедшего школу Голливуда.

Любой профессиональный продюсер возьмется за какое-то дело только в том случае, если он имеет право полностью им распоряжаться, поэтому он неизбежно должен прийти в столкновение с режиссером европейского стиля, который исповедует тот же принцип. Однажды, когда я чуть было не стал делать фильм с Гарольдом Гектом[3] и Бертом Ланкастером[4], Орсон Уэллс сказал мне: «Никогда не работай с продюсером, когда он на гребне успеха», и позже я с грустью вспомнил его слова.

Все, что было нужно мне — это небольшая сумма денег, дети, камера, берег океана. И никакого сценария. Все, что было нужно продюсеру, прежде чем он потратит большие деньги, — это подробный сценарий, который может служить гарантией

217

того, что фильм станет «мировым достоянием». Скептически настроенные друзья Сэма Шпигеля начали поговаривать о том, что фильм никогда не будет сделан, и предсказывали тот же ход событий, что и в случае со студией «Илинг». Однако я в своих желаниях зашел настолько далеко, что лишь иногда допускал возможность катастрофы.

На протяжении года мы, казалось, двигались к началу съемок. Художник искал натуру в Испании и Африке, я отправился на Канарские острова. Сценарий поручили писать Питеру

---

[1] Samuel Spiegel (род. 1904) — американский кинопродюсер, за свою деятельность трижды награждался премией .Оскар».

[2] Keneth Tynan (1927—1980) — театральный критик, с 1963 по 1969 г. тесно сотрудничал с Национальным театром Великобритании.

[3] Harold Hecht (1907—1985) — продюсер, много работал с Бертом Ланкастером.

[4] Burton Stephen Lancaster (род. 1913) — американский киноактер.

Шафферу[1], но Шпигель в тайне от всех, для страховки, заказал второй сценарий Ричарду Хьюзу[2].

Обсуждая сценарий, мы с Шаффером терзались сомнениями и рассуждали, как голливудские интеллектуалы, которые хорошо знают, что такое компромисс. Помню, как в начале работы Шаффер спросил: «Как же мы можем изменить название произведения, превратить мальчиков в девочек, англичан в американцев?» Я отвечал так: «Предположим, мы никогда не слыхали о Голдинге, и кто-то предложил нам сделать фильм о девочках и мальчиках разных национальностей, очутившихся на необитаемом острове. Разве мы не смогли бы извлечь из этого волнующий сюжет?» Конечно, довод был убедительным, потому что мы хотели убедить самих себя.

У Голдинга миф «Повелителя мух» органично рождался вместе с его поразительной романной формой, сюжет и чувства автора не существовали вне этой формы. И было бы невероятным совпадением, если бы однажды найденная форма оказалась соответствующей творческим потребностям других, параллельно работающих авторов. В этой невозможности совпадения формы первоисточника и сценария и состоит главная трудность создания экранных версий.

Шаффер написал замечательную шестичасовую эпопею. Она включала в себя длинное путешествие в горах и потрясающую сцену в пещере, длящуюся почти час. Я помню три сложные ритуальные сцены, происходившие одновременно, каждой из которых хватило бы на целый сезон «театра жестокости». Но смесь Шаффера, Голдинга, Шпигеля и меня самого, тянувших в разные стороны, была слишком неудобоваримой. Ясная форма романа была утрачена, а с нею и сила его воздействия.

Поэтому шестичасовая эпопея с сожалением была отложена в сторону, и мы с Шаффером попытались вернуться к книге.

Чем ближе мы были к первоисточнику, тем все сильнее обострялись наши разногласия с продюсером. Мы уступали в главном ради второстепенного, и чем чаще мы это делали, тем больше проигрывали: в романе Голдинга все так тесно переплетено, что любое изменение чревато разрушением его структуры. Мы часто и не замечали, как сами подрывали всю конструкцию произведения.

Наш восьмой вариант сценария был весь в шрамах и прострелах, но мы были настолько погружены в работу, что, думаю, могли бы продолжать в том же духе и дальше. Однако к этому времени у Шпигеля была готова смета, и, подсчитав, что работа такого масштаба обойдется в пятьсот тысяч фунтов, он отказался от проекта, тем самым оказав нам большую услугу. Таким образом прошел год, и «Повелитель мух» снова оказался на книжной полке.

Тем временем у одного молодого американца из Нью-Йорка по имени Льюис Аллен возникла интересная идея. Он считал, что можно найти частных лиц, которые заинтересуются нашим проектом и дадут на него по две тысячи долларов — сумму такую скромную, что их не будет беспокоить возможность ее потерять. Льюис Аллен и его партнерша Дана Хогдон в свое время нашли таким образом деньги на фильм «Связной» и теперь предложили сделать то же самое с «Повелителем мух». Конечно, нам снова пришлось вести переговоры о правах на экранизацию. Позже мы подсчитали, что истратили больше половины своего капитала на приобретение авторских прав. Рекордная сумма.

Однако то обстоятельство, что наш не пригодившийся сценарий представлял собой толстый, увесистый том, делало его в буквальном смысле слова золотым. В отчаянии мы с Шаффером снабдили его подробным описанием натуры, которой мы не видели, и воображаемыми детальными передвижениями камеры. В результате благодаря этому увесистому документу примерно двести поддержавших нас человек из Вашингтона почувствовали, что имеют дело с достойным проектом. К счастью, далекие от шоу-бизнеса, они не догадались задать нам главный вопрос: «Можете ли вы гарантировать, что фильм будет когда-нибудь завершен?»

---

[1] Peter Shaffer (род, 1926) — английский драматург.

[2] Richard Hughes (род 1900) — английский романист и автор коротких рассказов.

Те, кто хоть раз обожглись на финансовых вопросах, проявляют особую осторожность: тщательно составляют графики

219

работы и смету расходов, что в какой-то степени может стать гарантией осуществления проекта. Мы никакой сметы сделать не могли, так как не были в состоянии собрать нужную сумму, не могли мы составить и график работ, так как все, что связано с детьми, чревато непредсказуемостью. Мы пускались в неведомое — надежда на удачу и вера были нашими единственными гарантами завершения работы.

Во Франции художественные фильмы снимаются за сто пятьдесят долларов. Этой суммы хватает лишь на первый день съемок. Но дело уже так закрутилось, что удается провести съемки и на следующий день, и вот у вас уже набралось достаточно материала для получения кредита еще на какой-то срок. Перед нами стоял единственный вопрос: как продержаться до того момента, когда обратный ход уже невозможен?

Однажды мой ассистент Майк Макдональд пришел ко мне озадаченный: «Кто такой Билли Бантер, на которого вы мне велели ссылаться?»

Я объяснил ему, что это тот самый вечный Толстый Мальчик из знаменитого английского комикса и что это идеальная модель для Хрюши. «Ага, — сказал Майк. — Я иду к английскому бизнесмену в его контору на Манхэттене и говорю ему, что мы делаем фильм и ищем для него английских мальчиков по эту сторону Атлантики. Он настроен недружелюбно. Я зря теряю время. Нет, помочь он не может. Нет, старик, это не по моей части, говорит он. Затем я говорю: мы ищем кого-то вроде Билли Бантера. Картина сразу меняется. Он откидывается на спинку кресла, смеется и вынимает изо рта трубку. С этого момента все неприятности позади».

Мы поняли, что не можем позволить себе привезти мальчиков из Англии, и поэтому решили искать английских мальчиков, приехавших в Штаты за свой счет. Макдональд стоял в порту и приставал ко всем семьям с подходящими для нашего фильма мальчиками, которые ступали на американскую землю. Он слонялся у входа в цирк, написал письма посольским семьям в Вашингтоне, нашел в телефонном справочнике Нью-Йорка клуб выпускников Итонского колледжа, клуб выпускников колледжа Харроу и даже клуб выпускников Милл Хилла[1]. Мы разыскали целую шотландскую деревню, переселившуюся со всем

220

своим производством виски в Нью-Джерси. Думаю, мы просмотрели около трех тысяч детей, жаждавших участвовать в фильме, чьи родители были в восторге от романа и рады провести спокойное лето, сбыв с рук своих детишек. Им не полагалось никакой платы, кроме карманных денег и доли в гипотетической прибыли.

Ральфа, главного героя, мы нашли в плавательном бассейне военного лагеря на Ямайке за четыре дня до начала съемок. Что касается Хрюши, то он прибыл к нам по почте: мы получили замусоленное, написанное детским почерком на линованной бумаге письмо со словами: «Дорогой сэр, я толстый и ношу очки» и смятую фотографию, которая заставила нас плакать от восторга. Этот Хрюша появился на свет в Лондоне — уникальный мальчик, зачатый за десять лет до того, как мы его увидели, в тот самый момент, когда Голдинг мучительно рожал свой роман.

Мы нашли нужный нам остров у берегов Пуэрто-Рико. Джунглевый рай, окаймленные пальмами берега, принадлежавшие компании «Вулворт». Ее хозяева одолжили нам остров за упоминание компании в титрах. Мы решили установить режим жесткой экономии. Никому не разрешалось летать, при крайней необходимости — лишь ночными рейсами по сниженным ценам; никто не имел права звонить в Нью-Йорк, нанимать машину, останавливаться в гостинице, если можно было доехать автобусом, или написать письмо, или переночевать на полу у друзей. В результате мы сэкономили тысячи долларов и могли не ограничивать себя в расходах по двум статьям — содержание детей и пленка.

---

[1] Итон (Eton), Харроу (Harrow), Милл Хилл (Mill Hill) — престижные мужские средние школы в Великобритании, основаны соответственно в 1440, 1571 и 1807 гг.

Мне всегда не давало покоя то, что распорядители кредитов дорогих фильмов не скупятся на всякого рода нелепые расходы и приходят в ужас от затрат на материалы; это все равно, как если бы писатель боялся вычеркнуть слово из-за того, что он потратит бумагу. Получив, наконец, возможность все решать самостоятельно, я постановил, что никто не имеет права подвергать сомнению необходимость тратить пленку. В этом было наше спасение, потому что, несмотря на погоду, болезни, отсутствие предварительных заготовок, хороших осветительных приборов и прочего технического оснащения, мы продолжали снимать, несколько камер работали одновременно и не выключались, пока мы разговаривали с детьми, и по многу раз мы все начинали с начала.

Мы кончили тем, что сняли материал на шестьдесят часов

экранного времени — и на год монтажа. Кроме того у нас были километры пленки с записью разговоров, сделанных в течение дня, из которых мы потом выбрали нужные диалоги и приклеили их на пленку, как марки на конверты. Это был не идеальный способ, но единственно доступный нам и в определенном смысле гарантировавший завершение работы.

Нам было больно после всех наших мучений расставаться со сценарием Шаффера, но теперь было разумнее вспомнить о моей первоначальной идее начать импровизировать, отталкиваясь от текста самого романа. Все в романе сосредоточено на детях. Я полагал, что единственным оправданием перевода этого совершенного романа Голдинга на язык кино было то, что он, утратив некоторую колдовскую окраску, приобретет в киноверсии свойство документальности.

Сама книга — блестящая притча, настолько блестящая, что к ней можно отнестись с недоверием, решив, что это не более, чем ловкий литературный прием. В фильме мы добивались максимальной естественности, выражение лиц и жесты тут не предуказывались исполнителям. Конечно, первый импульс шел от меня, но то, что записывала камера, являлось результатом прикосновения к струнам, которые были готовы тут же отозваться. Жесты отчаяния, голодный взгляд и исстрадавшиеся лица — все это было реальным.

Говорят, что все дети могут играть на сцене. На самом деле, это не так. Это такой же миф, как и то, что все негры обладают чувством ритма и сильными низкими голосами. Детям свойственны крайности. Если ребенок способен играть, он играет божественно, но если не способен, то, как говорится в детском стишке, «коль хорошо — прекрасно, а плохо — так ужасно». Преимущество ребенка заключается в том, что, будучи слишком юным для того, чтобы разбираться в актерских школах, он может делать то, что взрослому мешает делать его знание теории. Если режиссер использует одновременно разные методы работы, актера, имеющего театральное образование, это может привести в ужас. Все дети до некоторой степени играют по системе Станиславского, потому что они разумны и логичны, и хотят знать, что они должны делать и почему. В то же время, если ребенку дать во время репетиции чисто техническую задачу, например: «Поверни голову, сосчитай раз, два, и продолжай», она ему не помешает, потому что он не знает, что это может вывести его из нужного состояния. Взрослый, знающий, что это не художественный метод, будет сбит с толку. Вы мо-

жете задать ребенку действие, которое взрослому покажется «вне характера». А ребенок просто выполнит его и тут же сделает это действие своим.

Пока мы не начали работать, дети были в восторге от того, что они будут сниматься в фильме, хотя никто из них не знал, что это означает. Они, думаю, воображали, что заберутся на экран и тут же окажутся в той увлекательной и динамичной жизни, из которой все скучное уже убрано монтажом. И уж совсем не предполагали, что им придется долгие часы стоять и париться в куртках и шерстяных носках под тропическим солнцем, повторять одно и то же снова и снова. Для них это было шоковое столкновение с реальностью: им пришлось приспосабливаться к тяжелым обстоятельствам, взамен же они получали те немногие удовольствия, которые допускал жесткий график работы. Я думаю, что за время съемок они приобрели важный опыт и повзрослели.

Столкновение с жестоким материалом Голдинга сыграло тут менее существенную роль. Меня спрашивали, понимали ли его дети и какое воздействие он на них оказывал. Конечно, они понимали. Главная мысль Голдинга заключается в том, что в детях заложены возможности любых проявлений, и наши дети могли убедиться в том, что это правда. Во многом их отношения в жизни повторяли отношения мальчиков, которых они играли, и нам было важно позаботиться о том, чтобы они не сдерживали себя во время съемок и соблюдали нормы поведения вне съемок. Днем мы обмазывали их грязью и позволяли им быть дикарями, а вечером отмывали, приводя их в нормальное состояние детей приготовительного класса.

Даже умный и спокойный Хрюша подошел ко мне однажды со слезами на глазах. «Они на тебя сбросят камень, — говорили ему мальчишки. — Будут снимать эту сцену, смерть Хрюши, по-настоящему. Ты им больше не нужен».

На своем опыте мы убедились в том, что единственное отступление от правды у Голдинга — это срок превращения цивилизованных мальчиков в дикарей. В романе оно происходит в течение трех месяцев. Думаю, если бы извлечь из их сознания пробку постоянного присутствия взрослых, то катастрофа произошла бы за несколько дней уик-энда.

1964

223

«Модерато кантабиле»

Год назад я прочитал «Модерато кантабиле» Маргерит Дюра и увлекся идеей сделать из этого произведения фильм. Рассказ не был связан с реалиями французской жизни, тут исследовались необычные взаимоотношения двух человек. Автор ничего не утверждал, ничего не доказывал, хотя, конечно, не укреплял нашу веру в то, что все люди милы и хороши. Я понял, что я должен сделать этот фильм во Франции. Маргарита Дюра незадолго до этого приобрела шумную славу как автор сценария кинофильма «Хиросима, любовь моя», который у одних вызывал восторг, у других негодование. Жанна Моро[1], поразительная актриса, с которой я делал «Кошку на раскаленной крыше»[2] года за два до этого, как и я, увлеклась этим сюжетом. К нам присоединился Рауль Леви, блестящий и энергичный продюсер, который сделал состояние на Брижитт Бардо. («II est si inquiet-Он такой неугомонный)», — как-то сказала о нем с восхищением Б.Б.). Убежденный в том, что это очень заразительная в интеллектуальном отношении идея, он обратился к тем, кто мог его профинансировать, со словами: «Я вам не буду давать читать сценарий, потому что вы его не поймете. Я вам назову лишь имена тех, кто связан с проектом, вы должны им доверять». Финансисты приняли вызов. Мы тотчас получили деньги.

Я часто задавался вопросом, как вообще удавалось запустить многие французские фильмы в производство, как можно было убедить тех, кто владел средствами, в том, что фильм получится. Мне казалось, фильм можно продать только после того, как он сделан. Однако дело

224

в том, что поддержку чаще получают не сами фильмы, а личности, их энтузиазм, их увлеченность. Во Франции в мире шоу-бизнеса постоянно слышишь слова «une belle affiche» — прекрасная афиша. Новички иногда делают ошибку, думая, что имеется в виду плакат, эстетически радующий глаз. Ничего подобного: точно так же, как в ресторане «une belle salle» (прекрасный зал) означает не красивую комнату, а место, где собирается много знаменитых людей, «belle affiche» — соединение самых неожиданных имен. Составление подобной афиши — увлекательная игра; чистый лист бумаги представляет собой колдовское пространство, где имена тасуются ad infinitum — до бесконечности. Если во Франции предложить снять Пикассо и Брижитт Бардо в главных ролях, интерес к фильму гарантирован. В Англии, предложи я снять вместе Грэма Сазерлэнда[3] и кого-нибудь из членов

[1] Jeanne Moreau (род. 1928) — французская актриса, много работает в кино.

[2] «Cat on a Hot Tin Roof» — пьеса американского драматурга Теннесси Уильямса (1911—1983).

[3] Graham Sutherland (1903—1980) — английский художник, получил особую известность благодаря картинам,

королевской семьи (а сценаристом при этом пригласить отлученного от церкви архиепископа), продюсер даже не улыбнется. Очень жаль. Ведь во Франции это не хитрый ход или трюк, а желание освободиться от вчерашних штампов, жажда чего-то нового и загадочного, жажда прорваться в неожиданное и неизвестное. Идей, самых невероятных и амбициозных, всегда возникает много. И большинству из них суждено остаться лишь идеями. И тем не менее иногда, к нашей великой общей радости, какая-то из них осуществляется. Когда мы смотрим лучшие французские фильмы, нас удивляет, почему мы не можем делать такие же. У нас есть таланты, мастера, средства. Но у нас слишком много здравого смысла, гражданской, а не художественной добродетели. Без глупых ошибок нет блестящих достижений.

Эксперимент, который мы хотели осуществить, заключался в том, чтобы создать художественную картину, лишенную действия. По существу, это было единственное, что вызвало тревогу у наших сторонников, когда я заявил прессе, что в нашем фильме ничего не будет происходить. На самом деле так оно и было. Два человека встретились в провинциальном городке — вот и весь сюжет. Только неделю спустя с ними произошли резкие и драматические изменения. Задача состояла в том, чтобы в ходе репетиций подготовить актеров к напряженной внутренней жизни. Целыми днями мы бродили по набережным

225

Парижа, заходили в кафе, в пустые дома, на площади, ездили на пароме, представляя себе жизнь героев до начала действия, воображая, что будет с ними происходить после и во время событий фильма, подобно тому, как это делали мхатовские актеры, готовясь играть Чехова. В конце концов, когда мы сняли несколько простых эпизодов, у актеров была уже выстроена подробная внутренняя жизнь. Брессон[1] иногда делал фильмы без профессиональных актеров, ловя моменты из жизни простых людей из толпы. Мы же, наоборот, работали с актерами, добиваясь от них подлинных эмоций, а затем снимали их, фиксируя внешнюю форму сцены.

Жанна Моро для меня идеальная киноактриса, потому что она никогда не играет характер. Она играет так, как Годар[2] снимает фильмы, и с нею легче всего приблизиться к документальному воспроизведению эмоций. Средний обученный актер работает над ролью, беря отчасти за основу принципы Станиславского: он размышляет, готовится, придумывает характер. Он действует в соответствии с выбранным направлением, так что в некотором отношении он подобен классическому кинооператору, устанавливающему камеру: актер дает себе установки и двигается, хуже или лучше, но в заданном направлении.

Жанна Моро работает, как медиум, доверяя своим инстинктам. У нее возникает ощущение характера, и затем какой-то частью своего существа она следит за его проявлениями и позволяет им реализоваться, время от времени лишь уточняя технические детали, когда, например, она хочет стать лицом к камере так, чтобы съемка велась под нужным углом зрения. Она скорее направляет поток импровизации, а не определяет заранее тот барьер, который надо преодолеть, и в результате вы имеете серию маленьких художественных сюрпризов. Ни вы, ни она не знаете, что произойдет в следующем кадре.

Меня критиковали больше всего за то, что в «Модерато кантабиле» я мало двигал камеру, что я установил ее и снимал с одной точки. Считали, что я поступил так потому, что пришел из театра и не ведал о возможностях кино. На самом деле, тут был сознательный выбор. Ситуация, которую мы пытались

226

представить в этом фильме, не определяется ни исключительно внешними обстоятельствами, ни только внутренней жизнью героев — нельзя сказать, что они ведут себя именно так,

---

сочетавшим абстрактную живопись с религиозной тематикой.

[1] Robert Bresson (роя 1907) — французский кинорежиссер, автор фильмов «Ангелы греха» (1943), «Ламы Булонского леса» (1945), «Процесс Жанны Д'Арк» (1962), «Кроткая» по Достоевскому (1968).

[2] Jean-Luc Godard (род. 1930) — французский кинорежиссер, один из зачинателей так называемой «новой волны» в кино, известен по фильмам «На последнем дыхании» (1959), «Карабинеры» (1962), «Пьеро-безумец» (1965) и др.

потому что живут у реки в скучном городке, но нельзя и пренебрегать тем, что эта атмосфера на них влияет.

Итак, найдя место для съемок и нужных актеров, я решил установить камеру так, чтобы она объективно фиксировала происходящее, и предоставить зрителю возможность следить как бы за документальной записью. Такие долгие зоны молчания, как, например, крупный план Жанны Моро, стоящей на фоне белого неба, были бы нелепы в театре. Шекспир написал бы яркие слова и метафоры, чтобы выразить то, что мы пытались передать силой молчания. Притом мы снимали не молчание и не японскую композицию пустого белого экрана, а взгляд актрисы и едва уловимое движение ее щеки, которые для меня были значимы, потому что она действительно и *именно в этот самый момент* переживала что-то и мне было интересно смотреть на нее.

Эта документальность съемок, фиксирование того, что действительно происходит, имеет прямое отношение к средствам актерской выразительности: важно было запечатлеть на пленке глаза актера в нужный момент.

Мы сделали фильм за семь недель, и стоил он восемьдесят тысяч фунтов. Для Франции это большая сумма: я смог нанять лучших специалистов. Хотя много говорится о романской неделовитости и безалаберности, французы, как оказалось, исключительно организованны, легки в общении, изобретательны, экономны, гибки в толковании профсоюзных привилегий и законов. Поэтому во Франции все можно сделать неизмеримо быстрее, чем в Англии или Америке.

И главное, конечно, это дешевизна производства, ведь цена его определяет меру творческой свободы. Одно дело, когда продюсеры начинают беспокоиться за судьбу своих денег, другое — когда продюсеры готовы пойти на риск. Бродвейские постановки рождаются в нездоровой атмосфере паники, потому что денежные ставки слишком высоки. Я провел целый год над подготовкой фильма одной англо-американской компании, который оказался слишком дорогим, чтобы быть экспериментальным, и слишком дешевым, чтобы гарантировать суперпроизведение. Прорыв новой школы драматургов в Англии произошел во многом потому, что суммы, потраченные на неудачные эксперименты, не были смертельно велики. Новая волна во фран-

цузском кино возникла потому, что фильмы делались за деньги, которые можно было вложить, не рискуя потерять сон.

Когда законченная картина была показана в Каннах, она вызвала противоположные оценки. Одних она сбивала с толку, раздражала, доводила до бешенства, в других находила своих страстных сторонников и поклонников. Для меня самым важным было то, что мое огромное желание снять фильм именно так, как я хотел, осуществилось.

Появившись на экране во Франции, фильм с одинаковой страстью и принимался, и отвергался. В Англии самая большая опасность при подобного рода экспериментах — всеобщее безразличие в начале работы и всеобщее безразличие после ее завершения. Нам бы не мешало быть в творческом отношении более «неугомонными».

1960

Экранизация «Короля Лира»

В «Короле Лире» мы не пытались представлять то, чего никогда не существовало. Например, в Англии никогда не было короля по имени Лир и подобной истории никогда не случалось. Шекспир хотел показать одновременно несколько исторических периодов, и делал он это не в первый раз. Он часто вполне сознательно смешивал средние века или времена варваров и с эпохой Возрождения, и с елизаветинской эпохой. Приглядитесь к «Лиру». В трагедии есть все. По содержанию — это варварское время, по утонченности диалогов — это шестнадцатый или даже семнадцатый век. В силу этого, готовясь к съемкам «Лира», я,

художники Жорж Вакевич[1] и Адель Энгорд[2], продюсер Майкл Биркетт заботились о том, чтобы не оказаться пленниками какого-то одного исторического периода.

228

Мы просматривали многочисленные ленты на исторические темы и задавались вопросом, почему при самом тщательном воспроизведении эпохи фильмы звучали фальшиво, почему они получались недостоверными. И пришли к выводу, что существует очень простой закон, не имеющий ничего общего с тем, что диктуют вам исторические документы интересующей вас эпохи, даже если они вас вдохновляют. Если вы хотите поверить в исторический антураж, нужно уметь впитать в себя девяносто процентов того, что вы видите и знаете, не акцентируя на этом своего внимания. Возьмите, например, обед шестнадцатого или десятого века. Если вы воспроизведете его с музейной тщательностью, заботясь о каждой детали, вы впадете в фальшь. Все окажется совершенно недостоверным, сколько бы вы ни говорили, что двадцать высокооплачиваемых университетских профессоров работали над фильмом и все, что мы видим, исторически точно. Тут возникает парадокс: если вы хотите воспроизвести перед камерой какой-то исторический период, вы должны воспроизвести ваше представление о жизни того времени и, следовательно, позволить камере не фиксировать внимание на каких-то вещах и деталях.

Тут действует закон, который может быть сформулирован так: чем глубже вы погружаетесь в отдаленное или неизвестное прошлое, тем меньше исторических предметов должно одновременно появляться в поле зрения зрителя. Если вы хотите, чтобы отражение конкретного исторического периода, скажем, десятого века, показалось абсолютно достоверным зрителю двадцатого века, чтобы зритель воспринимал ту далекую реальность так, словно речь идет о сегодняшнем дне, вы должны считаться с возможностями восприятия зрителя, а он может воспринять лишь сотую, если не тысячную долю исторических подробностей, которые вы намерены ему показать. Ведь в фильме воспроизводится не реальность, а только *впечатление* от реальности.

Конечно, тут возникает вопрос, как вычислить эту необходимую сотую или тысячную долю. Мы взяли за основу то, что вытекает из природных условий жизни того времени. Мы пришли к выводу, что главной особенностью мира, в котором жил Лир, был контраст между теплом и холодом. Природа в пьесе выступает как нечто враждебное и опасное, с чем человек вынужден сражаться. В центре пьесы — буря, и с психологической точки зрения очень важен контраст между безопасным, замкнутым пространством и пространством диким, незащищен-

229

ным. Это приводит нас к двум знакам безопасности: огню и меху. Дойдя в наших рассуждениях до этой точки, мы начали изучать жизнь эскимосов.

Большая часть реалистических элементов экранной версии «Лира» почерпнута из жизни эскимосов и лопарей[3], потому что за многие столетия их жизнь претерпела мало изменений, она до сих пор определяется природными условиями, контрастом между теплом и холодом. Как только мы поняли, что можем позаимствовать визуальную сторону фильма из жизни общества, главная задача которого — выжить в тех самых климатических условиях, в которых развертывается действие «Лира», мы сразу же обнаружили множество реалий, позволивших нашему воображению додумать многое другое. Повозка, в которой путешествует Лир, никогда не существовала, но мы придумали ее, основываясь на том, что нам хорошо знакомо. Повозка — один из многих анахронизмов, которые мы ввели в фильм. Мы тщательно выверяли каждую бытовую деталь, и всякий раз, когда нам надо было выбирать между тем, что принадлежало далекому прошлому и выглядело необычно, и тем, что было нам близко и знакомо, мы отдавали предпочтение последнему.

Если вы — англичанин (а «Лир» — чисто английское произведение), вы без труда поймете, что действие фильма «Лир» происходит в Англии, которой больше не существует.

---

[1] Georges Wakhevitch (род. 1907) — французский сценограф, работал также в кинематографе.

[2] Adele Anggard — датский сценограф.

[3] Лопари (или саамы) — жители Лапландии, территории на севере Норвегии, Швеции, Финляндии и северной части Мурманской области.

За последнюю тысячу лет английская сельская местность приобрела искусственный облик. Попытайтесь-ка сегодня найти на Британских островах место, которое выглядело бы так, как Англия тысячу лет назад. Такого места нет. Как же тут быть? Конечно, можно было бы, вспомнив Эйзенштейна, добиться эпического размаха, создав впечатление бескрайности просторов. Но тут вы рискуете попасть в ловушку. Шекспир никогда не задерживается подолгу на одной сцене, его стиль постоянно меняется, от фразы к фразе, он, подобно маятнику, постоянно совершает движение от лирического к эпическому и обратно.

Поэтому ошибочно рассматривать «Лира» как чисто эпическое произведение, У Шекспира ничего не бывает в чистом виде, чистоты стиля у него не существует. Каждая пьеса Шекспира — соединение противоположностей. В «Лире», как и в других пьесах, есть сочетание величия и человеческой простоты. Если бы мы позволили себе увлечься роскошными сценами

230

a la «Иван Грозный», это могло бы произвести впечатление, но это был бы не Шекспир и не Англия. Мы же хотели, чтобы тут было нечто абсолютно английское, нечто возвышенное и масштабное, но в то же время человеческое и земное.

Вот почему мы были счастливы, когда нашли место для натурных съемок в Ютландии, которая больше всего похожа на Англию далеких лировских времен.

Мы не пользовались цветом по очень простым и понятным соображениям, вытекавшим из моего опыта театральной постановки «Лира». «Лир» и без того очень сложное произведение, и если вы добавите сюда еще хоть одну каплю сложности, вы совершенно задохнетесь. Черно-белый фильм проще для восприятия, он позволяет зрителю быть более сосредоточенным. Цвет хорош, когда вы достигаете с его помощью каких-то конкретных результатов. Цвет нужен для того, чтобы что-то добавить, а здесь у нас и так всего достаточно. Конечно, сегодня очень трудно найти деньги на черно-белый фильм, и на нас оказывали давление, чтобы мы делали фильм в цвете. Аргументы были знакомыми: мол, и цветной фильм можно сделать стилистически строгим. Но это не так. Даже если вы используете сближенную гамму тонов, то в результате получится нечто элегантное, приятное и изящное, что для «Лира» не годится.

То же самое относится к музыке. Назначение музыки — что-то добавлять к фильму. Но в этом сюжете важную роль играет молчание, и роль эта так же конкретна, как роль музыки в каком-нибудь другом сюжете.

Таким образом, готовясь к съемкам, мы последовательно отказывались от излишеств — в декорациях, костюмах, цвете, музыке.

Того же принципа мы придерживались во время съемок. Ни одну из пьес Шекспира нельзя назвать реалистической. Это сложные, уникальные художественные творения. В них присутствуют стилистически разнородные элементы, сплетенные в единое целое. Именно эта стилистическая разнородность и обеспечивает их художественное богатство. Чтобы воспроизвести эту мозаику, мы пытались избежать какого-то определенного киностиля. Некоторые сцены были вполне реалистичны, как, например, начало пьесы, где Шекспир задает обстоятельства трагедии. Но потом интерес все больше и больше сосредотачивается на характерах персонажей и их внутренней жизни, и манера шекспировского письма становится все более импрессионистичной и лаконичной.

231

Невозможно втиснуть в двухчасовой фильм все то, что составляет пятичасовой спектакль. Поэтому мы попытались свести до минимума текст, уплотнить события и найти художественный язык, который был бы адекватен шекспировскому грубому, неприглаженному, проницательному и будоражащему видению мира.

1971

Скажи мне неправду[1]

В ходе интервью я задавался вопросом, почему Барбара так напряжена. Четвертый раз я участвую в ее телевизионной программе. Она — привлекательная блондинка, ей нравится мой фильм, и я рад, что беседую с нею в Нью-Йорке. Как только заканчивается передача, ее зовут к телефону. Когда она возвращается, у нее дрожат руки. Оказывается, поток ругательств обрушился на нее из далекого Питтсбурга: «Я думал, ты — милая девушка, а теперь вижу, что участвуешь в этом грязном, отвратительном спектакле». Мы говорили о Вьетнаме. «Почему ты не спросила этого англичанина о зверствах Вьетконга? Почему ты не сказала: ну а как насчет Вьетконга?» Барбару трясет. «Может быть, он прав. Может быть, мне не следовало... мы должны быть объективны...»

Мы идем по коридору, чтобы сделать еще одно интервью для радио. Загорается зеленый свет. Мы в эфире. Я смотрю сквозь микрофон на Барбару. Ее лицо ничего не выражает. Первый вопрос задается суровым и бесцветным голосом: «А что вы думаете о зверствах другой стороны?» На следующее утро во время телевизионной программы она и ее партнер по бейсболу вынуждены принести свои извинения телезрителям, которые звонили весь день по те-

лефону и жаловались. «Надо, конечно, выслушать все заинтересованные стороны, но я не согласна ни с одним словом, сказанным ими».

Два милых человека, Боб и Лу, седые, опытные журналисты — рукопожатия теплые, а взгляд мягкий, но напряженный. Пока устанавливаются камеры, они рассказывают мне об ужасах Вьетнама, о своей тревоге, о днях, проведенных с войсками ООН. Эта война, говорят они, сама по себе настолько омерзительна, что даже напалмовые бомбы не способны прибавить ужаса. Затем на нас наводят камеры, и они начинают играть официальные роли. «Мистер Брук, в вашем фильме вы приводите цитату из книги об американских пытках. Но почему во имя справедливости вы не цитируете...?» «А что вы можете сказать о зверствах Вьетконга?» «Что, если бы нацистская Германия...?»

Я хочу со злостью нанести ответный удар, но что-то останавливает меня. Передо мной не ястребы. Взгляд мягкий, но напряженный: у них есть своя правота. Пожалуйста, подойдите к проблеме с двух сторон, тогда это не будет выглядеть так ужасно. Продемонстрируйте объективность.

Объективность. День за днем мы возвращаемся к этой теме. Конечно, говорят они, из двух черных не сделаешь одного белого человека, и не думайте, что мы не понимаем, что способна натворить война. Но почему вы набрасываетесь только на нас? Почему вы, англичане, пикетируете только наше посольство? Почему вы не протестуете против зверств другой стороны? Почему вы не вините Хо Ши Мина?

Я отвечаю, что нас беспокоит Америка, потому что она — часть и нашего общества, зверства, совершаемые ею, совершаются от имени обеих стран. Да, но все равно, говорят они, в вашем фильме ощущается излишняя предубежденность — вы судите нас несправедливым судом. «О каком суде вы говорите? — спрашиваю я, и спрашиваю без тени издевки. — Как только слышишь слова «сопротивление агрессии», «положить предел», становится трудно оправдать все это».

«Мистер Брук, но ведь мы в свое время пошли и спасли Англию и Францию от немцев?»

«Я хочу задать вам очень простой вопрос. Если бы Великобритания распустила свою армию, а затем однажды на нее напали бы...?»

Слова, слова, вопросы, ответы, те и другие вполне ло-

гичны, до тех пор, пока не превращаются в формулу, в заклинание.

День за днем, снова и снова, с агрессивностью и доброжелательностью, резкие, напряженные молодые люди и газетные корреспондентки средних лет спрашивают: «Зачем вы сделали этот фильм?» Потом они добавляют, иногда с сарказмом, но чаще с какой-то

[1] «Скажи мне неправду» — художественный фильм, сделанный на основе спектакля «Мы» Королевского шекспировского театра.

отчаянной надеждой: «Вы думаете, что он поможет покончить с войной?» Я задаю себе тот же вопрос. Что мы можем сделать?

Говорят, что «Женитьба Фигаро» дала толчок Французской революции, но я не верю этому. Я не верю в то, что пьесы и фильмы, произведения искусства способны так воздействовать на людей. «Ужасы войны» Гойи и «Герника» Пикассо всегда были великими образцами антивоенного искусства, тем не менее практических результатов они не дали. Возможно, сама постановка вопроса фальшива. «Остановит ли этот акт протеста это убийство?» — спрашиваем мы, зная, что не остановит, однако немного надеясь на то, что каким-то чудом остановит. Но это не случается, и мы чувствуем себя обманутыми. И задумываемся: стоит ли тогда этот акт совершать?

Летом 1966 года группа актеров, драматургов, режиссеров, музыкант и художник встретились в Королевском шекспировском театре, чтобы начать работать над тем, что в конце концов превратилось в спектакль под названием «Мы». С нашей стороны это не была акция — это была реакция. Реакция на войну во Вьетнаме, от которой никуда было не деться, которая не оставляла нас в покое. Выбора не было. Перед нашим взором все время вставала картина (это беспокоит и многих американцев): на улице кого-то убивают, а сидящие у окна на это спокойно смотрят. Я хочу сказать, что мы не хотели сидеть молча у окон, хотя избранный нами способ действия был, возможно, не более, чем невнятным криком. Я объясняю это, и слушающий меня кивает головой, не убежденный моим доводом. Я понимаю, говорит он, это просто эмоциональная реакция.

«Эмоция» — самое расплывчатое из всех слов, к тому же оно часто употребляется в сочетании со словом «просто». Просто эмоциональное отношение, просто эмоциональный довод. Чем интеллигентней человек, тем меньше он доверяет эмоциям. И это естественно: фашизм научил остерегаться эмоциональных ловушек. Однако, обесценивая чувство и делая ставку на разум, мы попадаем в другую ловушку,

234

В пьесе «Мы» Денис Кэннен писал: «Война ведется разумом: статистиками, физиками, экономистами, историками, психиатрами, математиками, экспертами по всем вопросам, теоретиками во всех сферах деятельности. Профессора являются советниками президента. Даже зверства можно оправдать логикой».

Я обсуждаю это с Марреем Кемптоном, возможно, самым проницательным из журналистов-политологов, и он констатирует простой факт: «Те, кто у нас в Америке обсуждают проблему Вьетнама, думают, что участвуют в большой дискуссии. И забывают, что это война». «Дискуссия» — вот оно, то самое слово. Для многих оно — ободряющий аккомпанемент бесконечных разглагольствований.

«Послушайте его точку зрения», «Вы вправе иметь свой собственный взгляд на вещи», — даже самые встревоженные, самые отчаявшиеся от невозможности быть услышанными, воздействовать на ход событий, все же утешаются тем, что есть свобода слова. Общество, где можно говорить обо всем, не может быть нездоровым, говорят они, это не нацистская Германия. Но этот вроде бы разумный довод не убеждает, потому что везде слышишь разговоры о всевозрастающей самоцензуре, вроде той, с которой я сталкивался в телевизионных программах, — цензуре, основанной на собственной безотчетной боязни. Эта самоцензура мешает людям не столько говорить правду, сколько слушать ее. Самые большие дебаты ничего не приносят. Уговоры не уговаривают. При всем обилии газет и массовых изданий поражаешься тому, как невелико желание людей быть информированными. Благодаря спутниковому телевидению улицы Сайгона переносятся в наши дома, но ужасы, на них происходящие, в нас не проникают. «Наше безразличие к происходящему просто непристойно, не менее, чем безразличие к концлагерям второй мировой войны, — заключает Маррей Кемптон. — Потому что на этот раз все видят происходящее, все знают о нем». Все. Мне кажется, он говорит не только об американцах.

На самый подозрительный вопрос было ответить легче всего. Где мы взяли деньги? Деньги на фильм поступили не из Англии, не из Европы, не из Голливуда, не от какого-нибудь продюсера, потому что все продюсеры отвергли этот проект. На помощь пришли

семьдесят обыкновенных американцев, врачей, бизнесменов, которые почувствовали, что необходимо сделать этот фильм.

235

Один из «ястребов», который «не боялся правды», пригласил нас за свой счет во Вьетнам, но не там развертывалась наша история. Одно из предполагаемых названий нашего спектакля было «Вьетнам. Место действия — Лондон». Мы были похожи на тех, кто берет пробу океанской воды для определения ее химического состава, зная при этом, что под микроскопом обнаружит знакомые элементы.

В Англии в конце спектакля наступало молчание, возникало определенное напряжение между полюсами — США и мы здесь, Вьетнам и Лондон. Актеры прекращали играть и застывали, переключая внимание на самих себя, оценивая то, что произошло в течение прошедшего дня и с какими мыслями и чувствами они пришли к концу спектакля. Однако какая-то часть публики усматривала в этом враждебность, самооправдание и обвинения в адрес зрителей. Некоторые считали такое поведение актеров оскорбительным, воспринимали его как уход от вопроса. Некоторые находили тут оголтелую коммунистическую пропаганду. Сартру казалось, что он видел, как падал красный занавес, и он написал об этом. Одна дама вскочила на сцену, чтобы не дать актеру сжечь бабочку, и выкрикнула: «Видите, вы можете что-то сделать!» Иногда после такого десятиминутного молчания актеров совершенно незнакомые люди начинали общаться друг с другом и уходили вместе. Молчание становилось чем-то вроде зеркала, в котором каждый, кто хотел, мог увидеть собственные предрассудки.

В фильме мы видим, как в Сайгоне монах в полном молчании кончает жизнь самосожжением. Таким же образом и тоже в полном молчании кончает жизнь самосожжением квакер в Вашингтоне. В Лондоне молодой человек и девушка не могут заставить себя заговорить. Сидящие у окна не могут издать ни одного звука. Разве все они молчат одинаково?

«Плохой вкус, доходящий до непристойности, — заявляет газета «Крисчен Сайенс Монитор». — Фильм — антиамериканский». Это слово всякий раз ранит меня. Я никак не могу считать себя ни противником этого народа, ни противником этой страны, в которой часто бываю и которую люблю.

Этот фильм часто называют антивьетнамским, и это удивляло меня, пока я не понял, что «антивьетнамский» на языке телевидения означает «против войны во Вьетнаме». «Антивьетнамский» на самом деле означает «провьетнамский». То же самое со словом «антиамериканский» — это телевыражение, которое следует понимать как «протест против разрушения аме-

236

риканского идеала». Оно означает «проамериканский». Зрителям Северной Каролины это ясно. Мы показывали наш фильм в университете Дьюка (кстати, ректор Мичиганского университета в частном порядке обратился к организатору показа фильма в США с просьбой отменить там его демонстрацию), и здесь снова окунулись в атмосферу сочувствия, тепла, живого интереса, понимания, энтузиазма — и, разумеется, отчаяния.

Проведя день в такой атмосфере, начинаешь думать, что подавляющее большинство людей скоро займет антивоенную позицию. Из Америки можно увезти любое впечатление, это зависит от того, с кем последним вы разговаривали. Можно сказать, что Вьетнам тут затмевает все, а можно сказать, что война никак не влияет на здешнюю жизнь, и то и другое окажется правдой.

Больше всего огорчает то, что мало кто в США способен посмотреть дальше вьетнамской войны, представить себе, каким станет мир после наступления мира. Многие полагают, что рано или поздно вьетнамскую ошибку исправят и вернутся старые добрые времена. Как в истории Бон ни и Клайда[1], где воплощен имидж страны — стрельба из окна машины, удар, скрежет, треск, окровавленные тела, а в следующий момент на шоссе светит солнце, и кровь уже в прошлом, ее нет, и все здесь дышит теплом, молодостью, красотой, впереди — светлое будущее. Нет конца, нет остановки, нет смерти.

[1] Герои американского фильма режиссера А.Пенна «Бонни и Клайд» (1967).

Правда — радикальное средство. В ней таится опасный эффект снежного кома. Правда кажется обидной, когда люди или целые нации привыкли к неправде. Нация, которую убедили в том, что она не может причинить зла, когда речь идет о борьбе с коммунизмом, с болью и ужасом реагирует на проигранное сражение с Вьетнамом. Люди, сидящие в моем номере, некоторое время молчат, затем репортер шутит: «Нажмем кнопку: «Скажи мне неправду о Вьетнаме, потому что правда заставляет меня нервничать». Все смеются. Можно снова фантазировать. Во Вьетнаме больше нет войны.

1968

237

«Встречи с необыкновенными людьми»

Этот фильм представляет собой рассказ — рассказ не вполне достоверный в чем-то, по-восточному мудрый и чуть приукрашенный, в чем-то точный, в чем-то нет, в чем-то соответствующий жизни, в чем-то нет. Он — как легенда о далеком прошлом, у него одна цель: последовательно рассказать о поисках исследователя, который и является главным героем картины.

Фильм по своей структуре отличается от книги Георгия Гурджиева[1] «Встречи с необыкновенными людьми». Исследователь начинает свой поиск, постепенно меняется характер этого поиска, его интенсивность, тональность, но он все время движется вперед. Динамика поиска — вот то главное, за чем должен следить зритель. Он должен погрузиться в этот процесс и не стремиться разгадывать причины неожиданных логических переходов. Если он поймет художественный закон фильма, у него не будет трудностей с его восприятием.

Когда мы работали над фильмом, нас многие спрашивали: можно ли в художественном фильме передать состояние духовного развития человека, показать духовного наставника? Актер, способный стать исключительным человеком, не может за два или три месяца репетиций превратиться в такого человека и оставаться им в течение всего съемочного периода, месяц или год, но он может сохранить это состояние во время съемки отдельного кадра, и это будет правдой. Ложью было бы,

238

если бы он, закончив съемки, собрал группу и стал ее духовным наставником. Пока же он находится перед камерой, понимая, что в его распоряжении небольшой отрезок времени между командой «Мотор» и командой «Стоп», он может быть правдивым. Благодаря тому, что он актер, на какой-то момент он может выйти за пределы своего «Я» и пуститься в свободное плавание.

Так вот, когда я впервые познакомился с книгой Гурджиева «Встречи с необыкновенными людьми», я понял, что в ней есть сюжет, с которым очень важно познакомить широкую аудиторию конца двадцатого века. Книга доступна ограниченному кругу людей, фильм же, я чувствовал, способен расширить этот круг, каждый сможет найти в нем что-то ему близкое. В центре книги — молодой человек, которого я могу назвать героем нашего времени, сущностным человеком, потому что главное в нем — жажда познания, его мучают вопросы, ответы на которые пока никем не получены.

Тут есть сюжет, способный всех нас увлечь и взволновать. В книге рассказывается о том, как воплощается жажда познания, что такое исследователь, какими качествами он должен обладать, какие препятствия встречаются на его пути к цели и как они преодолеваются. Но вот что самое интересное. Мы наивно полагаем, что наступит конец этому сюжету — цель будет достигнута, ответ на вопрос будет найден. И действительно его находят, но только для того, чтобы идти дальше и искать ответ на следующий вопрос.

Случается так, что какая-то встреча может изменить тебя. Действительно может, если человек, которого ты встретил, духовно богаче тебя и готов поделиться с тобой этим богатством. Что такое необыкновенный человек? В сущности, каждый человек является

[1] George Gurdjieff (1872—1949) — философ-мистик, родился в Армении, основатель квази-религиозного движения. В 1919 г. основал в Тифлисе Институт гармонического развития человека, позже такой же институт был организован во Франции.

необыкновенным, только он не знает об этом. Если фильм даст возможность почувствовать это, значит мы не зря потратили время.

1970-е

IX ВХОДЯ В ДРУГОЙ МИР

Маска — выход из нашей оболочки

Совершенно очевидно, что существуют разные маски. Бывают маски, которые несут в себе нечто благородное, таинственное, необычное, и бывают маски, несущие в себе отвратительное, грязное, тошнотворное, что весьма распространено в западной художественной практике. Эти маски похожи друг на друга, потому что ту и другую надевают на лицо, но в то же время они отличаются друг от друга, как здоровье от болезни.

Индонезийский танцовщик в маске

Есть маска жизнетворная, положительно влияющая и на того, кто ее надел, и на того, кто на нее смотрит. И вместе с тем есть маска, которая сделает уродливое человеческое существо еще более уродливым. И реальность

из-за этой маски покажется зрителю вдвойне уродливой. Утверждение, что все мы носим маски, стало расхожей банальностью. Но если все-таки серьезно задуматься над этим и понаблюдать за реально происходящим в жизни, то можно убедиться в том, что за так называемым обычным выражением лица что-то скрывается, что постоянно создается ложное впечатление о подлинном внутреннем состоянии человека и, следовательно, лицо становится маской. Слабый человек «надевает» на себя лицо сильного человека, или наоборот. Повседневное выражение лица либо скрывает правду, либо заведомо лжет. И в том и в другом случае это маска. Тут впору задаться вопросом: если лицо работает так же успешно, как маска, какой смысл надевать маску?

Два типа маски, ужасная и хорошая, действуют совершенно различным способом. В западном театре пользуются преимущественно ужасной маской. Придумать маску обычно просят художника. Он создает ее, основываясь на собственной фантазии. Из миллионов самых различных масок, лежащих в его подсознании, возникает одна. А когда она готова, он надевает ее на другого. Возникает двойная ложь — один лжет через внешний образ другой лжи. Ложь эта тем более отвратительна, что ее источником является подсознание, иначе говоря, иллюзия. Вот почему почти все маски, которые вы видите в балете и других подобных жанрах, несут в себе нечто болезненное, они являют нам картину какого-то индивидуального подсознания в застывшей форме. Вы видите снимок картины чего-то неживого, принадлежащего области скрытых психологических переживаний и страхов.

Традиционная маска создается прямо противоположным образом. Она по сути вовсе не является маской, а представляет собой слепок с природы. Иными словами, традиционная маска — это портрет человека без маски.

Например, балийские[1] маски, которые мы использовали в «Беседе птиц», реалистичны: в отличие от африканских масок человеческие черты тут не искажены. И видно, что у человека, создавшего их, точно так же как у того, кто лепил головы кукол Бунраку, за плечами тысячелетняя традиция, наблюдения за человеческими типами, запечатленные с такой точностью, что когда мастер, делающий с них копии из поколения в поколение, отступает от оригинала хоть на шаг, то он передает уже не

сущностный тип, а свою оценку его. Если же он остается верен традиции, он передает психологическую квинтэссенцию типа. И это уже не маска, а анти-маска.

Традиционная маска — это настоящий портрет, портрет души, фотография того, что редко видишь, что встречается только в высокоразвитых человеческих существах: оттиск, являющийся точным и тонким отражением внутренней жизни. Это маска здорового человека. На этой усохшей голове нет печати смерти. При всей ее неподвижности она дышит жизнью. Если артист проводит определенную подготовку, то с того момента, когда он надевает маску, она начинает жить и менять свое выражение. Маска такого рода обладает исключительным свойством: как только ее надевают на человека, чувствующего ее характер, она приобретает способность бесконечно менять свое выражение.

В этом мы убедились на репетициях с масками. Когда маска висит на стене, можно, посмотрев на нее, сказать, например: «Это гордый человек». Но вот вы надели ее, и теперь уже не скажешь: «Это гордый человек», потому что у нее может появиться, скажем, выражение смиренности. Огромные глаза маски могут выражать вначале агрессивность, а потом страх. Маска бесконечно меняется, но эти изменения происходят прежде всего *внутри* человека под маской, чья природа постоянно раскрывается, в то время как маска призвана, казалось бы, ее скрывать. Таким образом, первый парадокс заключается в том, что истинная маска является выражением лица под маской.

Одно из первых потрясающих упражнений, используемых во многих театральных школах, где занимаются масками, заключается в том, что на кого-нибудь надевают простую, чистую, белую маску. Момент, когда вы таким образом отнимаете у кого-то лицо, производит впечатление шока: вдруг выясняется, что то, с чем человек живет и что он знает, больше не существует. Возникает чувство высвобождения.

[1] Речь идет о масках, сделанных на индонезийском острове Бали.

Это одно из тех великих упражнений, которое производит неизгладимое впечатление на всякого, кто делает его в первый раз: вдруг тебе дают возможность ощутить себя свободным от жестокого контроля. Вместо того, чтобы объяснять актеру, как ему ощутить свое тело, наденьте на его лицо кусок белой бумаги и скажите: «Оглянись», и он обязательно почувствует то, о чем обычно забывает. Он освобождается от того, что постоянно контролирует его действия.

Но вернемся к балийским маскам. Когда их привезли, ба-

лийский актер, который был с нами, разложил их в репетиционном зале. Артисты набросились на них, надели, стали рассматривать друг друга, хохотать, глядеть в зеркало, дурачиться — как дети, когда перед ними открывают сундук с костюмами. Я смотрел на балийского актера. Он был в ужасе, он был потрясен — для него маски были священны. Он посмотрел на меня умоляющим взглядом, я резко всех остановил и напомнил о том, что это не маски из рождественской хлопушки.

Но стало ясно, что за какие-то считанные минуты маски утратили свое священное свойство, потому что они способны принимать разные условия игры. В том-то и дело, что пока артисты дурачились, эти маски действительно были похожи на те, что достают из рождественской хлопушки, они транслировали то содержание, которое в них вложили. Маска — это всегда улица с двусторонним движением: она вбирает импульсы и посылает их. Идеальная маска подобна совершенной эхо-камере, где звук, поступающий в нее, и звук, выходящий из нее, идентичны. Если же этой идентичности нет, то возникает кривое зеркало. В данном случае, когда актеры сообщали маскам искаженный импульс, они принимали искаженное выражение. Как только они изменили свое отношение к маскам, те стали выглядеть по-другому, и актеры в них *чувствовали* себя тоже по-другому.

Великая магия маски, действие которой испытывает на себе каждый актер, заключается в том, что, надев маску, он не может сказать, как она на нем выглядит, какое он производит впечатление — и тем не менее, он знает это. Я сам часто надевал маски, когда мы с ними работали, чтобы испытать это необыкновенное ощущение. Работаешь в маске, а потом те, кто тебя видел, говорят: «Потрясающе!» Ты же просто носишь ее и совершаешь какие-то движения, не зная, возникают ли какие-то связи или нет, понимая только, что маске нельзя ничего навязывать. Это понимание возникает на рациональном уровне. Другое дело — чувствительность к маске, она возникает и развивается каким-то другим образом.

Один из приемов балийского театра заключается в том, что сначала актер смотрит на маску, держа ее в руках. Смотрит на нее долго, пока не начинает ощущать ее отчасти как свое собственное лицо — отчасти, потому что он хочет, чтобы маска жила своей жизнью. Постепенно он начинает двигать руками, так что маска начинает оживать, наблюдает за ней и ... вживается в нее. А затем может произойти то, чего наши актеры

даже и не пытались добиться (это редко получается даже у балийских актеров), а именно — начинает меняться дыхание: с каждой новой маской актер начинает дышать по-другому. Каждая маска представляет какой-то человеческий тип, с его телом, темпом и внутренним ритмом и, следовательно, только ему свойственным дыханием. И когда актер начинает чувствовать это и в его руке возникает соответствующее напряжение, его дыхание меняется, пока определенный *объем* дыхания не распространяется по всему телу актера. И когда наступает это состояние, он надевает маску. Тогда-то и происходит преображение.

Наши актеры не могут работать таким образом. И не должны, потому что эта техника связана с определенной традицией и определенным способом обучения. Но работая по-другому (потому что они не способны играть на таком крайне сложном инструменте, как балийская маска), они могут развить у себя чувствительность к маске, не сознавая при этом, правильные ли или неправильные формы возникают у них. Актер берет маску, изучает ее, и в тот момент, когда он надевает ее, лицо его слегка меняется и приближается к форме маски. Надевая маску, он сбрасывает одну из своих собственных масок. Промежуточная маска из плоти и крови исчезает, актер вступает в непосредственный контакт с лицом, которое

принадлежит другому, ярко выраженному человеческому типу. А способность быть лицедеем (без этого он не был бы актером) дает актеру возможность *стать* этим человеком.

Итак, в этот момент он в роли. Маска становится *его* ролью, и как только он принимает ее на себя, она оживает и уже не является застывшей материей, а способна откликаться на любые обстоятельства. Надев маску, актер настолько вживается в образ, что если кто-то неожиданно предложит ему чашку чая, его реакция будет реакцией этого другого человека, и не условной, а по существу. Например, если на нем надета маска гордого человека, то, следуя условному представлению об этой маске, артист скажет: «Уберите свой чай!» В жизни же даже гордый из гордых скажет: «О, благодарю вас» и возьмет чашку, не выдавая сути своего характера.

Когда западный актер берет в руки балийскую маску, он не должен следовать балийской традиции и технике, потому что он от нее далек. Он должен отнестись к маске точно так же, как он относится к роли. Роль — это встреча с художественным потенциалом актера. Она еще и катализатор, ускоряющий ре-

246

ализацию этого художественного потенциала. И результаты такой встречи, естественно, оказываются разными. Возьмем такую великую роль, как Гамлет. Природа Гамлета, с одной стороны, диктует совершенно определенные требования к роли: есть слова, и они не меняются из поколения в поколение. В то же время, как и маска, внешне являя собой определенную форму, роль может иметь самые разные воплощения. Она лишь кажется застывшей. На самом деле, будучи катализатором, при столкновении с человеческим материалом, то есть с актерской индивидуальностью, роль всякий раз обретает новые свойства.

Встреча актерской индивидуальности с ролью порождает целую серию комбинаций. Восточный актер, например, балийский, может сыграть Гамлета, разумеется, если он наделен чувствительностью, открытостью, если у него есть желание дерзать и тому подобное. Вкладывая свое человеческое понимание в роль Гамлета, крупный балийский актер непременно создаст что-то совершено отличное от созданного Джоном Гилгудом, хотя он имеет дело с тем же материалом. Ведь это будет другая встреча в других обстоятельствах.

Но вернемся к нашему опыту с масками, к «Беседе птиц», и к тому, почему нам было *необходимо* воспользоваться масками. Мы всегда их избегали. Я ненавижу маски в театре и раньше никогда ими не пользовался: мне пришлось бы иметь дело с уже готовыми западными масками, либо просить кого-либо сделать новые, а мне была чужда сама идея использовать одну субъективность для выражения другой, ибо это было бы совершенно бессмысленно. Поэтому вместо масок мы использовали лицо актера — разве есть инструмент лучше? Но пока мы не начали использовать маски, мы заботились о том, чтобы в лице актера проступала его индивидуальность, а это значит: какой бы техникой он ни пользовался, важно одно — освободиться от собственных масок.

Невозможно выявить индивидуальность преуспевающего телевизионного актера, не погрузив его в трудный и, возможно, опасный процесс освобождения от масок-штампов. Ведь представление о том, что его успех и профессиональное благополучие прочно связаны с его конкретным обликом, так глубоко въелось в его сознание, что он не захочет расстаться с маской, которую носит даже в жизни. Но актер молодой, желающий развиваться, может осознать, что пользуется штампами, и попытаться освободиться от них. Совершив это усилие, он сделает свое лицо более ясным зеркалом — добьется чистого и точного

247

отражения того, что происходит у него внутри. Лица многих людей скорее отражают их внутреннее состояние, чем скрывают его. Использование актера в его «натуральном» виде, без грима, без костюма, стало характерным для экспериментального театра за последние двадцать лет. Ее породило стремление выявить природу актера, и то же самое можно увидеть в лучших актерских работах в кино. Актер дает проявиться тому, что таится у него глубоко внутри, едва уловимое движение ресниц становится зеркалом того, что происходит в его душе. Таким образом, через тренинг, направленный на выявление не *актерской личности,* а

человеческой индивидуальности, мы добиваемся того, что лицо становится чувствительным инструментом — в меньшей степени маской и в большей степени отражением человеческой индивидуальности.

Однако мы обнаружили — потому-то мы и обратились к маскам — что наступает момент, когда актер наталкивается на ограниченность своих человеческих, природных возможностей. Артист может легко и свободно импровизировать лишь в пределах, установленных его талантом. Поэтому в отношении выбора ролей его возможности могут быть ограничены. Скажем, ограниченность его таланта может не позволить ему свободно импровизировать в роли короля Лира, и он не выйдет за рамки своего личного опыта. Талантливый актер может добиться немалой внешней выразительности, и его лицо будет отражать все, что находится в пределах свойственных ему эмоций, реакций и опыта. Но его таланта может не хватить на то, чтобы передать просветленность старого дервиша в «Беседе птиц». Он может хорошо понимать, о чем идет речь, может проникнуть в содержание изображаемого, но при этом не иметь той природы, которая позволила бы ему без опоры на какие-либо образы, без оглядки на роли из древнегреческих или шекспировских трагедий, лишь с помощью мысли и чувства преобразить свое лицо.

И вот тут-то обнаруживаешь, что мастерство нашего актера (очевидно, надо смотреть правде в глаза) не может сравниться с мастерством создателя масок, которого питает тысячелетняя традиция. Итак, актер, перед которым поставлена задача сказать «Однажды жил-был дервиш...» и предстать перед зрителем с лицом дервиша, способен сделать лишь один шаг в том направлении, в котором надо сделать тысячу шагов. А надевая традиционную маску, он вырывается вперед, на рас-

стояние, равное световому году, потому что маска дает ему ту энергию, которой он не обладает.

Для того, чтобы связать все это с проблемой ритуальности в театре, стоит снова вспомнить спектакль «Беседа птиц». Мы убедились в том, что получается гораздо лучше, когда артист берет в руки изображение птицы и обозначает ее полет, чем когда он хлопает руками, имитируя взмахи крыльев. На какое-то мгновение вам нужен образ полета, однако в следующий момент эта потребность исчезает, вы уже хотите видеть человеческие проявления, и возвращаетесь к актеру. Точно так же мы обнаружили, когда репетировали с масками и без масок (именно поэтому мы то надеваем их, то снимаем), что бывают моменты, когда естественное, обычное лицо актера оказывается более уместным, чем маска, потому что нам не хочется все время видеть утрированные черты лица. Это как в литературе: бывает, что хороший стиль возникает благодаря использованию простых слов, но бывает, что без яркого эпитета предложение не достигает нужного звучания. Маска и становится тем эпитетом, который как бы приподнимает все предложение.

Речь пока идет о так называемых реалистических или натуралистических масках. Что меня поразило, когда я впервые увидел балийские маски? То, что порожденные специфической, местной культурой, они не выглядят сугубо восточными. Когда вы смотрите на эти маски, вы видите прежде всего Старика, Красивую девушку, Грустного человека, Удивленного человека и только потом замечаете: ах да, это восточные маски. Вот почему мы и сочли возможным использовать балийскую маску в персидском сюжете, что с пуристской точки зрения является недопустимым, святотатством, абсолютным пренебрежением традицией. В теории — да, но когда вы имеете дело с сущностными категориями, то, как в кулинарном деле, теоретически не сочетаемое сочетается очень хорошо на практике. Поскольку эти маски выражали специфические человеческие свойства через свойства *универсальные* и соотносились с определенным текстом, рассказывающим об определенных специфических человеческих проявлениях, маски и рассказ сочетались, как хлеб и масло, и в этом не было смешения традиций, поскольку традиция здесь ни при чем.

Ненатуралистические маски — очень тонкая вещь. Их можно разделить на две категории. Есть маски со своего рода внутренним кодом, они словно текст на иностранном языке — их смысл настолько закодирован, что если не знаешь кода, то

249
теряется девять десятых их содержания. Они производят на вас впечатление, но не более того. Некоторые африканские или новогвинейские маски, например, способны произвести сильное впечатление, но их реальное воздействие и смысл трудно уловить, не зная традиции, стоящей за ними, и причин их появления. И я думаю, тут очень легко впасть в сентиментальность по отношению к маскам, как это бывает, когда покупают маску, чтобы повесить ее на стену. Да, это прекрасное настенное украшение, но сколько интересного и ценного они могли бы нам рассказать, если бы мы сумели их прочесть.

Другой тип ненатуралистической маски отражает особым образом внутренний опыт человека, не затрагивая его психологического опыта. Вам может показаться, что это уже знакомая вам маска — из тех, что представляют основные человеческие типы с помощью точного, реалистического воспроизведения человеческих черт. Но затем вы увидите, что она передает и некую божественную сущность, таящуюся внутри каждого человека: согласно древним верованиям, существовало множество божеств и частичка каждого вселялась в душу человека.

Вот, например, есть маска, выражающая основную идею материнства. Это не просто Святая дева с младенцем, благостная мать с добрым взглядом. Это уже шаг к иконе, где изображено нечто сущностное и основополагающее, где меняются пропорции, исчезает натурализм. Или возьмите статуи, где глаза в пять раз больше носа. Маска, выполненная в таком ключе, обладает огромной степенью обобщенности и точной знаковостью — ее можно использовать в театре.

Бывает маска, в обыденном смысле не похожая на человеческое лицо — как на картине Пикассо, где мы видим пять пар глаз и три плоских носа, — но если ее надеть на человека, чувствующего ее природу, она будет выражать один из аспектов человеческого бытия, чего в определенном смысле актер изобразить не может, ибо он не способен до такой степени уйти от самого себя. Разница тут такая же, какая существует между обычной речью и поэтическим текстом, между выразительным чтением и мелодекламацией. Работа с такой маской для актера будет означать шаг к более мощному, менее бытовому выражению человеческой сущности, и при этом его игра не перестанет быть реалистичной, если он будет следовать правде человеческой природы. Такими масками я бы хотел воспользоваться, хотя это *крайне деликатное дело.* С тревогой и любо-
250
пытством я раздумываю о том, чтобы попробовать сделать это в «Махабхарате».

У нас есть одна балийская маска такого рода, маска с очень свирепым изображением дьявола, мы все пользовались ею во время репетиций, и каждый ощущал, что она испускает энергию, как только ее надеваешь — у актера возникал другой масштаб мыслей и чувств. В «Махабхарате» нам надо будет найти сценический эквивалент изображения бога. Совершенно очевидно, что актеру смешно притворяться богом. В постановках «Бури» девушки пытаются изображать богинь, и это всегда выглядит ужасно. Поэтому тут надо обратиться к сторонней помощи, и первым помощником окажется маска, потому что она несет в себе ту силу и энергию, которыми не обладает актер. Я никогда не видел, чтобы западный театр использовал маски подобным образом, и мне кажется, очень опасно делать это без предварительных экспериментов и тщательного продумывания. На Востоке и в Африке маска такого типа используется преимущественно в ритуальных обрядах, но в определенном смысле с той же целью, что и в театре, а именно — изобразить абстрактные понятия, иначе называемые божественными силами, с тем чтобы они обрели плоть и кровь.

Я думаю, это можно сформулировать так: натуралистическая маска выражает сущностные человеческие типы, ненатуралистическая — воплощает природные и божественные силы.

И тут возникает крайне любопытная вещь. Дело в том, что маска — это застывшая форма того, что находится в движении. В этом вся тонкость и хрупкость существования маски. Она подобна рамке киноэкрана, на котором мы видим бегущую лошадь. Маска придает видимую статическую форму тому, что по своей сути динамично. Материнская

любовь получает в маске статичное выражение, в то время как в реальной жизни эквивалент этому — действие. Вспомним искусство иконы. Чтобы найти эквивалент женскому лику на иконе, потребовалось бы изобразить целый ряд моментов жизни реальной женщины. Материнская любовь не может быть воплощена в застывшем кадре, для этого требуется изобразить целую серию действий в их временной протяженности. В застывших формах — маске, живописном полотне, статуе — время словно не существует. Однако секрет искусства маски заключается в том, что ее застылость есть иллюзия, которая исчезает, как только маска надевается на человеческое лицо — тогда мы видим, сколько внутренней динамики она в себе содержит.

251

Существуют египетские статуи, изображающие фараона в движении, — запечатлен момент, когда он делает один шаг вперед. Миллионы подобных статуй можно увидеть на городских площадях по всему свету — человек собирается сделать следующий шаг, но он застыл в этой позе и уже больше никогда не пошевельнет ногой.

Но посмотрите на величайшие творения — да помогут небеса актеру, который захочет воплотить подобное в театре — посмотрите на грандиозные статуи Будды, эти огромные изображения Будды в пещерах Аджанты и Эллоры в Индии. Голова Будды похожа на человеческую, тут есть глаза и нос, рот и щеки; голова сидит на шее; у нее есть все признаки маски; она сделана не из плоти и крови, а из иного материала, она не живая, она неподвижна. Скрывает ли она внутреннюю природу? Нисколько. Это высшее отражение внутренней природы. Она натуралистична? Не совсем, потому что мы не знаем никого, кто бы выглядел как Будда. Фантастическое ли это создание? Нет. Нельзя сказать, что оно идеализировано, и вместе с тем оно не похоже ни на одно известное нам человеческое существо. Это потенциал — полностью воплощенный и реализованный.

Голова Будды находится в состоянии покоя, но это не покой умершего человека; напротив, это покой чего-то такого, в чем на протяжении тысячелетий постоянно циркулируют токи жизни. И если бы вы взяли одного из этих Будд, отделили бы его голову, опустошили ее, превратили в маску и надели бы ее на актера, то актер либо стащил бы ее с себя, будучи не в состоянии соответствовать ей, либо попытался бы внутренне дотянуться до нее. В любом случае, это определило бы степень его проникновения в суть маски. Маска точно определяет уровень возможностей актера. С одной и той же маской начинающий актер и большой мастер достигнут разных результатов.

В этой связи я вспоминаю об обряде встречи с божеством у йорубов[1]. Согласно их верованию, человек должен дотянуться до божества, которое живет в нем; он сможет быть верным ему ровно настолько, насколько он приблизится к нему. Поэтому ритуальные танцы новичка и мастера будут совершенно разными. Здесь те же отношения, что и с маской.

Как я уже говорил раньше, человек, лишаясь привычных форм, обретает свободу. Мне вспоминается то, что пришлось

252

испытать в Рио-де-Жанейро. Когда я был в Бразилии, я детально интересовался тем, как происходит вхождение в религиозный транс у исповедующих культ макумба[2] и схожие с ним. У них погружение в религиозный транс, в противоположность йорубам, но подобно жителям Гаити, сопровождается полной потерей сознания. Я спросил у очень сведущего молодого священника в Бахии[3], можно ли погрузиться в транс, оставаясь при этом хоть частично в сознании, и он ответил: «Нет, слава Богу!»

В Рио-де-Жанейро однажды ночью я пошел на церемонию: это была пятница, в многочисленных крошечных переулках города совершалось около девяти тысяч маленьких церемоний. В один из таких переулков отвела меня местная девушка, которая хорошо знала дорогу, и вот я попал, по понятиям исповедующих культ вуду[4], в своего рода

---

[1] Западноафриканские негры, живущие на юге Нигерии.

[2] Культ, исповедуемый в Бразилии и сочетающий христианские ритуалы с шаманством.

[3] Один из штатов восточной Бразилии.

[4] Религиозный культ, родившийся в Африке, вера в колдовство, шаманство, всякого рода фетиши, якобы

нонконформистскую церковь. Небольшая комната с рядами стульев, расставленных, как в миссионерском собрании, где люди ожидают, пока их вызовут.

Когда ты входишь туда, тебя просят написать свое имя и дают тебе номер, и когда его выкликает какой-то человек с мегафоном, ты идешь в глубину комнаты, где находится нечто напоминающее алтарную часть маленькой часовни. Там стоят девять человек: все они — местные жители, раз в неделю они впадают в состояние транса, и в каждого из них вселяется одно и то же божественное существо. Ты подходишь к тому божеству, с которым хочешь поговорить, и говоришь с ним столько, сколько тебе нужно. Спрашиваешь совета, и он тебе говорит, что делать.

Эти люди специализируются на полном погружении в определенное состояние, при этом они не могут объяснить, что с ними происходит: все стирается в их памяти. Божества курят сигары (это для них характерно — все они любят сигары), так что мужчины и женщины дымят и говорят как будто вполне нормально, но и с некоторой странностью, характерной для данного божества, — его речь взрывается странными звуками.

Я разговаривал с женщиной, в которую вселилось не божество, а святой — человек этого прихода, умерший двадцать или тридцать лет тому назад и признанный святым. Мы славно

253

поболтали; она заинтересовалась моим пальто и спросила: «Es impermeable? (Непромокаемое?)» Во время беседы она благословила меня и окурила дымом, а так как она говорила на португальском, понять я мог немного. Но когда я посмотрел на других и увидел, что они ведут долгие беседы, я вдруг понял, что сознание того, что в данного человека кто-то вселился и потому, даже если он смотрит на тебя вполне нормально, он себе не принадлежит, дает тебе свободу. Вероятно, католическая церковь обеспечивает тебе такую же свободу, скрывая лицо человека, которому ты исповедуешься. Но здесь ты смотришь человеку прямо в глаза, и хотя эта женщина может оказаться твоей соседкой или встретиться тебе на улице, она не будет смотреть на тебя глазами соседки, ее лицо в каком-то смысле стало маской, и это позволяет тебе говорить все, что ты хочешь. Я чувствовал, что, зная португальский, мог бы запросто рассказать этой женщине все, что угодно.

Маска дает свободу. Пряча твое лицо, она освобождает тебя от необходимости прятаться. В этом главный парадокс актерской игры: находясь в безопасности, ты можешь пуститься в опасное. Как ни странно, но весь театр основан на этом. Чем надежнее защита, тем больше ты можешь рисковать: если ты скрыт под маской, ты можешь позволить себе открыться.

Маска сразу отнимает у тебя все то, что ты обычно боишься потерять: привычную защиту, привычные способы выражения, привычное лицо. Теперь ты весь спрятан под маской, так что человек, смотрящий на тебя, думает, что это *не ты,* и благодаря этому ты можешь выйти из своей скорлупы. Ведь мы крайне стеснены в средствах выразительности, мы не можем открыть глаза, нахмурить брови, скривить рот или надуть щеки сильнее, чем это позволяют наши физические возможности. Но вот мы надеваем маску и открываем наши глаза шире и поднимаем наши брови выше, чем это делали до того.

1980

Сущностное излучение

У меня есть статуэтка богини из мексиканского города Веракрус: она изображена с откинутой назад головой и вскинутыми руками — форма и пропорции так точны, что фигура олицетворяет

254

своего рода излучение. Чтобы создать подобную фигуру, художник непременно должен был сам ощутить это излучение. Но он не стал выражать его посредством абстрактных символов,

---

обладающие магической силой.

он просто создал предмет, который обладает этим качеством. И это для меня составляет сущность великого актерского искусства.

Если бы у меня была своя драматическая школа, то обучение будущих актеров я бы не начинал, как это делается обычно, с работы над характером, с упражнений на предлагаемые обстоятельства, с анализа логики поведения персонажа. Если бы мы вспоминали эпизоды из жизни, я бы сосредотачивался в рассказах студентов не на самих событиях, а на их качестве: на том чувстве, которое лежит за этими событиями, на том, что скрывается внутри события. Далее мы бы начали изучать, как сидеть, как стоять, как поднять руку. Это не занятия хореографией, эстетикой или психологией поведения — это и есть уроки актерского мастерства. Классическое английское определение театра — «Две доски и страсть» — не принимает во внимание главное выразительное средство театра — актера. Один актер, неподвижно стоя на сцене, приковывает к себе внимание, а другой нас не занимает. Почему? Каковы составные успеха? Звездное, личностное начало? Нет, это слишком просто. Я не знаю ответа на этот вопрос, но такой ответ есть, и в нем заключается секрет актерского искусства.

Я часто сравниваю театр с наркотиком: тут два сходных, но по сути противоположных способа воздействия на человека. Тому, кто принимает наркотики, удается усилить остроту действия своих органов восприятия. Хороший театр способен добиться того же. Он может вызвать все: волнение, потрясение, удивление, восторг ... но без трагических последствий применения наркотиков. Моменты прорыва за пределы обыденной реальности являются в театре жизнетворными, и их особая ценность состоит в том, что они переживаются одновременно многими. Хотя опыт наркомана может показаться более богатым, потому что он испытывает наркотическое воздействие наедине с самим собой и как будто обостряет свои ощущения, но на самом деле это не так. В театре человек сразу попадает в ситуацию взаимодействия с другими, он переживает моменты наивысшего психического напряжения — благодаря теме спектакля, таланту и мастерству его создателей. Главное состоит в том, что театр увеличивает возможности восприятия.

Театр показывает то, что происходит в действительности

за его стенами. Точно так же актер изображает человека, живущего за пределами театрального представления. Настоящий актер является образцом настоящего человека. Что я подразумеваю под «настоящим человеком»? Настоящий человек — тот, кто способен максимально реализовать свои физические, умственные и эмоциональные возможности. Его тело, интеллект, чувственная сфера свободны, открыты и подвижны. К сожалению, в нашем мире мало что способствует формированию этого «настоящего человека».

В театре актеру приходится тренировать себя в строгих, очень точных дисциплинах и упражняться, чтобы стать отражением такого исключительного человека. Стать лишь на короткое время. Это своеобразный поиск идеального. Но сам этот поиск абсолютно материален: актер должен крепко стоять ногами на твердой почве своего ремесла. Он обязан работать над своим телом и сделать его свободным, отзывчивым и гармоничным. Актер должен развивать свои эмоции, чтобы они были точными и тонкими. Грубость и приблизительность в выражении эмоций — удел плохого актера. Быть хорошим актером значит развить в себе способность чувствовать, оценивать и выражать огромный диапазон эмоций, от грубых до самых тонких. Кроме того, актер должен развивать свои интеллектуальные способности и понимать смысл того, что он делает в театре.

Существуют разные школы. Школа Мейерхольда делала акцент на выразительности тела. Гротовский по-своему развил это направление и вызвал особый интерес к языку тела и движения. С другой стороны, Брехт настаивал на том, что актер должен быть не наивным дурачком, каковым его считали в девятнадцатом веке, а думающим, размышляющим человеком своего времени. Школа Станиславского и ее последователи уделяли огромное внимание проблемам эмоциональной погруженности актера в роль. Все три направления необходимы. Актер должен отучиться «производить впечатление», он должен отучиться «показывать», он должен отучиться «придумывать», он должен отучиться «создавать эффекты», он должен перестать что-либо демонстрировать. Он должен понять, что является

слугой образа, который всегда будет значительней, чем он сам. Любой актер, играющий роль, которая кажется ему меньше, чем он сам, будет играть плохо. Актер должен признать, что какую бы роль он ни играл, выпавший на его долю характер эмоционально более насыщен, чем он сам. Если он играет ревнивого человека, ревность этого человека выходит за границы его со-

256

бственной способности ревновать. Даже если в жизни он сам ревнив, он играет того, чья ревность эмоционально ярче и богаче по краскам. Если он играет жестокого человека, то он понимает, что жестокость этого человека имеет больший заряд, чем его собственная, а если он играет человека мыслящего и чувствительного, то признает, что утонченность чувств этого человека превосходит его повседневную способность быть тонким и чувствительным. Актер должен ясно понимать, что, независимо от того, что он» играет (современную пьесу или древнегреческую трагедию), он должен быть готов передать чувства, по глубине превосходящие его собственные.

Мало будет пользы, если он скажет: «Я так чувствую!» Он должен поставить на службу роли все свои способности, твердо зная, что имеет дело с личностью, которая намного крупнее его. Актер должен подчинить роли весь свой подготовленный аппарат и продолжать постоянно совершенствовать его. У музыканта главное орудие — его руки, у танцовщика — его тело, у драматического актера — все его физическое и психическое существо. Именно это делает — или, скорее, могло бы сделать — драматическое искусство наивысшим искусством. Здесь ничего нельзя упустить. У настоящего актера должны быть высоко развиты все способности, которыми наделен человек.

Достичь этого, конечно, невозможно, но если понять, насколько высока цель, то возникнут вдохновение и энергия.

Наше существование протекает в двух кругах: первый — это наша внутренняя жизнь, скрытая от постороннего глаза, второй — жизнь внешняя, наше общение с окружающими, наши отношения с людьми дома, на работе, на отдыхе и так далее. Театр вроде бы отражает то, что происходит во внешнем круге. Но я бы сказал, что театральный поиск ведется в промежуточном круге. Это круг отраженных сигналов, которые приходят из внешнего круга. Театр стремится быть выразителем видимого мира, чтобы дать возможность проявиться тому, что невидимо. Но для этого нужны специальные умения. Правда на сцене обретается по крупицам. Она не может быть постоянной. Она в постоянном движении и самораскрытии. И в этом процессе главное — актер. Декорации, костюмы, свет — лишь средства вспомогательные. Только актер способен передать едва уловимые токи человеческой жизни.

На актера возлагается тройная ответственность. Первая связана с содержанием текста (или какой-то импровизации). Он

257

должен знать, как выразить содержание, но если он увлечется только этой работой, то забудет о своей второй ответственности — перед партнерами. Актеру надо быть искренним, погруженным в самого себя и вместе с тем не терять контакта с партнерами.

Если несколько актеров, играя, находят подлинный контакт, возникает другая сложность: они склонны забывать о публике и вести себя так, как в жизни. Их игра становится приватным занятием, их плохо слышно, они отрезаны от зрителей. Это означает, что они пренебрегли своей третьей ответственностью, которая является абсолютной: ответственностью перед публикой. Оратор или рассказчик, существующий наедине со своей аудиторией, естественно, воспринимает отношения с публикой как свою главную заботу. Все его внимание направлено на публику, и он становится очень чутким к ее реакциям. Актеры тоже должны уметь вести себя подобным образом, не теряя при этом внимания к материалу спектакля и к своим партнерам.

Заставляя публику смеяться, устанавливая с ней прочные, доверительные отношения, актер испытывает на себе ее интенсивное, поистине магнетическое воздействие, уводящее его от полной сосредоточенности на самом себе. Но купаясь в зрительском смехе или слезах, он рискует поступиться правдой и утратить контакт со своими партнерами. Достигнув

особой степени сосредоточенности, актер способен найти равновесие между всеми тремя ответственностями. Если это произойдет, ответный посыл публики поможет актеру идти дальше.

Мы склонны избегать оценочных суждений, считая, что, чем меньше судим, тем больше превосходим других в интеллекте. Тем не менее ни одно общество не может существовать без идеалов. Именно поэтому театру так нужны суждения зрителя: зритель должен соглашаться или не соглашаться с тем, что видит и слышит.

У каждого человека своя иерархия ценностей, согласно которой он либо одобряет, либо осуждает. Театр помогает человеку разобраться в том, каковы его подлинные убеждения.

Не стоит думать, что искусство всегда оказывает какое-то влияние на человека. Великий шедевр прошлого, поставленный определенным образом, способен нас усыпить; поставленный по-другому, может стать откровением. Искусство только тогда оказывается полезным человеку и обществу, когда оно таит в себе побуждение к действию. Сфера же деятельности человека

258

необъятна — от заботы о хлебе насущном и политики до философских споров о смысле существования.

Театр нуждается в переоценке, но при этом важно не утратить несколько простых, неизменных истин. Спектакль должен быть прежде всего живым и оказывать непосредственное эмоциональное воздействие. Потом уже можно размышлять, думать, что-то объяснять. Спектакль жив сегодняшним днем. Он подобен вину: если оно не обладает хорошими качествами в момент, когда его пьют, все теряет смысл. Бесполезно говорить, что оно было хорошим накануне или будет хорошим завтра. Если актер убедителен, если он тебя увлекает, ты оказываешься в его власти и идешь за ним.

Мне кажется, что театр сегодня должен уйти от создания некоего другого мира, существующего за четвертой стеной. Он должен находиться внутри нашего мира, на одном уровне с миром зрителя. Спектакль должен быть встречей, динамическим взаимодействием одной группы, которая получила специальную подготовку, с другой группой, зрителями, которые такой подготовки не получили.

Театр существует только в тот момент, когда встречаются эти два мира, мир актера и мир зрителя, который, если хотите, есть общество в миниатюре, каждый вечер приходящее на спектакль. Театр должен дать этой ячейке общества ощутить вкус некой новой реальности, возникшей на основе впечатлений от нашей жизни.

1980

Культура связующих звеньев

Я часто задаюсь вопросом, что означает для меня слово «культура», и постепенно убеждаюсь в том, что это аморфное понятие включает в себя три больших культуры: первая — это культура государства, вторая — культура индивидуума, и есть еще некая «третья культура». Мне кажется, каждая из этих культур так или иначе прославляет определенные ценности. Не только добрые начала в общепринятом смысле этого понятия. Прославляются также радость, сексуаль-

259

ное влечение, прочие формы наслаждения. На индивидуальном уровне, хотим мы того или нет, прославляются насилие, отчаяние, тревога, разрушение. Прославлением я называю утверждение этих явлений, желание сделать их общеизвестными.

Государство прославляет что-то с помощью культуры, чтобы защитить определенные ценности: в древнем Египте знание мирового порядка, включавшее в себя материальное и духовное, не могло быть выражено словами, но оно утверждалось через акты культурного прославления.

В наше время подобное прославление, увы, стало невозможным. Старые общества в силу объективных причин утратили свою животворную силу, а новые постоянно

оказываются в ложном положении. Изменив общественное устройство, они пытаются сделать за год, пять или десять лет то, чего древний Египет достиг за века, и тем самым компрометируют свои благие намерения.

Общество, которое пока еще не стало единым целым, не может выразить себя целостно в культурном отношении. Его положение не отличается от положения отдельных художников, которые, желая и чувствуя необходимость утверждать что-то положительное, на самом деле могут выразить лишь свое смятение и тревогу. В этой ситуации самые яркие явления художественной и культурной жизни основываются на неприятии той худосочной продукции, которую политики, теоретики, догматики хотели бы выдать за свою культуру. Возникает феномен, характерный для двадцатого века: подлинная культура всегда находится в оппозиции по отношению к официальной и жизнеутверждающее начало, так необходимое людям, оказывается пустым.

Настороженно относясь к официальной культуре нового общественного устройства, необходимо так же критически взглянуть на культуру, протестующую против ее фальши. Эта культура выдвигает на первый план протест отдельных личностей. Личность всегда может замкнуться на себе, и вполне объяснимо желание либералов поддержать ее. Но со временем понимаешь, что и эта культура очень ограниченна. Она прославляет индивидуума. Утверждение своего права прославлять свои потаенные мысли и утонченные чувства так же ущербно, как и утверждение права на прославления фальши официальной культуры. Только тогда, когда личность представляет собой всесторонне развитого человека, прославление такого человека приносит блестящие результаты. Только тогда, когда общество

едино и им правит человеческий разум, официальное искусство способно отражать что-то истинное. Такое случалось несколько раз на протяжении всей истории человечества.

Что сегодня важно, так это сохранять настороженное отношению к понятию «культура» и не принимать эрзац за истинное. И официальная культура, и противостоящая ей культура личности обладают большой энергией и имеют на своем счету завоевания, но та и другая основаны на ограниченном миропонимании. Тем не менее они оказываются жизнеспособными, потому что отражают интересы определенных групп и лиц общества. Всякое человеческое объединение хочет завоевать симпатии общества и с этой целью пропагандирует себя через культуру. Художники, представляющие оппозиционную культуру, преследуют свои интересы — им важно заставить публику уважать то, что отражает их внутренний мир.

Когда я провожу грань между официальной культурой и культурой протестующей личности, я не имею в виду противостояние западноевропейских и восточноевропейских стран. Различие между официальной и неофициальной культурой существует в любом обществе. К сожалению, ни та, ни другая культура не способны выполнить роль, которая уготована подлинной культуре, — искать правду.

Что значит «поиск правды»? Одно можно сразу сказать о понятии «правда» — оно не поддается четкому определению. Есть избитое английское выражение: «Ложь видна с первого взгляда». И это справедливо — всякая неправда принимает очень ясную и определенную форму. В любой культуре жесткость формы связана с утратой содержания. Поэтому культурная политика теряет свое истинное назначение, когда она становится программной. Сходным образом, как только общество пытается сформулировать свою программу, сразу обнаруживается неправда. Из формулировки уходит то живое и неуловимое, что называют правдой, точнее говоря, уходит «острое чувство реальности».

Наша потребность в этом странном, дополнительном измерении человеческой жизни, которое называют расплывчатым словом «искусство» или «культура», всегда связана с возможностью расширить на короткий миг границы нашего повседневного восприятия реальности. Краткий миг совершаемого нами открытия дает новые силы. Но миг этот проходит. Что нам остается делать? Снова искать возможность приоткрыть правду, до которой мы никогда не доберемся.

Момент повторного пробуждения опять длится мгновение, он проходит, но потребность в нем не исчезает. Вот тут и появляется это загадочное нечто, называемое культурой.

Это то, что я называю «третьей культурой», явление без названия и определения, дикая и неуправляемая стихия. Она подобна Третьему миру, динамичному и непредсказуемому, к которому все время приходится приспосабливаться, где общественные отношения постоянно меняются.

Мои театральные опыты последних лет позволили мне многое понять. Суть нашей работы в Международном центре театрального исследования заключалась в том, чтобы собрать актеров разных традиций и культур и найти единый театральный язык. Едва ли не каждый актер, приходивший к нам, находился во власти штампованных представлений о собственной культуре. Он думал, что является представителем некой особой культуры. Постепенно выяснилось, что за культуру он принимал чисто внешние национальные приметы, истинная же его культура и сама его индивидуальность находят выражение в чем-то другом. Чтобы остаться верным себе, ему нужно было освободиться от так называемых фольклорных элементов, которые эксплуатируют все страны, создавая народные ансамбли и пропагандируя как бы национальную культуру. Правда возникала каждый раз тогда, когда разрушались стереотипы.

Я буду более конкретным. Нам было ясно, в каком направлении двигаться в наших театральных экспериментах. Прежде всего надо было поставить под сомнение все то, чем располагает театр и что ограничивает его возможности, заточая его в пределы определенного языка, стиля, социального класса, здания и типа публики. Мы стремились установить отношения между людьми различных культур и обнаружить звенья, связующие их.

Ибо третья культура — это культура связующих звеньев. Это сила, способная противостоять раздробленности нашего мира. Необходимо обнаружить взаимосвязи там, где они не видны и как будто утрачены, — я имею в виду отношения человека и общества, одной расы с другой, микрокосмоса и макрокосмоса, человека и машины, видимого и невидимого, отношения между различными категориями, языками, жанрами. Каковы эти отношения? Только культурные акции дают возможность изучить и понять эти важные вещи.

262

Как рассказывает легенда...

Бог, видя, как всем стало скучно на седьмой день после сотворения мира, стал напрягать свое воображение и думать, что еще можно добавить к тому, что он создал. Его вдохновение прорвалось за безграничные пределы его собственного творения, и он увидел еще один аспект реальности: возможность повторить самого себя. Так он изобрел театр.

Он созвал своих ангелов и объявил об этом в следующих выражениях, которые до сих пор содержатся в древнем санскритском документе: «Театр будет тем местом, где люди могут научиться понимать тайны вселенной». «И в то же время, — добавил он с обманчивой небрежностью, — он будет утешением для пьяниц и одиноких».

Ангелы были очень взволнованы и едва могли дождаться того момента, когда на земле будет достаточно людей, чтобы это осуществить. Люди восприняли эту идею с энтузиазмом, и вскоре появилось много групп, которые пытались по-разному копировать реальность. Однако результат был огорчительным. Все, что обещало быть таким необычным, волнующим, глубоким, в их руках превращалось в прах. Актеры, драматурги, режиссеры, художники и музыканты не могли прийти к согласию, кто среди них самый важный, поэтому проводили много времени в спорах, а работа привлекала их все меньше и меньше.

Наконец, они поняли, что их работа зашла в тупик, и они послали ангела к Богу, чтобы попросить Его о помощи.

Бог некоторое время размышлял. Потом взял клочок бумаги, нацарапал что-то, положил в коробочку и отдал ее ангелу, сказав: «Здесь все. Это мое первое и последнее слово».

263

Все люди театральных профессий собрались вокруг ангела, когда открывали коробочку. Он вынул бумажку, развернул ее. Там было одно слово. Некоторые сумели прочитать его,

заглядывая через плечо, в то время как он объявлял другим то, что написал Бог. Это слово — «интерес».

– Интерес?

– Интерес!

– Это все?

– Это все!

Послышался ропот разочарования.

– За кого он нас принимает?

– Это же ребячество!

– Как будто мы сами не знали...

Рассерженные, все разошлись, ангел исчез в облаке, а это слово, хотя оно больше не упоминалось, стало одной из причин потери Богом авторитета у своих созданий.

Однако несколько тысячелетий спустя молодой студент, изучавший санскрит, нашел в старом тексте упоминание об этом случае. Подрабатывая в театре в качестве уборщика, он рассказал труппе о своем открытии. На этот раз оно не было встречено ни смехом, ни презрением. Наступило долгое молчание. Потом кто-то заговорил.

— Интерес. Заинтересовать. Я должен заинтересовать. Я должен заинтересовать другого. Я не могу заинтересовать другого, если мне самому не интересно. У нас должен быть общий интерес.

Кто-то другой сказал:

– Чтобы всем было интересно, нужно рассказывать об этом интересно.

– ... и зрителям, и нам... Всем. И в нужном ритме...

– Ритме?

– Да, это как в любовном акте. Если один слишком спешит, а другой медлит, становится неинтересно...

Затем все стали обсуждать, серьезно и с уважением, что значит «интересно». Или, как один из них сформулировал, что действительно интересно.

И здесь они разошлись во мнении. Для некоторых божественный наказ был ясен: «интерес» представляли только те аспекты существования, которые относились непосредственно к главным вопросам бытия и становления, к Богу и божественным законам. Для некоторых интерес заключался в том, чтобы все люди ясно поняли, что такое справедливость и несправед-

ливость. А некоторые в слове «интерес» узрели божественный сигнал к тому, чтобы не тратить время на копание в глубоких и серьезных проблемах, а заняться развлечением публики.

Тогда студент, изучавший санскрит, процитировал полный текст, рассказывающий, почему Бог создал театр.

– Нужно, чтобы театр занимался всеми этими вопросами одновременно, — сказал он.

– И интересным образом, — добавил другой, после чего снова наступила тишина.

Затем они стали обсуждать другую сторону медали, привлекательность «неинтересного», странные мотивы, социальные и психологические, побуждающие людей так шумно аплодировать в театре тому, что на самом деле им совершенно не интересно.

– Если бы мы действительно могли понять это слово... — сказал один.

– Тогда, — тихо сказал другой, — нам удалось бы многое свершить...

1980-е

Указатель имен

Аллен Льюис 218
Альбера Филипп 200—204
Арден Джон 64, 79
Арто Антонен 65—67, 69, 72, 79, 81, 83, 84
Аттар 178

Байрон Джорд Ноэл Гордон 118
Бардо Брижит 223, 224
Барро Жан Луи 131
Бек Джулиан 47
Беккет Сэмуэл 54—58, 79, 99, 114, 182
Бельмондо Жан-Поль 52
Бердслей Обри Винсент 193
Берио Лучано 204
Бернар Сара 40
Беррье Симона 59
Бинг Рудольф 199
Биркетт Майкл 227
Босх Хиеронимус 34, 193
Брейтель Старший Питер 34
Брессен Робер 225
Бреффорт Александр 61
Брехт Бертольт 49, 67, 68, 72, 73, 79, 93, 99, 255
Бут Джеймс 112

Вайс Петер 26, 71—73, 211, 212
Вакевич Жорж 227
Валдес Луис 158
Ван-Гог Винсент 55
Ватто Антуан 34, 35
Верди Джузеппе 192

Габен Жан 49
Ганди Махатма 156
Гект Гарольд 216
Гелбер Джек 47
Гете Иоганн Вольфганг 195
Ги Мишель 177
Гибсон Майкл 141—143, 146, 150, 153
Гилгуд Джон 45, 104—107, 113, 246
Глюк Кристоф Виллибальдд 192
Говард Алан 121
Годар Жан-Люк 225
Гойя франсиско 134, 233
Голдинг Уильям 66, 114, 215—222
Гофман Эрнст Теодор Амадей 196
Гренвилл-Баркер Харли 101
Грин Грэм 40
Гротовский Ежи 62—66, 255
Грэм Билли (Уильям Франклин) 163
Гулбенкян Калуст Саркис 132
Гуно Шарль 195—197
Гурджиев Георгий 237, 238

Дали Сальвадор 55, 192—194
Дандри Эвелин 60
Дебюсси Клод 201
Девайн Джордж 113
Джекобе Сэлли 123, 179
Дилани Шейла 50
Диккенс Чарлз 201
Достоевский Федор Михайлович 225
Дузе Элеонора 44
Дункан Айседора 44
Дюма Александр, сын 40
Дюра Маргарит 49, 52, 53, 223
Дюрер Альбрехт 193
Дюрренматт Фридрих 60

Жарри Альфред 84
Жене Жан 59, 73, 113
Жерар Рольф 196, 197—199

Заратустра (Заратушта, Зороастр) 138, 155
Золя Эмиль 49
Зон Борис Вульфович 6

Ибсен Генрик 77
Ионеско Эжен 99
Ирвинг Генри 45

Казан Элиа 208
Карьер Жан-Клод 120, 161, 179, 182, 185—187
Кемптон Маррей 234
Кинг Мартин Лютер 156
Ките Джон 118
Кокто Жан 58
Коро Камиль 197
Котт Ян 69, 70
Крэг Генри Эдуард Гордон 44—47, 67, 68
Кэннен Денис 40, 161, 234

Лавастин Филипп 185
Ланкастер Берт 216
Ланкре Никола 35
Леви Рауль 223

Леонкавалло Руджеро 56
Лозинский Михаил Леонидович 80
Лунт Альфред 60
Лунты (Альфред Лунт, Линн Фонтанн) 60, 61
Льюис Леопольд 45 Лэм Чарлз 111, 112

Макдональд Майк 219
Малина Джудит 47
Марат Жан Поль 74
Марк Мэри Эллен 141
Маровитц Чарлз 67, 82
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 7, *10, 12,*
Миллер Артур 59
Миллер Ребекка *11*
Митропоулос Димитрий 198, 199
Моне Маргерит 61
Монро Мерилин 60
Монтеверди Клаудио 192
Монто Пьер 196, 197
Моро Густав 193
Моро Жанна 52, 223, 225, 226
Моцарт Вольфганг Амадей 192

Немирович-Данченко Владимир Иванович 7
Нил Найджел 216
Ногучи Исаму 113

Осборн Джон 55

Патмур Ковентри 96
Пени Артур 236
Пикассо Пабло 58, 109, 224, 233, 249
Пиккер Дэвид 212
Пинтер Гарольд 50, 182
Плавт 133
Пуччини Джакомо 191, 193
Пушкин Александр Сергеевич 199
Пэзли Ричард

Рейган Рональд 209
Рейнхардт Макс 116
Рене Ален 49, 54
Рид Чарлз 45
Робб-Грийе Ален 53, 54
Роберте Питер 111, 115, 116
Розан Мишлин 22, 131, 176
Роршах Герман 104
Росси-Лемени Николо 196, 197

Сазерленд Грэм 224
Саррот Натали 53
Сартр Жан-Поль 55
Сенека 89, 90, 92, 107
Скофилд Пол 5, 6, 40
Смит Киган 115
Смоктуновский Иннокентий Михайлович 6
Сталь Анна Луиза Жермена де 137
Станиславский Константин Сергеевич *7, 10, 11, 12,* 30, 44, 62, 68, 69, 183, 198, 208, 225, 255
Стерн Лоренс 32
Стивене Роджер 61
Страсберг Ли 208
Стронин Михаил Федорович *8*
Стюарт Элен 158

Тайней Кеннет 215
Таккер Ричард 199
Теннисон Альфред 96
Тернбул Колин 160—162
Терри Бенджамен 44
Терри Эллен 44
Тик Людвиг 117
Тояддоду Махинуб 138

Уайльд Оскар 193, 194
Уилсон Роберт 36
Уэллс Орсон 102, 216
Уэскер Арнольд 50
Уильяме Теннесси 223

Филипп 164—166, 168
Фонтанн Линн 60
Форд Генри 132

Хавез Цезарь 156, 158
Хейлперн Джон 141
Хиггинс Колин 161
Хогдон Дана 218
Хогарт Уильям 134
Хо Ши Мин 232
Хьюз Ричард 217
Хьюз Тед 92, 136—138, 155, 179

Чайковский Петр Ильич 198, 199
Чехов Антон Павлович 99, 181 —183, 225

Шаффер Питер 217, 218, 221
Шекспир Уильям *6. 9,* 27, 34, 39, 69—73, 78—80, 83—85, 92, 95—104, 109—112, 116—126, 138, 150, 179, 180, 182, 215, 225, 227, 229, 230
Шелли Перси Биш 118
Шлегель Фридрих 117

Шоу Бернард 101
Шпигель Сэм 215—218
Штокхаузен Карлхайнц 204
Штраус Рихард 193, 194

Щепкина-Куперник Татьяна Львовна 119

Эйзенштейн Сергей Михайлович 229
Эме Марсель 60
Энгорд Адель 227
Эркман-Шатриан (Э. Эркман, А. Шатриан)
45
Эсхил 136, 137 Юр Мэри 60

Указатель названий пьес, драматических спектаклей, опер, фильмов[1]

«Аида» Дж. Верди 201
«Ангелы греха», фильм Р. Брессона 225
«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира 103

«Балкон» Ж. Жене 59
«Бесплодные усилия любви» У. Шекспира 34, 97, 102
«Богема» Дж. Пуччини 198
«Бонни и Клайд», фильм А. Пенна 236
«Буря» У. Шекспира 46, 97, 98, 123
«Беседа птиц», спектакль П. Брука по поэме Аттара 156, 159, 177—181, 242, 246—248

«Вид с моста» А. Миллера 59, 61
«Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта 60
«Вишневый сад» А. Чехова *10, 11,* 181, 183
«Вкус меда» Ш. Дилани 50
«Влюбленный лев» Ш. Дилани 50
«В ожидании Годо» С. Беккета 54, 55, 79, 114
«В прошлом году в Мариенбаде», фильм А. Рене 53, 54, 57, 58
«Встречи с необыкновенными людьми», фильм П. Брука 237

«Гамлет» У. Шекспира 5, 6, 39, 40, 45, 84, 112, 117, 123

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына 40
«Дамы Булонского леса», фильм Р. Брессона 225
«Двенадцатая ночь» У. Шекспира 104
«Драма дураков» Г. Крэга 46

«Евгения Онегин» П. Чайковского 198, 199, 201

«Женитьба Фигаро» П. Бомарше 233 «За дверями» Ж.-П. Сартра 55

«Зимняя сказка» У. Шекспира 97

«Иван Грозный», фильм С. Эйзенштейна 230

«Как вам это понравится» У. Шекспира 99
«Карабинеры», фильм Ж.-Л. Годара 225
«Кармен» — см. «Трагедия Кармен»
«Колокола» по роману Эркман-Шатриана «Польский еврей» 45
«Кориолан» У. Шекспира 103, 120
«Корни» А. Уэскера 50
«Король Джон» У. Шекспира 98
«Король Лир» У. Шекспира 5, 35, 40, 87, 103, 111—119, 151, 193, 227, 229, 230
«Король Лир», фильм П. Брука 211, 213, 227, 229
«Король Убю» А. Жарри *10,* 84, 172, 180, 181
«Кость», африканский народный фарс 180
«Кошка на раскаленной крыше» Т. Уильямса 223
«Кроткая», фильм Р. Брессона 225
«Кто там?», спектакль П. Брука *12*
«Кухня» А. Уэскера 50

«Лионская почта» («Курьер из Лиона») Ч. Рида 45

«Макбет» У. Шекспира 46
«Марат — Сад» («Преследование и убийство Жана Поля Марата, представленное под руководством господина де Сада в доме умалишенных в Шарантоне») П. Вайса *11,* 26, 67, 71, 73, 211—213
«Матушка Кураж» Б. Брехта 67, 79
«Махабхарата», спектакль П. Брука по индийскому эпосу 120, 181, 184, 187, 250
«Мера за меру» У. Шекспира 9, 34, 67, 103, 104, 106, 125
«Модерато кантабиле», фильм П. Брука 52, 223, 225
«Мы», спектакль П. Брука 40, 86—89, 231, 233, 234

«На последнем дыхании», фильм Ж.-Л. Годара 225

«Оглянись во гневе» Дж. Осборна 55
«Оргаст» Т. Хьюза 136—138, 155, 156

«Паяцы» Р. Леонкавалло 56
«Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси 201
«Племя Ик» («Ик»), спектакль П. Брука *8,* 160-162, 180, 181
«Пляска сержанта Масгрейва» Дж. Ардена 64, 79

[1] Названия пьес, авторы которых указываются, обозначают и спектакли, поставленные по этим пьесам.

«Повелитель мух», фильм П. Брука 66, 215, 218
«Процесс Жанны д'Арк», фильм Р. Брессона 225
«Пьеро-безумец», фильм Ж.-Л. Годара 225

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира 95, 96, 118

«Салемские ведьмы» А. Миллера 59
«Саломея» Р. Штрауса 192—194
«Свадьба Фигаро» В. Моцарта 204
«Связной» Дж. Гелбера 47—52, 218
«Сентиментальное путешествие», фильм П. Брука 32
«Скажи мне неправду», фильм П. Брука 231
«Сладкая Ирма» М. Моне и А. Бреффорта 61, 62
«Смерть коммивояжера» А. Миллера 59
«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира б, 7, 121—128, 214
«Сторож» Г. Пинтера 50
«Счастливые дни» С. Беккета 54

«Тимон Афинский» У. Шекспира 117, 120, 176
«Тит Андроник» У. Шекспира 27, 28, 97, 98, 123
«Трагедия Кармен» Бизе — Брука *10,* 181, 200—202, 206

«Фауст» Ш. Гуно 195, 196, 198

«Хиросима, любовь моя», фильм А. Рене 49, 223

«Цимбелин» У. Шекспира 98

«Человек-зверь», фильм Ж. Ренуара 49
«Человек, который...», спектакль П. Брука *11*

«Эдип» Сенеки 89—92, 107, 174

«Юлий Цезарь» У. Шекспира 98

«Я говорю о Иерусалиме» А. Уэскера 50

«Gaudeamus», спектакль Л. Додина *10*

Б89 Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью: Пер. с англ. М. Стронина/Предисл. Л. Додина; Малый драм, театр. — СПб.; М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. — с: ил. ISBN5-87334-013-7

Автор статей, выступлений, интервью, составляющих эту книгу, — английский театральный режиссер, которого уже более тридцати лет по праву называют великим. Питера Брука хорошо знают и в России, где показывались его спектакли и фильмы, публиковались его статьи, знаменитая книга «Пустое пространство» и многочисленные работы о творчестве режиссера. Данная книга, впервые изданная в Англии в 1987 г., содержит богатую информацию о режиссерской практике и любопытнейших экспериментах Брука, дает разностороннее представление о его личности, погружает в интереснейшие размышления о театральном искусстве и его возможностях.

Питер БРУК

Режиссера Питера Брука уже давно называют великим. Родился он в Англии (1925), в семье выходца из России. Учился в Оксфордском университете. Профессиональную режиссерскую деятельность начал в 1943 г. Работал во многих английских театрах, в том числе в Королевском шекспировском, ставил спектакли в Нью-Йорке и Париже. Решительно обновил традиции сценического воплощения Шекспира, поставив многие его пьесы. Мировую славу принес ему спектакль „Король Лир", ее упрочили „Сон в летнюю ночь", „Марат — Сад", „Трагедия Кармен". Стремление найти театральный язык, способный объединять людей разных национальных культур, привело его к созданию Международного центра театральных исследований (1970, Париж), которым он руководит по сей день. Здесь родились экспериментальные спектакли „Махабхарата", „Беседа птиц", „Оргаст" и др. Всего Брук осуществил более пятидесяти постановок, снял около десяти фильмов, является автором многих статей и нескольких книг. В России показывались его спектакли „Гамлет", „Король Лир", „Вишневый сад" (1955, 1964, 1989), была издана его книга „Пустое пространство" (М., 1976).