

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  | | --- | --- | |  |  | |  | ***[Африканские страсти бушуют в "Гамлете" Питера Брука. И принца, и короля играют чернокожие актеры](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)*** |  [Коммерсант, 15 августа 2002 года](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)[Питер Брук устал от режиссуры](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)[и поставил "Гамлета"](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top) [В Экс-ан-Провансе завершился международный Festival d`Art Lyrigue. В программе этого музыкального фестиваля в этом году было сделано исключение: в Эксе показали драматический спектакль. Традицию нарушили только ради самого авторитетного из ныне живущих театральных режиссеров мира. Питер Брук представил на фестивале своего французского "Гамлета". Из Экс-ан-Прованса – РОМАН ДОЛЖАНСКИЙ.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)  [Питер Брук (Peter Brook) уже ставил "Гамлета" в начале 50-х, на заре своей карьеры. Кстати, для русской театральной истории тот знаменитый спектакль оказался еще важнее, чем для европейской: московские гастроли постановки с Полом Скофилдом в заглавной роли были первым знаком наступавшей оттепели, первым окном в западный театр. Спустя почти полвека великий Брук, старейшина и главный авторитет мирового режиссерского цеха, вернулся к "Гамлету" и сделал целых две версии спектакля – английскую и французскую (в Экс-ан-Провансе показывали, разумеется, вторую). Между "Гамлетами" прошла целая жизнь, к закату которой Питер Брук уверовал в высшую ценность сценической простоты. Не надо больше ничего выдумывать, считает он, все концепции и режиссерские метафоры – от лукавого, и истинный театр должен воздействовать не на интеллект зрителя, а на его базовые человеческие эмоции. Замороченный глобализацией, рефлексирующий театр, равно как и театр иллюзий или театр затейливых стилизаций Бруку неинтересен, и он может позволить себе им не заниматься.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)  [Спектакль "Гамлет" – наглядное подтверждение того, что слова у старого режиссера не расходятся с делом. Трагедию Шекспира бруковские актеры разыгрывают буквально на коврике, есть только несколько подушек, складывающихся и в королевский трон, и в выкопанную для Офелии могилу. Спектакль освобожден от привычной театральной бутафории, в нем очень простой свет, и потому играть его можно, наверное, где угодно. В Париже "Гамлета" играют в нарочно неотремонтированном театре "Буфф дю Нор", а на фестивале играли за городом, в старинном полузаброшенном имении, под открытым небом, после заката.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)  [Для Брука принципиально важно, чтобы зритель просто увлекся этой драматической историей, не зная никаких прежних трактовок и не отяжеляя себя грузом бесконечной театральной истории "Гамлета". Он словно преподает своим зрителям азбуку театральной условности. Самый простой пример – Полоний и Клавдий, скрываясь от Гамлета, прячутся за покрывало, которое сами же держат на вытянутых руках. При всем этом режиссер, объездивший полмира для изучении архаических культур, не устает апеллировать к ритуальным основам театра. В самом начале, прежде чем ступить на ковер, Гамлет заметно задерживает на весу ногу, обозначая момент конца реальности и пересечения магического пространства игры. А к концу спектакля Брук концентрирует ритуальность почти до густоты традиционного японского театра, финальные смертельные поединки напоминают тамошние театральные сражения. Когда все закончится, из-за кулис быстро и деловито выбегут те, кто по сюжету умер раньше, лишь для того, чтобы повалиться наземь рядом со свежими "трупами" и через несколько секунд вместе с ними вскочить, напомнив о наивном притворстве театра.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)  [Брук действительно ставит не главную пьесу мирового репертуара, а семейную историю. Призрак у него не похож ни на печальное привидение, ни на загробного мстителя. Тень отца – это вообще не тень, а сам отец, Гамлет бросается к нему и обнимает, как живого человека после долгой разлуки. Питер Брук не хочет сравнений, и все же это самая трогательная и человечная сцена встречи Гамлета и отца, которую довелось видеть. Вообще, "Гамлет" не просто возвращен Бруком на грешную землю, но отослан куда-то прочь от цивилизации, прямо-таки в Африку. Ведь и самого Гамлета, и Клавдия, и Полония в этом спектакле играют чернокожие актеры. Что касается Полония, то кажется, что этот похожий на крестьянина худой человек с клочковатой бородой и не актер вовсе, а беженец из какого-то племени. Он и по-французски говорит так скверно, что все зрители хохочут, и руки у него непритворно дрожат. Где уж ему до положенного Полонию по роли коварства!](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)  [Впрочем, Бруку только того и надо: он ставит про обычных людей, с которыми случилась необычная история. Тем более что есть в его труппе кому показать высший класс актерского мастерства. Молодой актер Уильям Надилам (William Nadylam) знаком и театральной Москве, он играл Сида в приезжавшем на гастроли спектакле Деклана Доннеллана. Гамлет Надилама – воплощение искренности и витальной силы, чувствительности и обаяния. Не супермен, конечно, но и не размазня. Живой человек в предлагаемых обстоятельствах, идеальный носитель сегодняшней театральной философии режиссера Брука. Чем больше думаешь о бруковском отказе от громоздких, сложносочиненных, играющих подтекстами театральных изысков, тем больше вспоминаешь Льва Толстого (Питер Брук это сравнение вполне выдерживает), под занавес жизни отказавшегося от искусства как от величайшего греха. В спектакле Брука достаточно следов изощренного мастерства, да ведь и отречения Толстого от литературы прекрасны с точки зрения этой самой литературы.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top) |

[Алехандро Ходоровский   
(род. 07.02.1929)](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)



|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  |  | [Алехандро Ходоровский (Alejandro Jodorowsky) родился 7 февраля 1929 года в Чили - в тихокеанском городе Икике.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)  [В 1905 году семья Ходоровского бежала из Одессы в Мексику, спасаясь от еврейских погромов.  Отец Ходоровского открыл обувной магазин и назвал его "Украинский дом".](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)  [В начале 1950-х Ходоровский перебирается в Париж. В первый же день он позвонил Андре Бретону и заявил, что собирается возродить сюрреализм, потребовав, чтобы тот его немедленно принял... Вскоре вместе с Фернандо Аррабалем и Роланом Топором Ходоровский объявил о создании движения Паника, прославляющего языческого бога Пана.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)  [С начала 1960-х Ходоровский снимает несколько фильмов, ставших причиной грандиозных скандалов. Премьера ленты "Фандо и Лис" (1966) закончилась закрытием фестиваля в Акапулько. Мировую известность принес Ходоровскому фильм "Крот" (1970), хотя большинство критиков назвали картину "чепухой". После выхода "Святой горы" (1973) Ходоровский ушел из кино до 1980, когда был снят "Бивень" и позже еще несколько фильмов.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)  [С начала 1990-х годов Ходоровский много пишет и публикуется. Среди его книг - "Кровожадные страсти пустоты", "Там, где птица лучше поет", "Паническая терапия", "Евангелие для излечения", "Мудрость анекдотов", "Мальчик черного четверга", роман "Дерево повешенного бога", посвященный России.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)  [Живет в Париже.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)  [Страница](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top) [[Алехандро Ходоровского](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)](http://jodorow.free.fr/jodorowsky/)[.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top) |

[Книги](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)



|  |
| --- |
|  |

|  |
| --- |
| **[·](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)**[**[Плотоядное томление пустоты (2005)](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)** [Кто они - три тени, путь которых кажется бесконечным, ибо они не ведают цели? Их принимают то за студентов, то за ангелов, даже за наемных убийц. Их притягивает голос Генерала.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)](http://az.gay.ru/books/fiction/t_p.html) |
| **[·](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)**[**[Альбина и мужчины-псы (2004)](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)** [Впервые на русском языке фантастический роман о непостижимой природе любви, которая все – боль, страдание, пытки… - превращает в удовольствие. Жизнь в рабстве у любви, от которой до похоти, если не один шаг, то два, три шага...](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)](http://az.gay.ru/books/fantasy/jodorowsky.html) |

|  |  |
| --- | --- |
| [Фрагменты книг](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)   |  | | --- | |  | |
| **[·](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)**[**[В поисках невиданного. Глава 2](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)** [В рабочее время Каракатица одевала Альбину в белый халат: обмахивать потных шахтеров веером из грубой бумаги. Те, разинув рот, созерцали могучие холмы, обтянутые льняной тканью и забывали про зубы, вылетавшие вместе с коронками.](http://top.list.ru/jump?from=21353" \t "_top)](http://az.gay.ru/articles/bookparts/jodorowsky.html) |



|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | | **Специальный проект: «Журнальный зал» в «Русском Журнале»** | | | | | | | | | | | | | | |
| Последнее обновление: **03.12.2005 / 21:15** | | | | | | | | Обратная связь: [zhz@russ.ru](mailto:zhz@russ.ru) | | | | | | |
|  | | | | | | | | | | | | | | |
| Начало формы    Конец формы | Конец формы |  | [**Новые поступления**](http://magazines.russ.ru/) |  |  | [**Афиша**](http://magazines.russ.ru/afisha.html) |  |  | [**Авторы**](http://magazines.russ.ru/authors/) |  |  | [**Обозрения**](http://magazines.russ.ru/reviews/) |  |  | [**О проекте**](http://magazines.russ.ru/about/) |  |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | --- | | Начало формы  Конец формы |  |  |  |  |  | | [Детальный поиск](http://magazines.russ.ru/search/advanced.html) | | | | Конец формы |  | | **Опубликовано в журнале:** [**«Звезда» 2003, №2**](http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/2/)  ***НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ*** |  | [**Питер Брук**](http://magazines.russ.ru/authors/b/bruk/)  **Нити времени**  **Воспоминания. Перевод с английского Михаила Стронина**   |  |  | | --- | --- | | [версия для печати](http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/2/bruk-pr.html) (13037) | [**«**](http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/1/)[**‹**](http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/2/nezhn.html) **–** [**›**](http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/2/anis.html)[**»**](http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/3/) | |



Питер Брук родился в 1925 году в Англии в семье выходца из России. Учился в Оксфордском университете и в 1943 году начал свою профессиональную деятельность. С тех пор работал во многих театрах Англии, в том числе в Королевском Шекспировском, ставил спектакли в Париже и Нью-Йорке. Решительно обновил традиции воплощения Шекспира, поставив многие его пьесы. Среди постановок, принесших ему мировую славу, — “Гамлет”, “Король Лир”, “Сон в летнюю ночь”, “Марат-Сад”, “Трагедия Кармен”. Стремление найти театральный язык, способный объединить людей разных национальных культур, привело его к созданию Международного национального центра театральных исследований (1970). Здесь родились экспериментальные спектакли “Махабхарата”, “Беседа птиц”, “Оргаст” и другие. В России шли его спектакли “Гамлет” (1955), “Король Лир” (1964), “Вишневый сад” (1989) и издавались книги – “Пустое пространство” (1976, 2002), “Блуждающая точка (1996), “Секретов нет” (2002).

Отрывки из воспоминаний Питера Брука публикуются с любезного разрешения автора, живущего и работающего в Париже. Перевод выполнен по рукописи.

Осенью 1970 года, когда Международный центр стал реальностью, неизбежный вопрос, с чего начать, казался неразрешимым. Их было двадцать актеров и актрис, с ними я должен был прожить ближайшие несколько лет. Я увидел стеклянные глаза, в них угадывались по-разному выраженные ожидание и страх. Я хотел сделать очень многое и исследовать многое. Но что делать сейчас, в этот момент? Прием коллективных поисков уже использовался, мы уже играли в разные игры, придумывали сюрпризы и прочее, сегодня мне все это казалось неподходящим. Исключалась какая-либо беседа — у нас не было общего, понятного языка, некоторые плохо говорили по-английски, другие — еще хуже по-французски, да и в любом случае я знал, что поиски должны быть не словесными. Американцы уже лежали и расслаблялись, растянувшись на полу. Ну не начинать же все с простой гимнастики! Я оглядел комнату. От этого настроение стало еще хуже. В тот период у нас не было своего помещения, и мы сняли унылое пространство в городском университете. Как грустно было начинать в таком месте — однако именно эта мало вдохновляющая унылость подсказала нам решение. Я подозвал всех и сказал: “Давайте преобразим эту мрачную комнату и устроим себе праздник”. Тотчас исчезли неловкость и опасение. Все разбились по командам, в поисках необходимого отправились на машинах по городу и по домам. Через несколько часов большую часть помещения заняла яркая, сверкающая палатка; внутри горели лампы и свечи, а на полу, покрытом гофрированной бумагой, стояли роскошные блюда с яствами, между ними красовались бутылки с белым и красным вином. Некоторые участники нашей мастерской принесли музыкальные инструменты, спешить нам было некуда, мы закрыли палатку, и нам показалось, что началось уже одно из тех дальних путешествий, о которых тогда мы только мечтали. Музыка сменялась молчанием, и к нам начало приходить чувство покоя и уверенности. Вдруг одна створка палатки приоткрылась, и через нее очень осторожно заглянула молодая девушка — ее до этого никто не видел. Реакция только что образовавшейся группы была единодушной: один из нас встал, взял девушку за руку и усадил ее на подушку для почетных гостей, остальные принялись за ней ухаживать. Она не задавала нам вопросов, а мы ничего не объясняли. После трапезы, музыки и песен она исчезла так же просто, как и появилась. Кто она такая, что она про нас подумала, мы никогда не узнаем, ибо она больше не приходила, но она стала для нас невольной направляющей того первого дня. На следующий день все были готовы к работе.

У братьев Гримм есть одна сказка, по ее сюжету впоследствии мы поставили рождественский спектакль. Молодой герой должен спасти принцессу, но его собственные силы для этого недостаточны: ему не хватает исключительных качеств, которыми обладают другие. Поэтому он организует команду. Один способен увидеть муравья на большом расстоянии, другой может за много километров услышать, как упала иголка, третий — выпить всю воду из озера, еще одному тепло, когда снаружи холодно, и холодно, когда снаружи тепло, — их семеро, и они совершают вместе то, чего не мог бы сделать один. Наша группа состояла из людей, разных по национальному, этническому и социальному происхождению. Но если обычно такая ситуация приводит к препятствиям и конфликтам в работе, то в данном случае нам предстояло понять, что отдельный участник общего дела является лишь фрагментом той разобранной на части головоломки, где каждый элемент причудливой формы имеет свою функцию, точное знание которой приводит к единому целому. Каждая деталь должна сцепиться с другой — раздастся щелчок, и рисунок обретет смысл.

Часто спрашивают, как формировалась группа. Даже сегодня я обычно подчеркиваю, что случай является неизбежным фактором в распределении ролей. В тот период я довел этот принцип до крайности, раскинув сети как можно шире. Брюс Майерс подкатил к кафе “Риверсайд”, где я ел бутерброд, слез с мотороллера и, смахивая пыль с кожаной куртки, со шлемом под мышкой, подошел ко мне и сказал, что готов на все, чтобы уйти из этого “проклятого британского театра”. “Хорошо”, — ответил я, тотчас же поверив ему. Малик Бауэнс пришел от Гротовского. 1 Гротовский любит допоздна сидеть с кем-нибудь из своих студентов, и он рассказывал, что Малик пел ему песни до рассвета. С появлением первых лучей света в звуках голоса Малика появлялись поразительные изменения, они шли от тех участков сознания, которые прятала усталость. “Возьмите его”, — сказал Гротовский, и я послушался его. Франсуа Мартурэ принес с собой истинно французскую интеллигентность, легкость, остроумие, а Сильван Корте и Клод Конфорт — ощущение улицы и земли. Был еще Хоайо Мотте, человек с грустным лицом, как у певца португальских фадо . 2 Андреаса Катсуласа прислала Эллен Стюарт из своего экспериментального театра “Ля Мама” на Четвертой стрит в Нью-Йорке, 3 рекомендуя его как будущего великого трагика, а мы попытались обнаружить в его мрачной и непредсказуемой натуре безграничные возможности для комедии. Боб Ллойд работал со мной с самых первых блаженных и волнующих дней “театра жестокости” и участвовал в спектаклях “Марат-Сад”, “Мы”, “Буря” 4; с ним была Полин Манро с красивыми золотистыми волосами, как на картинах прерафаэлитов, — она нас поражала своими захватывающими дух импровизациями. Были также Андре Щербан — с ним я познакомился в Нью-Йорке, куда он только что приехал из Румынии для своего первого спектакля в США и где был без ума от атмосферы Четвертой стрит и Гринвич-Виллидж, и Арби Ованесян — его тончайшая работа на Ширазском фестивале в Иране принесла ему славу одного из самых молодых и удачливых иранских режиссеров. Лу Зелдис был тоже из Нью-Йорка — это был очень высокий и тощий хиппи, необычайно чувствительный, с тонкими пальцами и тонкими, длинными волосами. Он мучился каждый раз, когда мы пытались сформулировать смысл нашей работы, отказывался принимать участие в дискуссиях, но с радостью занимался упражнениями, например чистил яблоко так тонко, что почти прозрачная, зеленая лента кожуры закручивалась на наших глазах, словно исполненная глубокого смысла история. Он жил в своем, им созданном, молчаливом мире, существуя по правилам, понятным только ему одному, которые он называл “мои неправды на год”. Он приехал с подружкой из Америки, Мишель Коллисон; она была воплощением всего земного, блестяще пела и заражала всех мощью своего голоса, напрягая его за пределами возможного и тем не менее не принося никакого вреда своим голосовым связкам. Были с нами также Наташа, 5  тонко и деликатно отстаивавшая элементы правды, и, конечно, Йоши, неоценимый участник экспериментов с 1968 года, живой пример того, что такое хорошо настроенный инструмент, — его тело не играло мускулами и не обладало какими-либо другими признаками силы, вместо этого мы видели прозрачный организм, каждый фибр которого откликался на мельчайший новый импульс. В группе было еще много других замечательных людей, всех их приютила, опекала и держала в строгой дисциплине Мэри Эванс, и делала она это с огромным искусством, преподанным ей в английских театрах, где она в течение долгих лет работала в качестве помощника режиссера.

Мы сидели в круге на ковре, готовясь к упражнению, когда неожиданно один из нас заметил присутствие постороннего лица. Мы все обернулись и холодно посмотрели на девушку, стоявшую у выхода. Когда раньше случалось, что к нам заходил посторонний, кто-нибудь из группы подходил к незнакомцу и просил его выйти. На этот раз, однако, что-то особенное в том, как себя держала девушка, позволило мне вполне дружелюбно спросить ее: “Что вы хотите?” Она ответила: “Работать с вами”. Снова, к своему удивлению, я услышал, как мой собственный голос сказал: “Входите и садитесь”, хотя мое истинное намерение было объяснить ей в конце занятий, что мы больше никого не можем принять в группу. Она устроилась и сидела, внешне спокойно, но напряженно следя за тем, что происходило. После занятий все участники, расходясь, подходили ко мне один за другим и говорили: “Нужно ее взять”. Она, действительно, осталась. И осталась Мириам Гольдшмит с нами на долгие годы. Отец ее был родом из Мали, мать немка, еврейское воспитание она получила в Берлине, словом, в ней была та самая смесь, которая идеально соответствовала задачам нашей работы. Она оказалась и не тихой и не спокойной. Она была непокорной, оригинальной, неповторимой, страстной и неукротимой в своих поисках ошеломляющих и невероятных средств для выражения правды чувств.

В странном контрасте с французскими, португальскими и американскими актерами, африканцами и азиатами, растянувшимися на полу, была Ирина Уорт. Она сыграла Гонерилью в “Короле Лире”, Иокасту в “Царе Эдипе” и доктора Матильду фон Цанд, страдающую манией величия, в “Физиках” Дюрренматта. 6  Блестяще овладев всеми гранями актерского искусства, она вступила в нашу группу, всецело отдавшись занятиям и полностью доверясь мне с того самого момента, когда я впервые рассказал ей о Центре театрального исследования. Как человек, способный думать и оценивать, она считала, что это будет что-то вроде Института специальных исследований при Принстонском университете, и была готова заниматься в полную меру своих способностей. Я не сумел объяснить ей, что мы пытаемся двигаться вместе с другими высокоталантливыми актерами, которых она рассчитывала увидеть, не вперед, а назад. Мы собрались здесь не для того, чтобы научиться, а для того, чтобы отучиться, отбросить приобретенные умения и взять то, чем располагали самые не тронутые профессиональными навыками члены нашей мастерской. Начать все сначала значило быть наивным и доверчивым. Все это было воспринято с растерянностью и ею, и некоторыми молодыми режиссерами. Они рассчитывали узнать тонкости и сложности профессии, а вместо этого их заставляли заниматься вещами, годными для маленьких детей.

Для меня, много лет исполнявшего роль режиссера, новый образ жизни оказался менее увлекательным, чем я предполагал. Я тоже должен был отучиваться и почувствовал смятение, обнаружив, что занятие исследованием отнюдь не содержало в себе того физического возбуждения, какое я испытывал от лихорадочной работы при постановке спектакля. Раньше я не только наблюдал за работой актеров, сидя в зале, но врывался на сцену, что-то шептал им, подбадривал, толкал, тащил их куда-то, отходил назад и снова смотрел, стараясь зарядить их собственной энергией. Теперь же я приговорил себя часами сидеть у ковра и просто быть внимательным. Поскольку мой ум напрочь отказался планировать работу на какой-то срок вперед, я начинал каждый день с мучительного вопроса, чем заниматься дальше. В пьесе всегда есть следующая сцена, над которой можно работать, в опере тебя направляет музыка. Эксперимент же в течение длительного времени может быть медленным, тягостным и даже скучным, поэтому весь день я думал о том, как поддерживать интерес группы и свой собственный. Особенно трудным было послеобеденное время, потому что тело становилось вялым и все боролись с зевотой. Приходилось все время думать о смене ритма и приемов, чтобы вновь вдохнуть жизнь в рабочий день и не дать лаборатории уснуть. Я вынужден был признать, что, как бы ни были актеры вдохновлены поисками нового в профессии, ничто не может заменить им потребность в публике. Им надо играть, поэтому часть дня мы посвящали игре, чтобы им не было скучно и чтобы я мог успокоиться, хотя бы на время.

Брюс Майерс любит рассказывать о том, что в течение первых трех лет у него не было ни малейшего представления о том, чем он занимается. Работа в самом деле озадачивала, хотя бы потому, что мы пытались одновременно открыть несколько дверей. Тем не менее за всем этим беспорядком просматривался определенный рисунок. Поскольку объединявшим нас элементом могло быть тело, то отправной точкой стала физическая сторона, исследование самых обычных жестов в каждой из представленных в группе культур, таких как пожатие рук или прикладывание руки к сердцу. Мы показывали друг другу традиционные танцевальные движения, брали бамбуковые палочки и в молчании делали из них геометрические фигуры в воздухе, упражнялись в произнесении слогов и слов различных языков, преображали простые выкрики в ритмические рисунки и песни, построенные на одной ноте; мы заставляли наши голоса вибрировать одновременно в гармонии или намеренном диссонансе, пока они не начнут волновать. Мы пригласили к нам глухих детей, а затем глухих взрослых и импровизировали вместе с ними, ибо для них мотив общения связан не с искусством, а с сиюминутной потребностью. Посторонние говорили, что мы пытаемся изобрести универсальный язык, нечто вроде нового языка эсперанто, но это совсем не было нашей целью. Во всем том, что я пытался обнаружить и развить, было что-то такое, что трудно поддается определению. Речь шла о способности посредством тела слушать коды и импульсы, таящиеся в корнях культурного этикета. Я был убежден, что если дать им всплыть на поверхность, то их можно понять.

В самом деле, у каждой культуры есть свои клише, поэтому с самого начала мы пытались исследовать, как можно выйти за рамки стереотипов и имитаций, как понять суть действия настолько ясно, что оно будет восприниматься естественно, независимо от формы его выражения. Первый шаг заключался в том, чтобы освободиться от влияния нашего избирательного сознания, разделившего уже всех на европейцев, африканцев, азиатов. Как только мы позволяли нашему все анализирующему уму отдохнуть, мы были в состоянии со всей непосредственностью проникнуть в культурный контекст друг друга и воспринимать звуки и движения с максимальным приближением к источнику, не нуждаясь в объяснениях их смысла.

Одно из первых открытий было сделано нами, когда Наташа и Брюс импровизировали сцену, читая текст на древнегреческом и не имея ни малейшего понятия о его смысле. Если бы посторонний вошел и послушал эту импровизацию, он был бы непременно тронут и подумал бы, что два актера могли произносить текст с такой страстью и мастерством только после детального его анализа и долгих репетиций. На самом деле они читали этот текст впервые в жизни, но отдавали больше внимания слушанию, чем произнесению своего текста, и таким образом не что иное, как эхо сигналов, возвращаясь из каких-то глубин их сознания или, может быть, подсознания, сообщало содержание и освещало их игру. Слова и действия не были “демонстрацией” того, что актер заранее продумал и понял; наружу вырывалось то, что было услышано внутри, и то и другое было нераздельно.

Другим ранним исследованием был язык, на котором общаются птицы. Зов каждой птицы имеет свой звук и ритм, не имеющие точного эквивалента в музыке, и это лишает слушателя каких-либо ассоциаций. Если какой-нибудь музыкальный ансамбль начинает импровизировать, то при отсутствии точности возникает лишь набор несвязных звуков. Звуковой дисциплине можно научиться у птиц. Подаваемые ими сигналы необычайно точны, повторяемые призывы никогда не бывают одинаковыми, один зов тесно увязан с другим. Чтобы уметь воспроизводить такие сигналы, необходимо научиться внимательно слушать и точно слышать. Теперь мы стали по-другому подходить к звуку, пытаясь найти форму мелодии, которая обладала бы сложной простотой музыки пигмеев или жителей Соломоновых островов, и та, и другая стали для нас образцами. Мы старательно отказывались — хотя бы на время — от рационального подхода, относясь к каждому звуку как к крупице чего-то “неизведанного”, которую надо почувствовать, услышать, попробовать, нам важно было понять, а не анализировать. И снова среди тех, кто размышлял о наших экспериментах, раздавались подозрительные голоса, утверждавшие, что мы хотели обойтись без языка, разума и интеллекта. Такой цели мы себе никогда не ставили. Мы просто сосредотачивались на одном аспекте, обходя другие, зная, что должны будем вернуться к словам и рациональному смыслу, но уже на другом уровне, на почве, подготовленной по-другому.

Когда я пытаюсь, пользуясь простым образом, объяснить людям, чем мы занимались в этот период, я прошу их поднять руку и сжать кулак. Затем прошу все сильнее и сильнее сжимать пальцы в кулаке. Хотят ли они того или нет, но кулак их становится все более и более угрожающим. Если бы такой кулак заснять крупным планом, то он действительно выражал бы угрозу. Теперь я спрашиваю: “Чем отличается этот кулак от того, что родился в гневе? Где разделяющая черта? Вот это “настоящий” кулак или “сыгранный”? Заряжаются ли мускулы эмоциями или эмоции возникают лишь в глазах смотрящего? Можно ли избавиться от впечатления угрозы, изменив чувство, с которым это впечатление меняется?”

В повседневной жизни есть “нормальные” действия, а есть “странные” проявления. В театре ничто из огромного диапазона человеческих возможно-стей не должно подпадать под разряд “нереального”. Убеждение, что повсе-дневные движения являются “реальными”, неизбежно ведет нас к заключению, что “нормальное” поведение ближе к жизни. Необычные движения принимаются только потому, что театр является вещью “искусственной”. Я никогда не соглашался с таким делением. “Повседневная жизнь” также является искусственной условностью, и все школы “реалистической” игры являются искусственной попыткой уловить постоянно ускользающую от нас реальность. В театре нельзя ничего исключать, ничто не должно иметь ярлыка “искусственного”, “реального” или “нереального”, потому что бытовое движение может быть пустым и банальным, а кажущийся странным жест может быть средством выражения очень глубокого смысла. Важно лишь только, чтобы данное действие было правдивым в момент его исполнения. Оно “правильно” только в данный момент. В этом и есть театральная реальность. Это абсолютный критерий. Но в чем заключаются правила? Этот вопрос, беспокоивший меня в течение многих лет, стоял за всеми нашими первыми робкими экспериментами. Этот простой вопрос “что есть правильно?” сопровождал день ото дня нашу работу.

Однажды мы делали импровизации на тему слепоты. Все попытки были лишь демонстрацией штампов и плохой игры: протянутые нащупывающие руки, неуверенная походка, моргание глаз. Когда же встал Малик Бауэнс, актер из Мали, то, не делая никаких специальных усилий, он вдруг предстал перед нами слепым. Было ясно, что глубокие впечатления детства в африканской деревне проникли в каждый мускул его тела. Это уже не был человек, только что сидевший с нами вокруг ковра. Он “играл”, но его игра имела совсем другую природу по сравнению с лучшими известными мне образцами профессиональной игры, где усилия и мастерство, заслуживающие обычно аплодисменты, всегда видны. Вместе с тем впечатление от естественности “слепого” не было случайным, актер не казался медиумом в состоянии транса. Малик знал, что делает, и когда чуть позже сел к нам, он снова стал самим собой, игра закончилась. Этот случай открыл для нас целый ряд ценностей: африканский актер, как и его культура, не безыскусен, но чрезвычайно сложная и древняя цивилизация, питающая его, органически вошла в его плоть, и когда он “воплощает” кого-нибудь, он невидимо “становится” им. Такую же непосредственность мы встречали в актерах стран традиционной культуры — японцах, персах, индийцах, балийцах. Нельзя сказать, что такая игра вещь случайная, но вместе с тем нет и особой подготовки к самому моменту воплощения, нет психологического накопления, анализа, “метода”: тело, ум и душа говорят одновременно. Старый индийский актер, делавший самые непонятные и старинные стилизованные жесты, однажды сказал мне, что он не думает о чем-то искусственном, когда играет, что он просто “изображает жизнь”. Такое случается со всеми хорошими актерами, только они говорят об этом по-разному. Алан Хауэрд, игравший Оберона в “Сне в летнюю ночь”, удивил всех во время дискуссии на тему о стихотворной драме, заявив, что если бы его застрелили во время представления — не знаю только, зачем в него надо стрелять — то, сказал он, все его прошлое стало бы настоящим, питающим то слово, которое он собирался произнести. Такая непосредственность не дается легко, для этого требуется талант, безжалостный труд и точное мастерство, чтобы актерский инструмент стал острым и чутким. Тогда, в момент творчества, все цепи сознания откроются и сообщат слову и действию правдивость.

Однажды я дал упражнение, придуманное Гротовским. Оно совершенно безобидно: каждому предложено изобразить лицо, которое он больше всего не любит. “Но в этом упражнении есть подвох, — сказал Гротовский. — Вы увидите. Актер, не подозревая, выявит глубинные пласты своей природы”. Андреас Катсулас, наполовину американец, наполовину грек, испытывал особую неприязнь к религии, и его роль в группе была особенно ценна, он подвергал осмеянию любое проявление высокопарности и претенциозности. В данном упражнении он решил изобразить набожного монаха: он ходил взад и вперед с вытянутым лицом святого. Постепенно, однако, реальность персонажа, которого он изображал, вышла за пределы его намерений, и глубоко скрытая задумчивость преобразила его лицо, придавая всему его телу просветленный покой, правдиво отражавший его сущность. Актеры часто боятся, что, если изображение личности, которую они знают, выйдет из-под их контроля, они станут аморфными и бесцветными. Их страхи напрасны. На самом деле напряженная работа как раз и приводит к раскрытию их собственной индивидуальности.

Вначале мы никому не разрешали наблюдать за нашими экспериментами, а вместе с тем зрители нам были нужны. Мы понимали, что если мы будем лишь сами смотреть на самих себя, то легко превратимся в нарциссов. Однако эксперименты наши были вещью достаточно хрупкой, чтобы допускать грубую критику. Поэтому первыми, кого мы пригласили, были дети, и они научили нас многому, потому что их реакции были непосредственными и проницательными. Поначалу мы хотели сделать так, чтобы дети чувствовали себя свободными в нашем пространстве, но, к нашему ужасу, они совершенно вышли из-под контроля. Когда однажды они схватили наши бамбуковые палки, загнали нас в угол и стали бить, мы призадумались. Мы увидели, что ложная свобода ведет к хаосу, и поняли, что бессмысленно позволять им бегать и орать так, как они это делают у себя на игровой площадке. Нельзя было все пускать на волю случая, дети заслуживали лучшего, и это вынудило нас изучать точные условия, обеспечивающие сосредоточенность и внимание. Следующее занятие началось по-другому. Мы спокойно собрали детей вокруг платформы, и актеры, делая простые импровизации, например, выдумывая то страшные, то смешные истории вокруг картонной коробки, без труда завладели их вниманием и воображением. Затем актеры попробовали сделать трудный эксперимент: сойдя с платформы и выйдя из поля зрения детей, они решили посмотреть, смогут ли удерживать детское внимание вне зоны прямого воздействия на них. Вполне естественно, что с исчезновением командного положения актеров исчезло внимание детей.

Далее, к нашему изумлению, Йоши сумел без труда сделать то, чего не смогли сделать другие. Каким-то необъяснимым, но точным усилием, потребовавшим тончайшего умения управлять своими энергиями, Йоши, как он сам выразился, “создал пустоту”, и стал настолько притягательным магнитом, что, даже когда он спустился с платформы и ходил между детьми, намеренно исчезая время от времени из их поля зрения, его появления на платформе молча и сосредоточенно ждали. Результат этого конкретного эксперимента был очень важен, он вел нас к следующим экспериментам, целью которых было более точное определение природы процесса, обычно обозначаемого таким туманным словом, как присутствие.

“Это трудно, потому что трудно”. Слова эти стали нашим лозунгом, и я думаю, в них заключается практический совет. Когда, действительно, встречаешься с проблемой, чувство вины, растерянность, самобичевание, упадок сил и, главное, разочарование в самом себе порождаются ложными нравоучительными посылами: “надо было бы, я мог бы”. Но если согласиться с очень простой истиной, что нет ничьей вины в том, что что-то бывает трудным, а трудно просто потому, что трудно, то можно вздохнуть с облегчением и работать более свободно.

Мой друг и коллега Мишель Розан любила трудности. В кризисный момент она собирала всю свою энергию, приводя в ужас одних и восхищая других своим страстным интеллектом и безжалостной требовательностью. С поразительным пониманием всех самых различных сторон деятельности новой, только возникающей организации она все взяла на себя, оберегая меня и давая мне возможность сосредоточиться на других неотложных проблемах.

А они становились вполне ясными. Я знал, что мы сможем прийти к обоснованным результатам, если откажемся от всех тех подпорок, которыми пользовались в системе прежних структур. Чтобы исследовать пространство, найти новые способы общения, решать новые задачи и ошибаться, исследовать средства выразительности, обнаруживать внешние формы, отражающие неосязаемую природу импульса, нам надо было работать вне театрального здания, без написанного текста, известных условных знаков или приемов, отыскивая путь вовне на пустом месте. Вместо всего того, чем был оснащен театр, нам необходимо было развивать свою способность импровизировать, познавая при этом мучительные трудности этого дела. Они, кроме прочего, заключались еще и в том, что в импровизации, с одной стороны, все возможно, но, с другой, если каждый будет делать все, что захочет, результат будет нулевым.

Вначале мы поняли, что хорошая импровизация может длиться не более двух с половиной минут. Было много причин, по которым импровизация не могла длиться дольше. Всякого рода неточности, наигрыш, отсутствие внимания к словам партнера или просто паника вынуждали актеров в отчаянии прибегать к неуместным трюкам, и в результате импровизация начинала делать холостые обороты. Годы упорной тренировки позволили нашим актерам значительно дольше удерживать внимание, и вот однажды, только однажды, настоящий поток изобретательности актеров позволил импровизации длиться целых два часа. По существу за это время была сочинена полноценная и забавная пьеса. Но импровизация есть импровизация, а потому она доставила удовольствие двадцати ученицам женской школы и больше никогда не повторялась. Нам очень понравилась эта история, мы пытались повторить ее, но сколько бы мы ни старались, искры, родившие ее, больше не высекались. С этим должен смириться тот, кто занимается импровизациями.

Мы многому научились, выйдя за пределы безопасного пространства мебельного склада и столкнувшись с жизнью за его пределами. Когда зрителей приглашают посмотреть импровизацию в пространстве, где она создавалась, возникает искусственная ситуация, потому что сам факт приглашения есть обещание развлечения, и артисты изо всех сил стараются развлекать публику. Однако если вы встречаетесь с публикой в ее привычном окружении — в общежитии для португальцев в Париже, в больничных палатах или в африканской деревне, — то вы следуете условиям и правилам встреч между двумя незнакомыми сторонами. Если нет взаимного интереса, ничего не случится, но если есть желание вступить в контакт, то после первых робких шагов всегда обнаруживается общая территория. Удовольствие приносит вдохновение, и начинают естественно рождаться слова, образы, юмор, доверительность. Все это, в свою очередь, обретает нужный ритм, музыка создает энергетическое поле, усиливающееся смехом зрителей, и вот холодная комната преобразуется в сверкающее красками пространство.

Импровизации в этих условиях исключают какое-либо чувство превосходства, нервное напряжение актеров бывает здесь не меньшим, чем на премьере на Бродвее, и если импровизация не удалась, то чувство стыда и пустоты проявляется даже острее, чем в профессиональном театре, потому что лица зрителей говорят тебе, что они разочарованы, они, как зеркало, показывают твою несостоятельность.

С другой стороны, темы в этих импровизациях рождаются легко. Например, в общежитии североафриканских рабочих в Париже Андреас возится с телевизором, который уже много месяцев не работает, зрители смеются, возникает соучастие и история. Андреас вынимает из кармана несколько долларовых купюр — “Что это? Настоящие деньги? А может, фальшивые?” Зрители включаются в игру, и вот мы уже поплыли по волнам другого сюжета. Американская актриса Мишель Коллисон берет метлу и начинает подметать пол, возбужденно двигая бедрами; свист публики сигнализирует о том, что возникла знакомая ситуация, приводящая в ужас каждого ежемесячно посылающего деньги жене и родственникам североафриканца, когда случайная встреча с незнакомой женщиной может нарушить спокойствие и стабильность семьи. Или, скажем, Мириам Гольдшмит в португальском общежитии в Париже вдруг поднимает большой палец, и реакция публики подсказывает ей, что она хочет остановить попутный грузовик. Она начинает играть роль путешествующей автостопом, а это, в свою очередь, превращается в историю об иммиграции, в которой участвуют все присутствующие.

Самый трогательный момент возник после спектакля в предместье Парижа. Как обычно, сначала со стороны администрации общежития для иностранных рабочих мы встретили недоброжелательность, особенно подозрительным им показалось то, что мы хотели играть бесплатно. Никто не приходил в это место, где жили исключительно мужчины, без каких-либо практических целей: продать что-нибудь или получить информацию для полиции. Однако наше терпение и долгое ожидание во дворе были вознаграждены, мы убедили администрацию в наших добрых намерениях, и импровизация, которую мы здесь показали, очень сблизила нас с публикой. После спектакля к нам подошел старый африканец. “Я живу во Франции уже пять лет, — сказал он, сжимая своими длинными пальцами мою руку, — и сегодня я впервые смеялся”.

Если наши эксперименты были источником познания, то происходило это благодаря тому, что они не были заранее подготовлены. После каждого вы-ступления мы подробно анализировали, что произошло, мы обсуждали очень конкретно, что можно назвать действием, в чем заключается драматургия сцены, что такое ритм, что нужно для обрисовки характеров, и главное — что является отражением проблем меняющегося вокруг нас мира. Такой опыт обогащал не только актеров; я не знаю лучшего способа для постижения профессии режиссера и писателя. Жан-Клод Карьер 7  написал уже бесчисленное количество сценариев, когда он стал членом нашей команды, но только смело бросившись вместе с нами в стихию импровизаций, он по-настоящему ощутил свободу театра.

В детстве мне всегда говорили: “Никогда не проси никого сделать то, чего сам не можешь”. Но я знал, что это суждение не совсем справедливо в отношении режиссера, потому что я не мог играть как актер, петь или танцевать, и очень боялся даже попробовать. Тем не менее мои представления как режиссера претерпели большое изменение после того, как я принял участие в упражнениях вместе с актерами, как бы плохо я их ни делал. Выйти из своей скорлупы и окунуться в воду оказалось и необходимостью, и благом.

Само название “Центр театральных исследований” создает впечатление, что это какое-то академическое учреждение, где ученые мужи сидят вокруг стола, листают фолианты и обмениваются информацией об истории театра и театральной методике. На самом же деле исследовать означает делать, и тогда играть — для себя ли в напряженных условиях уединенности или в не-обычных условиях публичности — жизненная необходимость для актеров. В течение многих лет мы давали огромное количество бесплатных спектаклей, всегда вне театрального здания и не для театральной публики. Нам нужны были зрители, чтобы проверить наши исследования, зрители, ничего не знавшие о нас, не имевшие установки, связанной с именем автора или названием пьесы, зрители, с которыми нелегко найти общий язык и которые будут судить об увиденном только по его достоинству. Поэтому нам надо было путешествовать. Наши цели привели нас в Иран, в Африку, к мексиканцам в Калифорнии, к американским индейцам, в парк в Бруклине. Мы ехали туда, где не на что было положиться, где не за что было зацепиться, где не было стартовой площадки. Но таким образом мы могли исследовать, что помогает и что мешает играть спектакль. Мы имели возможность узнать о том, что значит играть для маленького количества зрителей или для большого, какое значение имеет расстояние между зрителями и актерами, как лучше рассадить зрителей, что лучше играть в закрытом помещении, а что в открытом, что произойдет, если поместить актера выше зрителей или наоборот. Мы узнавали новое о средствах выразительности, о теле актера, его руках или ногах, о месте музыки в спектакле, о силе слова, даже слога — обо всем, что позже будет питать нас, когда годы спустя мы вернемся в нормальный театр со зрителями, покупающими билеты.

Приглашение Ширазского фестиваля поставить спектакль с группой иранских актеров и представить его на развалинах Персеполиса привело нас в Иран. Во время моего первого посещения Персеполиса в течение нескольких часов я сидел неподвижно на скале, приведенный в состояние оцепенения мощью этого места. Это еще раз убедило меня в том, что в далеком прошлом выбор ныне знаменитых мест для проведения всевозможных зрелищ и праздников диктовался тем, что они находились в центре особой энергетической силы. Теперь, когда мы играли наши спектакли — на закате солнца во дворе храма, с его восходом в долине царственных могил — эта идея уже не была пустой теорией, реальность этой энергии испытали и актеры, и зрители. После многих лет, когда нашей средой были дерево, холст, краски, рампа, прожектора, здесь в древнем Иране солнце, луна, земля, песок, скалы, огонь открыли нам новый мир, который будет влиять на нашу работу еще долгие годы.

В Иране существуют две великие театральные традиции: Та’ацие, единственная форма религиозной мистерии, рожденной Исламом, и Ру’хоци, до сих пор живая форма комедии дель арте, когда простой люд, ремесленники и торговцы — вроде Основы и его приятелей из “Сна в летнюю ночь” — собираются группами и разыгрывают представление на свадьбе или по какому-то другому поводу. Веселые, неприличные и злободневные, они заряжены физической энергией и питаются зрительской реакцией. Очень специфическая форма Ру’хоци разыгрывалась в квартале тегеранских борделей, своего рода внутреннем городе, куда можно было проникнуть через узенькую улочку, на ней находился полицейский участок. Там было много магазинов и даже театр, где каждое утро собирались актеры, чтобы получить от хозяина тему для представления. Затем час за часом на сцене они импровизировали, давая целую цепь представлений, в ходе которых тема разрабатывалась, уточнялась в деталях и оттачивалась, а поздним вечером давалось последнее представление в окончательном завершенном варианте. Тема жила лишь один день, потому что наутро появлялась новая. Актеры играли в ослепительном темпе и с ошеломляющей изобретательностью, а поскольку мы сами занимались импровизациями, мы смотрели на них с нескрываемым восхищением. И не смогли удержаться от соблазна попробовать сочинить что-нибудь в стиле Ру’хоци и для этого нашли маленькую деревушку, а в качестве темы выбрали то, что могло быть общим для культур всех народов — невеста, жених, родители, свадьба. В результате нам удалось создать нечто в очень грубом приближении к этому жанру, но это дало нам толчок к дальнейшим экспериментам на публике. Для них, однако, нужна была совсем другая территория, и после Ирана Африка нам показалась вполне подходящим местом. Едва вернувшись домой, мы принялись готовиться к путешествию в Нигерию, Дагомею и Мали. Для такого выбора было много причин: уже прочно сформировавшееся уважение к богатству африканских традиций, ощущение, что мы можем научиться чему-то уникальному у африканских актеров, и самое главное — это убеждение, что в африканской деревне ничто не будет приниматься на веру, что там нельзя будет зацепиться за понятные всем намеки и злободневные шутки, безотказно работавшие в городе.

Очень важно то, как вы въезжаете в деревню. Мы никогда не въезжали в африканскую страну через ее столицу, напротив, выбирали какой-нибудь неприметный пограничный пост и далее съезжали с главной дороги, останавливаясь где-нибудь в зарослях, пока вдалеке не замечали кучку хижин. Понимая, что вид полудюжины вездеходов, с ревом приближающихся к деревне, может вызвать только недоверие, мы оставляли машины где-нибудь в стороне и шли пешком. Уроки, полученные мною в Афганистане, оказались бесценными в Африке, потому что в Африке, как и в Азии, сотни глаз мгновенно читают язык тела чужеземцев и тотчас его истолковывают. Что это он идет так нагло, будто владеет всем миром? Не слишком ли он воображает, ступая так важно? Почему он крутит головой? Может, это турист, или того хуже, энтузиаст, пришедший с миссией доброй воли? Мы должны были овладеть первым упражнением, где сливаются жизнь и театр: как ходить, чтобы выглядеть естественно и быть немного более собранными, немного более открытыми, чем обычно.

В деревне мы просили встречи с вождем поселения. В нашей группе были африканцы, но так как на этом огромном континенте язык меняется каждые несколько миль, то они могли помочь в общении с местным населением не больше, чем европейцы. К счастью, нас всегда окружали дети, болтая между собой, жестикулируя, смеясь, прячась друг за друга, прикрывая лицо руками. И среди них находился какой-нибудь мальчуган, который каждый день преодолевал за два часа расстояние до школы, а потому мог уверенно предложить нам свои услуги переводчика с английского или французского. Мы шли за ним к какому-нибудь дереву, где обычно сидел вождь. По обеим сторонам от него сидели уважаемые, все в морщинах, старцы.

После церемонии поклонов и шумных ритуальных приветствий вождь спрашивал нас, зачем мы приехали. Этот же вопрос мне без конца задавали журналисты, критики, преподаватели. По возвращении домой ответ на этот вопрос требовал огромного потока слов и доказательств, прежде чем тень подозрения развеивалась. В Африке же достаточно было одного предложения: “Мы пытаемся понять, возможно ли общение между людьми, живущими в разных частях земного шара”. Это предложение переводилось, старцы начинали что-то бормотать, понимающе кивая головой, и вождь неизбежно говорил: “Это очень хорошо. Вы желанные гости”.

Затем оставалось лишь расстелить ковер, как вся деревня собиралась вокруг нас. Таким образом, мы узнали, что идеальная публика — это естественная смесь: притулившись на корточках, ближе всего к актерам сидели самые восторженные — дети, за ними — мамаши с грудными детьми, далее — старики и, наконец, молодые люди, в скептической позе облокотившись на свои велосипеды. Однажды в Сахаре, в деревне Туарегз, во время представления молодые люди на верблюдах, прикрывая лица синими шарфами, подъехали сзади и стали смотреть на актеров поверх голов публики, словно они сидели в театре в царской ложе. Еще до начала представления мы увидели все преимущество естественного солнечного освещения, ибо не было никакой искусственности в отношениях — мы существовали для публики, а публика для нас. Мы видели друг друга с кристальной ясностью в пределах одного и того же пространства.

Но с чего начинать? Перед путешествием мы пытались приготовиться к этому моменту и обсудили несколько идей и тем. Но как только мы очутились в реальной ситуации, то поняли, что невозможно строить планы и принимать решения, когда пускаешься в незнаемое.

Незнаемым был прежде всего ковер. Он стал простым и непосредственным выражением различия между театром и повседневной жизнью. Присутствие на ковре требовало другой степени напряженности, другой сосредоточенности, другой свободы. Актеры все больше и больше убеждались в требованиях, предъявляемых ситуацией. С первого шага на ковер они принимали на себя ответственность, которая не покидала их, пока они находились в этой особой зоне.

На представлении в первой деревне мы поставили посредине ковра картонную коробку, предмет, позже использовавшийся нами неоднократно. Он имел одинаковую значимость и для зрителей и для нас, потому что был реален. Актер встал и подошел к коробке. Что в ней? Актеру было интересно узнать, зрители хотели тоже узнать, — таким образом, у них была общая точка отсчета, будившая воображение. В другой раз таким предметом была пара ботинок и босой человек, подошедший к ним, — вот вам опять общая точка отсчета. Кусок хлеба, два человека пристально смотрят на него, подходит третий — новая точка отсчета. Мы пытались придумывать еще более простые вещи. Повторяющийся звук какого-нибудь инструмента или звук голоса. Это был просто звук, никакого специального музыкального языка. Отправной точкой может быть все, что угодно, если оно достаточно просто.

Когда мы разбивали на ночь лагерь, к нам сбегалась вся деревня и с любопытством смотрела на нас, завороженная некоторыми нашими этниче-скими ритуалами, как, например, чисткой зубов. Это навело нас на мысль, что самое простое начало — представить самих себя, поэтому мы выходили и демонстрировали себя перед зрителями. Однажды, после того как мы сым-провизировали танец, я разговорился с одним из стариков, извиняясь за несовершенство наших движений. Он долго думал, а затем сказал, покачав головой: “У каждого племени свой набор движений, есть такие, которые не принадлежат нашей традиции. Мы даже не знаем, что они существуют. Видеть их сейчас для нас очень важно”.

Множество семинаров паразитирует за счет таких вопросов, как “Какова функция театра? Нужен ли он?”. Иногда, редко и в особых случаях, через час после начала представления в деревне, в атмосфере возникало “нечто”, не поддающееся определению. Мы дарили это “нечто” в виде нашей актерской игры, и деревня с благодарностью принимала наш дар. Если бы мы сидели, улыбаясь, пожимая друг другу руки, даря подарки, выказывая нашу доброту, то даже года не хватило бы на то, чтобы разрушить барьер между нами. Театральное представление стало сильной акцией, оказавшей воздействие на всех присутствующих. Забылся образ представления, но вместо него пришло нечто другое.

Однако начальное взаимное признание не было достаточным содержанием, представление нуждалось в развитии. Не сложно оставаться на уровне шуток и трюков, потому что они всегда имеют успех, и вот тут-то начались наши первые настоящие трудности. Мы попытались качественно углубить наши импровизации за счет малознакомых африканцам вещей, над которыми работали дома. Мы использовали наши песнопения или достаточно формалистичные движения с бамбуковыми палочками, и иногда тембра звуков или чистой геометрии рисунков, создаваемых этими самыми бамбуковыми палочками, было достаточно, чтобы у публики возник шепот удивления. Но отдельные моменты не создавали целого, и мы чувствовали необходимость соединить все одной темой. В Париже наша работа над криками птиц была связана с древней персидской поэмой “Беседа птиц” , 8 суфийской аллегорией, где группа птиц пускается в опасное путешествие в поисках легендарной птицы, их таинственного короля Симурга. Многие из смешных и даже драматических эпизодов этой истории оказались близкими тому, что мы переживали в тот момент, — наше путешествие безжалостно срывало с каждого любые защитные маски. Поэтому нам показалось, что поэма могла стать хорошей отправной точкой для импровизированных представлений. Находясь под впечатлением от поразительной красоты и разнообразия птиц, обитавших на деревьях вокруг нашего лагеря, мы обычно начинали представление с песни птиц. Это приводило в восторг зрителей и всегда служило необходимой для нас общей стартовой площадкой. Далее определялись характеры птиц, и начинала разворачиваться драматическая история. Порой во время ночных спектаклей темнота уводила нас за пределы наших нормальных возможностей, казалось, что, благодаря живым токам окружавшей нас ночной жизни, мы все становились продолжением коллективного воображения, которое намного богаче нашего собственного.

Когда мы встречались с антропологами, у нас всегда бывали с ними разногласия, потому что они считали, что каждый жест, каждый обычай, любая форма есть выражение культуры, не более чем закодированный знак, принадлежащий конкретной культуре. Мы же настаивали на том, что театр доказывает прямо противоположное, подтверждением тому был наш каждодневный опыт. Поцелуй губами или касание носами действительно может быть следствием определенных условностей, корни которых прячутся в специфической среде, но важно, что в том и другом случае это является выражением нежности. “Что такое любовь? Если она материальна, то покажите мне эту материю”, — говорит бихевиорист-скептик. Актеру нет необходимости на это отвечать, его действия все время живут за счет невидимых чувств. Мусульмане прикладывают руку к сердцу, индусы складывают ладони вместе, мы пожимаем руки, другие кланяются или касаются рукой земли — любой из этих жестов может выражать один и тот же смысл при условии, что актер найдет необходимый качественный уровень в этом движении. Если этого качества нет, то любой жест будет пустым и бессмысленным. Можно въехать в африканскую деревню с дежурной улыбкой, но никого этим не обманешь. Если за этой улыбкой скрывается враждебность, то ее почувствуют тотчас. Но когда актер искренне хочет передать глубокое чувство, то — если чувство действительно есть — его все почувствуют и поймут, даже если внешний знак для выражения дружбы будет таким неожиданным, как, например, сжатый кулак.

Однажды в северной Нигерии Элен Миррен, пришедшая в нашу группу перед самым отъездом из Парижа, пошла на крайний риск, начав импровизацию без всякой подготовки. Без какого-либо предупреждения эта красивая актриса выпрыгнула на ковер и превратилась в усохшую, хромую и кривую старуху. Тотчас несколько молодых людей бросились к ней, убежденные, что ее неожиданно настигла какая-то опасная болезнь. Мы увидели, что понятие игры не столь очевидное, как мы думали. Ничто нельзя принимать как само собой разумеющееся. Даже игра не обязательно должна приниматься за игру. Каждый раз должны устанавливаться свои правила.

“Впервые в Нигерии будет играться “Эдип”, — с гордостью говорит местный режиссер. — Мы немножко изменили текст, действие происходит здесь, в Ошогбо, и Эдип убивает своего отца в миле отсюда на перекрестке дорог, который вы проезжали”.

Каждый клочок земли зрительского пространства занят взволнованными зрителями, сидят даже на стенах, на крышах маленьких белых зданий, на подоконниках, дети сидят на деревьях или на плечах отцов. Зрители с гибкими ветками деревьев в руках ритуальными движениями и безобидными угрозами отгоняют любопытных детей от игровой площадки. Входит маленького роста, полный человек и начинает пространно говорить на языке йоруба. 9 Публике нравится и он и его шутки. Кто это? Я пытаюсь мысленно пробежать по тексту Софокла. Входит внушительная фигура, он слепой. Теперь я начинаю ориентироваться, это Тиресий. Он сурово говорит с полным человеком. Публика с ревом смеется. Я шепчу своим спутникам: да, это, должно быть, Эдип. Мы понимаем, что публика не обременена знанием знаменитой трагедии и не осведомлена, что главный герой обречен двигаться шаг за шагом к своей катастрофе, поэтому в начале у спектакля есть все естественные ингредиенты комедии. Милый хитрый Эдип — это персонаж, который можно встретить в любой деревне. Публика знает наперед, что он будет задавать не те вопросы, и это, в свою очередь, принесет ему неприятности, поэтому они смакуют каждый его неверный шаг.

В том же фарсовом ключе разыгрываются сцены со священником, хором, пастухом, и мы вместе с публикой наслаждаемся энергичной игрой. Но понемногу часть моего сознания наполняется критическими сомнениями. В спектакле чувствуется ироничное отношение к происходящему, ставшее типичным для западного театра, когда осовременивание великих произведений и издевательские ноты обесценивают их, лишая нас целого пласта эмоций, более богатого и ценного, чем удовольствие посмеяться над развенчанием известного. Но не успел я высказать себе самому эти сомнения, как смех неожиданно прекратился. “Ты убил своего отца”. Эдип, пораженный, остановился. И он, и публика одновременно и в равной степени приходят в ужас. Понятие семьи, священная природа семейных отношений понятны всем — этот узнаваемый герой, вероятный персонаж любой африканской семьи, совершил непростительные ошибки, приведшие к самому ужасному преступлению. Самому ужасному? Тишина свидетельствует о том, что более ужасного преступления быть не может. Однако через несколько мгновений напряжение становится еще большим — Эдип вместе с публикой узнает, что нарушил самое священное из всех табу, разделив ложе с матерью. Серьезность и напряженность остаются неизменными до конца спектакля, оставляя зрителей в потрясении, а нас, профессионалов, в размышлениях по поводу того, что такое трагедия и комедия, где они расходятся, а где соединяются.

Это случилось в середине нашего путешествия. Наступила ночь, и мы сидели на опушке леса, вспоминая спектакль, который сыграли в деревне днем. Вдруг из-за деревьев вышли три молодых африканца и с улыбкой подошли к нам, говоря на своем языке и на что-то указывая в сторону. Мгновение спустя к ним подошел мальчик, оказавшийся единственным переводчиком. “Вас приглашают в деревню”, — сказал он по-английски. “Они хотят, чтобы вы вместе с ними попели”. Без колебаний мы ринулись в темноту леса, ведь ради этого мы и приехали в Африку. Луны не было, и дорога была трудной, мы двигались с осторожностью, держась друг за друга, молодые люди смеялись над нами и вели нас за руку. Мы шли, должно быть, час, затем деревья расступились, темнота сменилась серым туманом, и мы поняли, что подходим к деревне. Выйдя на открытое место, мы услышали приглушенный разговор, но пока не смогли различить людей. Затем послышалось пение, такое спокойное и такое печальное, что мы казались там лишними. Когда наши глаза привыкли к тусклому свету, мы увидели в центре происходящего погребальный костер и поняли, что жители оплакивают умершего. Мы неподвижно стояли у деревьев, растроганные и смущенные. Зачем нас сюда привели? Шла ночь, пение все снова и снова возобновлялось, и мы стояли, словно немые свидетели. Через несколько часов фигура, похожая на тень, подошла к нам и заговорила. “Теперь вы должны попеть”, — сказал мальчик.

Откуда шел наш звук? Где он брал начало? Мы ли пели, или само пение вело нас? Никто этого сказать не мог. В течение целого года мы пытались вместе импровизировать пение, и вот теперь произошло что-то такое, чего мы раньше не знали: родился странный и красивый хорал, но создали его не мы, он родился сам с нашей помощью. Рожденный ночью, лесом и данными обстоятельствами. Мы слились воедино с жителями деревни, зная о смерти и разделяя их горе. Когда наше пение окончилось, наступила полная тишина. Ушли мы в такой же темноте, так и не увидев ни одного лица, так и не узнав, почему нас пригласили на эту церемонию, так и не поняв той силы, которая подняла нас над нами самими.

Ифе — город, который жители Йоруба считают центром вселенной, куда первый человек спустился по цепи на землю и где, согласно первородному договору, жизнь воспроизводится и поддерживается каждый день. Здесь есть козий рынок. В центре этого неровного пространства сухой земли есть едва приметное место, где лежит небольшая груда камней. В течение дня торговцы из разных городов прокладывают путь через эту груду камней, там же играют дети и справляют свои естественные надобности козы. С наступлением темноты приезжие покидают рынок, и он становится местом ритуальных обрядов. Те, кто приходит сюда, не предпринимают ничего, чтобы сделать это место более красивым, более респектабельным для верующего. Объясняется это просто, теперь они относятся к этим камням как к священным, и потому обыденное преображается, не изменив своего внешнего вида.

Мне всегда представлялось, что в этом заключается один из главных элементов театра. Не надо изготавливать бутафорские ожерелья и бокалы, следуя фальшивой и неубедительной практике плохой оперы. Можно взять любой камень, любой сосуд и, играя с ними, сообщить им необходимые качество и ценность, превратив их на время в золотые предметы. Именно поэтому я всегда восхищался традиционным искусством рассказчика. В Индии есть рассказчики, рассказывающие “Махабхарату” с помощью одного струнного инструмента. В то время как они рассказывают или поют, этот инструмент преображается в их руках и становится мечом, копьем, пикой, дубинкой, обезьяньим хвостом, хоботом слона, горизонтом, войском, громом, волнами, трупами, божествами.

Во время пребывания в Нигерии мы неоднократно наблюдали состояния “одержимости духами”. Я много видел людей в состоянии транса на Гаити и в Иране, и вначале это производило сильное впечатление. Но постепенно понимаешь, что существует всего лишь несколько истерических, спазматических движений, приблизительно одних и тех же во всем мире. Истинного преображения не происходит, не происходит выхода в непознанный мир, поэтому “состояние одержимости” становится скучным и неинтересным. В Нигерии, однако, я встретился с уникальной йорубской традицией воплощения этого состояния, кардинально отличающегося от всех прочих. Здесь танцор, в которого вселяется бог, не теряет себя в гипнотическом состоянии, которое тушит его восприятие окружающего; он не утрачивает сознания. И хотя телом владеет бог, а не танцор, движения танцора полностью зависят от его собственного понимания бога, или, если говорить театральным языком, от его понимания своей роли. Когда новичок культовой службы начинает свой танец с целью призвать к себе бога, его интеллектуальное и эмоциональное понимание божественного примитивно, и поэтому, естественно, к нему нисходит бог начинающего. С годами его понимание становится глубже, и это отражается в богатстве его толкований. Когда с возрастом его возводят в ранг священнослужителя, то его преображение становится еще более глубоким. Процесс углубления этого воплощения бога исполнен благородства, он связан со всей его жизнью и сродни тому, что имеют в виду, когда говорят о “воплощении Христа”. Очень часто бывает, что актер или актриса живут одной жизнью на сцене и совсем другой вне ее. Порой с годами сценический опыт становится тоньше, а жизнь в быту остается банальной, значит, старый актер ничего не взял из тех богатств, которые он воплощал на сцене. Постепенно я убедился, что в этой ситуации нет неизбежности. Две сферы личностного развития могут быть связаны между собой. Впрочем, легко прийти к выводам на рациональном уровне. Когда же видишь, как далек путь от теории к практике, то путешествие начинается сызнова, и не обязательно по той же, уже известной дороге.

Мы поехали в Соединенные Штаты работать с замечательной группой американских мексиканцев “Эль театро кампесино” под руководством не менее замечательного Луиса Вальдеса. 10] Нас ожидало много сюрпризов. Мы были приглашены в их “деревню”, но по приезде оказалось, что современная калифорнийская деревня ничего общего не имела с тем, что это слово означало в Африке. Ровно так же огромные и очень хорошо организованные посевные площади никак не сообразуются с представлением об английской ферме. Американские мексиканцы, как нам стало ясно, являются элементами, выпадающими из общего индустриального процесса. Многие из них пересекли мексиканскую границу нелегально и целыми семьями жили в стареньких машинах, превратившихся в их передвижные дома, пытаясь не потерять связи со своими древними традициями, укоренившимися в их крови. Первые уроки театра они получили в гуще жизни. Идея представления пришла в связи с необходимостью, в самый острый момент того, что обозначают испанским словом huelga, то есть забастовка фермеров. Воинственно настроенные бастующие стояли по одну сторону пикетных линий и призывали сомневающихся рабочих присоединиться к забастовке. Когда никакие доводы и призывы не помогли, бастующие активисты стали показывать импровизированные карикатуры и сатирические сценки. Юмор и гнев превратили их нетренированные тела в исключительно профессиональные инструменты. Сила их убежденности была настолько высока, что они сумели привлечь рабочих на свою сторону.

Крещение огнем создало необыкновенную театральную группу, которая быстро нашла точное практическое место в театральном процессе. “Когда мы сидим в круге, — сказал нам Луис Вальдес в первое утро, — время идет обычным образом. Но как только кто-то встает и начинает действовать, время меняется. Первый шаг — рождение, окончание — это форма смерти. Во время представления напряженность идет от ощущения зыбкости природы времени”.

В этой группе не делали различия между повседневной жизнью и спектаклями. Однако интересы группы выходили далеко за пределы спектаклей и социальной справедливости. Бойкотируя супермаркеты, они в то же время были озабочены тем, что в их жилах текла мексиканская и индейская кровь, напоминавшая им о живой природе земли, о ритме смены времен года, о космосе. “Когда мы говорим, что пытаемся сделать наши спектакли “универсальными”, — сказал Луис, — нас неправильно понимают”. “Универсальный” не означает похожий на всех остальных. “Универсальный” это просто относящийся к универсуму. Мы рассказали о нашей работе над “Беседой птиц”, показали несколько импровизаций и обнаружили, что тема поиска птицами мифического царя была одинаково близка и нам, и им.

Время, проведенное нами вместе, было содержательным и радостным: дни были заполнены работой, возникали романы, любовные пары, зарождалась дружба и эмоциональные связи. Мы вместе играли спектакли и встречались с другими группами в разных городах. Один совместный спектакль запомнился особенно, потому что на него никто не пришел. Когда наступало время начинать спектакль, а мы стояли и с грустью смотрели на пустые скамейки, наша группа предложила сделать то, что мы делали в Африке, — пойти на улицы с барабанами и зазывать зрителей. Наши друзья улыбнулись и согласились, а мы обнаружили, что в Калифорнии нет пешеходов. Поэтому мы барабанили под окнами машин, когда они останавливались перед светофорами. Водители были очень любезны и довольны, что их приглашают на спектакль, но загорался зеленый свет, и они включали скорость. Мы понимали, что Африка была от нас далеко.

“Эль театро кампесино” был приглашен сыграть на большом политиче-ском митинге, и, естественно, мы пошли вместе с актерами, поскольку нам были хорошо знакомы все проблемы, волновавшие бастующих. Тем не менее мы были всего лишь сочувствующими. Однако, находясь в гуще бушующей толпы митинга, слушая страстные речи ораторов, взбудораженные выкриками и аплодисментами, мы вдруг ощутили нечто похожее на то, что с нами приключилось на странных похоронах в темноте африканской ночи. Без предупреждения нас попросили выйти и сыграть что-нибудь. Наши актеры не могли отказаться, хотя у них не было никакой готовой идеи. Идеей и средством ее воплощения стала сама толпа. В быстро сменяющихся одна за другой комических импровизациях они изображали то, в чем нуждались зрители. Энергия митинга подняла их на новый уровень мастерства и юмора, они изображали героев и негодяев, которых они никогда не видели, но которых толпа хотела либо приветствовать, либо освистывать.

Это был очень насыщенный год, впечатления накапливались так быстро, что насыщение было похоже на обжорство. После пребывания в Сан-Хуан-Батиста не было даже паузы, чтобы вздохнуть, — мы поехали в Миннесоту работать с американской индейской группой, а затем в Коннектикут, чтобы продолжить наши отношения с Национальным театром глухих, завязавшиеся в Париже, когда талантливые актеры театра научили нас, как можно общаться с помощью только тела. Мы многое взяли от них — выразительность речи была исключительно в их телах, возможно, именно потому, что им не дано было слов.

В Бруклине Международный центр сыграл спектакль, названный нами “Театральные дни”. Это были открытые уроки, включавшие упражнения, дискуссии и отрывки из готовящихся новых спектаклей. Мы все время возвращались к “Беседе птиц”, потому что никак не могли уловить форму будущего спектакля. В последний день в Бруклине мы разделились на три группы, и каждая показала свою версию поэмы. Ранним вечером Йоши и Мишель Коллисон показали грубое и веселое представление, полное неуемной энергии. В полночь Наташа и Брюс Майерс зажгли свечи, вынули живого голубя и прочитали поэму, тонко и сосредоточенно ведя зрителя сквозь ее строки. В четыре утра зрители, покинувшие нас, чтобы пару часиков вздремнуть, возвратились по пустым и тихим улицам города, чтобы снова побыть с нами. Андреас Катсулас и Лиз Свадос исполнили кантату, продолжавшуюся до тех пор, пока в окна не забрезжил рассвет. Пение замерло, и наступила долгая пауза. Затем мы встали и вышли из зала. Путешествие в Америку окончилось.

После трех лет бродячей жизни пришло время устраиваться где-нибудь на постоянное место жительства. Почти все из нас по рождению или обстоятельствам были людьми городскими, связанными с западным образом жизни двадцатого века. Мы владели профессией и несли ответственность перед зрителями, которые давали нам работу. Поэтому перед нами стояла задача собрать воедино наш многоликий опыт и посмотреть, как его можно использовать, выполняя свои обязательства перед теми, кто платит деньги, приходя на спектакль в закрытое помещение.

Именно в это время чудом возродился из пепла “Буфф дю Нор”, в тот самый момент, когда мы больше всего в нем нуждались. Мишель Розан прослышала про существование этого театра, и вот однажды мы ползком пролезли под забором, а когда встали в полный рост, перед нашим взором предстала заброшенная, выщербленная коробка, вмещавшая пространство, отвечавшее всем требованиям, выработанным нами за годы странствий. На плане мы увидели, что по своему устройству театр был близок к елизаветин-скому, и что помещение требовало от актеров, с одной стороны, полной отдачи энергии, с другой — естественности игры в небольшом помещении.

Об архитекторе мы узнали лишь то, что он учился в России, но это никак не объясняет, почему в конце девятнадцатого века за железнодорожным вокзалом, в районе проституток, бандитов и всякого сброда он построил здание с летящими арками, ритмами и пропорциями мечети. История этого театра знала самые разные периоды. Открылся он мюзиклом под названием “Та да да”, затем последовал другой — “Остановись, вот идет поезд”, видимо, это была дань тому, что театр находится за Северным вокзалом, шум которого до сих пор слышится в его стенах. Позже хозяин театра обанкротился, и, как это часто бывает, каждый последующий владелец искал свою публику, меняя репертуар, от грубо развлекательного к серьезному и классическому и наоборот. В один из критических моментов он был назван “Театром Мольера”, но потом, слава богу, ему вернули его прежнее имя. Великий француз-ский режиссер Люнье-По поставил здесь пьесу Ибсена “Враг народа”, и в день премьеры в зале было много сыщиков в штатском, посланных кабинетом министров, чтобы установить, кто был врагом государства. Проститутка c золотым сердцем, ставшая знаменитой благодаря тому, что ее сыграла Симона Синьоре в фильме “Золотая бочка”, была действительным лицом из бара по соседству с театром. Когда казнили ее любовника, появились афиши, извещавшие публику о том, что Золотая бочка лично расскажет свою историю в театре “Буфф дю Нор”. Но почтенные соседи так возмутились, что эту затею реалистического театра прикрыли. Инсценировки романов Золя, буржуазные драмы, бурлески сменяли друг друга, затем снова наступило банкротство, а за ним мрачный период, когда показывались только советские пьесы, включая революционную классику. Публика все меньше и меньше ходила в театр. После войны последний директор театра попытал счастье с пьесой Симоны де Бовуар, но когда спектакль провалился, театр окончательно прекратил свое существование.

Здание, в которое мы вползли, стояло заброшенным в течение более чем двадцати лет, лишь время от времени там находили себе убежище бездомные. Они жгли там все, что попадало под руку, костры горели постоянно, тушил их лишь дождь сквозь дыры в крыше. Исчез весь партер, рухнула сцена, в полу образовались опасные ямы.

Когда мы обнаружили это здание, министр культуры сказал, что потребуются два года и огромный бюджет, чтобы восстановить его. “Очень хорошо, — сказала Мишель, — мы все сделаем за три месяца, и будет это стоить четверть названной суммы”.

Разрешите мне немного рассказать об этом необычном человеке. Мишель живет и работает от одной азартной ситуации к другой. Нетерпеливая и необыкновенно умная, она не может терпеть долгосрочных планов, даже успех не компенсирует ей долгое ожидание. Она, подобно генералу, проявляет лучшие качества своего таланта в момент катастрофы или кризисной ситуации. Касалось ли это каких-либо трений в отношениях между работниками, нехватки денег, болезней, одного звонка было достаточно, чтобы она была тут как тут, готовая к действию, заставляя действовать других, находя решения, следуя безжалостной логике. Из нее вышел бы блестящий бизнесмен, грозный глава межнациональной корпорации, да она и действительно начала свою карьеру в шоу-бизнесе в старом театральном агентстве, сразу обнаружив свой динамичный характер. Любопытно, однако, что ни возможность заработать много денег, ни желание иметь власть не привели ее к тому, чтобы стать главой какой-нибудь большой организации. Как большинство людей, она соткана вся из бесконечного количества противоречий. Импульсивную и крайне эмоциональную Мишель в каждый данный период интересуют лишь несколько человек, которых она готова оберегать и заботиться об их жизни в самых мельчайших деталях. Было время, когда она все внимание уделяла Жанне Моро. Затем фортуна улыбнулась мне и моей работе именно в тот период, когда я в этом больше всего нуждался. Без нее не было бы ни Центра, ни “Буфф дю Нор”, ни целого ряда экспериментов. Она провела нас сквозь сложную паутину французской политики таким образом, что мы всегда были независимы, свободны от какого-либо давления, никогда не принадлежали ни к какой политической группировке; нам не нужно было обивать пороги министерских коридоров больше, чем это было необходимо, ходить на парижские обеды или вообще участвовать в привычных играх, чтобы получить субсидии. В Европе такого добиться весьма непросто. Очень часто в душе она не одобряла того, что я делал, относясь с недоверием к “экспериментальному” и “метафизическому”, но это совсем не мешало ее работе. Более того, не было человека, который умел бы объяснить и защитить суть нашей работы более убедительно, чем она.

Открытие “Буфф дю Нор” надвигалось на нас со стремительной скоро-стью. Естественно, были ошибки и задержки, нетерпение Мишель росло с каждым днем, однажды я даже видел, как она в гневе швырнула доску на выщербленный цементный пол театра, расстроенная какой-то очередной проволочкой. Но она сдержала свое обещание, и точно в назначенный срок театр, прославившийся своими неудобными сиденьями, но любимый за остатки былого великолепия, был готов открыться спектаклем “Тимон Афинский”. Пьеса была злободневна, хотя и написана Шекспиром; она касалась тем, в то время как никогда близких французам: денег, неблагодарности, горечи разочарования. Кроме того, она была практически неизвестна публике и явилась таким же сюрпризом, как и потертые стены театра.

Есть много разных подходов к проблеме взаимоотношения сцены и публики. Для Арто 11 актер — это жертва на костре, в отчаянии подающая сквозь пламя сигнал бедствия. У Гротовского актер — мученик, с которым зритель не может себя идентифицировать; он может лишь в благоговейном страхе быть свидетелем мужества героя и дарованной ему жертвы. Сэмюэль Беккет 12 мне однажды сказал, что для него пьеса — это недалеко от берега терпящий бедствие корабль, на который, стоя на скале, беспомощно смотрит публика, в то время как размахивающие руками пассажиры тонут. Однако три года странствий подсказали нам другой подход. Мы привыкли к тому, что мы встречаемся со зрителем на его собственной территории, берем его за руку и начинаем вместе что-то исследовать. Именно по этой причине образ нашего театра — это изложение истории, а группа актеров — рассказчик со многими головами.

Постепенно мы обнаружили, что многое из увиденного во время наших путешествий можно использовать в нашей работе. Прежде всего, это появившаяся благодаря непосредственному общению и совместным с публикой действиям потребность в прозрачности, ясности и тесном контакте со зрителем. Сила притяжения клонила нас то к произведениям прошлого, непревзойденным образцам, равным которым мы не находили в настоящем, то в сторону сегодняшнего дня. Мы сохраняли низкие цены на билеты, чтобы иметь у себя столь бесценный для нас смешанный состав зрителей.

Самой трудной для нас проблемой оказалось то, что в “Пустом пространстве” названо Грубым театром и Священным театром. Как можно сочетать грубый юмор с загадочной тишиной, возникавшей в определенные моменты в представлениях во время наших путешествий? Ничего нет более ценного, чем смех, но он, высвобождая чувства, может удешевить содержание и запутать зрителя. В течение многих лет мы пробовали то комические, то серьезные темы, пытаясь найти способ преодолеть этот барьер и понять, как ухватить обманчивую простоту басни, ибо в басне чем глубже содержание, тем легче способ его изложения.

Глубокое убеждение, приведшее меня к гармоничным пропорциям Золотого сечения , 13 а далее к учению Гюрджиева, 14 заключалось в том, что часть нашего сознания ориентируется на порядок, который никакое другое живое существо не способно постичь, но человеческий мозг имеет доступ к нему через математику, геометрию, искусство и тишину. Никакое другое живое существо не понимает языка цифр; у человека, однако, часть мозга при правильных условиях может открыться для волновых колебаний, волнующих и полных смысла, но не имеющих ни зрительного образа, ни содержания. В “Буфф дю Нор” я не мог уйти от соприкосновения с этими загадками в практической работе.

Я всегда избегал больших символических тем, видя, как легко ехать на их спине, словно на слоне, и чувствовать себя важным, потому что ты сидишь так высоко. Каждый раз, когда кто-нибудь называет меня “гуру”, я морщусь, поскольку многие актеры готовы считать себя частью эзотерической группы и ищут развития своей духовной сути там, где надо твердо стоять на земле. Теперь я начал осторожно думать о том, что годы экспериментов позволят мне взяться за работу, содержащую такие плотные уровни смысла, как в “Махабхарате”, где каждый член международной группы мог бы найти свое место.

Индия, может быть, последняя страна, где сосуществуют все эпохи, где уродливый неоновый свет может освещать церемонии, сохранившие свои ритуальные внешние формы и костюмы со времен возникновения индуизма.

В Мадураи есть огромный храм, своего рода город, стоит ступить в него, и ты попадаешь в другой мир. Время не отменено — кажется, что оно просто не существует в этих огромных темных внутренних проходах, где плотная масса полных мужчин, почти голых, за исключением набедренной повязки, представляет приливы и водовороты человеческой реки. Свет ведет к тьме, тьма к теням и керосиновым лампам. Неожиданные крики соревнуются со звуками сверкающих рожков; на стены с белыми и черными полосами верующие кидают пригоршни красной пудры, или втирают разноцветную землю в хоботы вырезанных слонов. Каждый ребенок мечтает о машине времени, чтобы познакомиться с прошлым. Такая машина есть — это индийский храм. Идите туда, и пред вами предстанет древний Вавилон.

Однажды в Бенаресе из темноты медленно появились языки дрожащего пламени в сопровождении мощных звуков труб. Приблизившись, эти огни, похожие на трехчастный узор эмблемы Шивы, приняли очертания неоновых трубок, прикрепленных, как треножники, к головам обнаженных мужчин. Все это было похоже на процессию кающихся рабов, связанных длинными, запыленными змеями. На самом деле это был толстый кабель, прикрепленный к велосипеду, на котором человек в хлопчатобумажных брюках изо всех сил жал на педали, приводя в движение динамо-машину, прицепленную к колесам. Машина времени возвращает нас в наши дни.

Храм в Индии — это торговое место, естественное продолжение улицы; сюда приходят семьи, и здесь есть кухня, вокруг которой кипит жизнь, священники бегают от одного кипящего котла к другому, следя за огнем, помешивая жидкости или совершая помазание священных камней молоком. Тишины здесь не бывает, здесь все и вся в деятельности, так как боги питают энергией и слонов, и нищих, и браминов, и у всех у них один и тот же священный знак нанесен желтой краской на лицо, тело или хобот; и только на ступенях, ведущих к резервуарам с несколько стоячей водой, лихорадка жизни чуть ослабевает, так как здесь женщины погружаются в прохладную воду, пока их сари не прилипает к коже. Место это кишит насекомыми и крысами, и даже сам воздух беспрерывно наполняется жизнью; обезьяны прыгают по телеграфным проводам или прячутся за резными фигурами на стенах храма. Здесь нет простоты формы — откуда ей взяться? — ибо здесь священная жизнь есть отражение светской, и у этой жизни нет простой определенности, напротив, она соткана из неисчерпаемого разнообразия форм, находящихся в постоянном движении.

Однако есть высшее, недосягаемое, конечное божество бесформенного покоя, Брахман, вмещающий в себя все движение и правящий за пределами небес, за пределами Бога, за пределами человеческого понимания. Эту феноменальную вселенную необходимо разделить на три. Брахма, Шива и Вишну обладают сложными и взаимозаменяемыми формами, и они тоже недоступны человеческому пониманию, они, в свою очередь, также должны быть разделены, и только через точную генеалогию сложно переплетенных семейных отношений между богинями-прабабушками и богами — троюродными братьями можно получить слабое объяснение разнообразия нашего повседневного опыта. В соответствии с этим храм не статичный предмет, который можно созерцать; посетить храм значит совершить путешествие, прочитать повествование, понять теологию. Каждая резная фигура, изображающая танец, жертвоприношение, совокупление, подобна слову в синтаксисе текста. Для брамина акт перехода из одного двора в другой, чтобы прикоснуться к священному огню, похож на перелистывание страницы священного писания; этот ритуал близок к тому, что делает австралийский абориген, двигаясь по ландшафту, где скалы и глыбы — это “строчки песни”, слова ненаписанных мифов.

Все началось с молодого индуса, который во время репетиций нашего спектакля о Вьетнаме “Мы” впервые произнес при мне странное слово “Махабхарата”. Образ, нарисованный им, начал преследовать мое воображение. Два огромных войска стоят друг перед другом. На разделительной полосе стоит князь, который спрашивает: “Зачем нам воевать?”

Снова и снова я возвращался к этой картине. Однажды я рассказал Жан-Клоду Каррьеру о сражении и о вопросе воина. Он захотел узнать побольше об этом предмете и позвонил своему другу Филиппу Лавастину, ученому, посвятившему свою жизнь изучению санскрита. Мы попросили его разъяснить нам ситуацию с этими двумя войсками — кто был тот князь и почему он задает вопрос о смысле войны? Филипп начал с того, что назвал имя князя — Арджуна. 15 Затем он сказал, что нам надо понять, почему его колесницей управляет бог Кришна. Но чтобы понять это, мы должны знать все о родных и двоюродных братьях Арджуны, почему они находились во вражде и как они родились, а для этого надо обратиться к времени задолго до их зачатия, к времени сотворения мира. Стемнело, и когда поздно вечером мы уходили, крошечная квартира, заполненная книгами и бумагами, казалось, отсвечивала великим эпосом, развертывавшимся перед нашим внутренним взором. Мы вернулись туда на следующий день, и далее последовали встречи одна за другой, поражавшие и ошеломлявшие нас, рассказ продолжался, при этом не в логической последовательности, а так, как этот сложный клубок событий вспоминал Филипп. Настал вечер, когда история подошла к концу. Она пришла к нам в том виде, как ее рассказывает рассказчик ребенку в Индии. Выйдя от Филиппа, мы очутились в темноте пустынной улицы Сан-Андрэ-дез-Артс. Наступило молчание. Мы знали, что у нас в голове было одно и то же решение. Мы не могли оставить услышанное при себе. Мы должны рассказать это другим, нашими средствами, через театр.

В течение десяти лет Жан-Клод читал, писал и мучился. Версии одна за другой создавались и уничтожались. Много раз группы, работавшие над этим материалом, возникали и распадались, не достигая конечного результата. Казалось, что “Махабхарата”, дремавшая в течение стольких лет, неожиданно проснулась. Ей нужно было выйти из своего дома и начать путешествие по миру. Нам повезло, что мы захотели помочь ей в этом.

Мы чувствовали, что нам нужны все новые и новые встречи с Индией, и мы возвращались туда много раз, пока готовили “Махабхарату”. “Мы” — это слово возникает часто, потому что в течение многих лет “мы” стало единой, меняющейся и развивающейся командой. “Мы” в Индии включало Мориса Бенишу и Алэна Маратра, двух актеров, работавших с нами во Франции и игравших в “Тимоне Афинском”. Им, бесценным спутникам, участникам всех наших приключений и подготовки будущего спектакля, было суждено провести с нами много лет. Алэн любил всякого рода движение; он прекрасно ощущал свое тело, и он окунулся в изучение всего, что было связано с традициями военного искусства. Морис к тому времени уже сыграл загадочного Гуупи в “Беседе птиц”, что раскрыло по-новому его возможности, и теперь он взял на себя труднейшую роль Кришны.

Был в этой команде Жан-Клод Каррьер, десятый год терпеливо и проницательно подбиравшийся к сердцу “Махабхараты”, всегда неудовлетворенный, готовый слушать замечания, неутомимый, полный идей, все время пишущий. Едва новые сцены выходили из-под его пера, он читал их нам в такси, в гостиницах, в аэропортах, где самолеты неизменно запаздывали, предоставляя массу свободного времени для работы. Для Жан-Клода это была кульминация не только всего, что мы сделали вместе, но и его работы в кино, его литературных экспериментов, его исследований и философских размышлений. Наша “Махабхарата” потребовала от него всего его опыта и всех умений. Я не могу себе представить лучшего союзника в работе. Знаю, что без него этот проект не увидел бы света.

Такое же центральное место в нашей работе занимала бесценная Хлоя Оболенская. С ней у нас всегда было полное взаимопонимание, покоящееся на любви, уважении и доверии, возникшем в ходе многих творческих трудностей, которые нам вместе пришлось преодолевать. Хлоя пришла в “Буфф” как художница “Вишневого сада”. Она часто бывала на чтениях текста “Махабхараты”, а затем исчезала в поисках предметов и материалов на каждом базаре.

Важны для нас были глаза и уши Мари-Элен Эстьенн, она была всегда с нами и все записывала. За много лет до этого Мишель Розан однажды упомянула имя молодой девушки, обладавшей, по ее словам, многими талантами, хотя она не знала, как они конкретно могут проявиться. Когда я встретил Мари-Элен за ужином в квартире Мишель, я увидел молчаливого человека, отказывающегося поболтать и посмеяться вместе со всеми. На следующий день мы встретились снова, и быстро выяснилось, что мы родились в один день, в первый день весны, хотя этот день разделяли многие годы. Постепенно у нас возникли глубокие и близкие отношения, она вникала в каждую сторону нашей работы, ее талант и интуиция играли очень важную роль в любом начинании. С молниеносной быстротой она планировала нашу деятельность до мельчайшей детали; если нам были нужны новые актеры, она находила их в самых немыслимых уголках мира с помощью своего собственного потрясающего и непредсказуемого метода; когда она не работала над текстами, она оберегала покой труппы с любовью и еле скрываемым нетерпением. Она меняла свое мнение так же часто, как и я, даже чаще, ибо это единственный способ принять твердое решение.

Когда мы начали репетировать “Махабхарату”, то попытались передать наши впечатления об Индии большой группе актеров, но вскоре увидели, что сделать это невозможно, поэтому мы собрали их и повезли в эту страну. Жан-Клод, Мари-Элен и я разработали маршрут, предполагавший посещение всех важных, уже известных нам мест за десять дней головокружительного путешествия. Метод оправдал себя: избыток впечатлений, которые невозможно переварить, стал частью нашего индийского опыта и напоминанием о том, что выводы о стране все равно никогда не будут полными; как только ты думаешь, что начинают вырисовываться контуры Индии, неожиданное новое впечатление все опять ставит с ног на голову.

В “Махабхарате” самая часто повторяемая метафора — это река. Поле боя — река, отрубленные конечности — скалы, ампутированные пальцы — маленькие рыбки, стремительный поток — кровь. По прибытии мы сразу бросили артистов в огромный водоворот великого храма Удипи: ели пальмовые листья, сидели на корточках на каменном полу, как тысячи пилигримов, приезжающих туда каждый год. Мы быстро нашли старых браминов, которые с удовольствием рассказывали нам о “Махабхарате”, и после такого вступления мы повели группу в одно из самых любимых и знакомых нам святых мест, маленький храм под названием Парасиникадаву, что стоит на реке в окрестностях Керала. Здесь дважды в год совершаются самые древние ритуалы, и нигде они не производят такого сильного впечатления, как именно в этом храме. В маленьком тесном каменном круге, окруженном железными прутьями, шесть почти голых барабанщиков бьют в барабаны, в то время как в отсветах мигающей керосиновой лампы юркий человечек, выкрашенный желтой краской, с лунными полукружьями, продолжающими губы, прыгает и танцует, целясь в каждый угол из серебряного лука. В этом маленьком своде мы чувствовали себя в прямом контакте с миром Вед , 16 в котором происходили запутанные события “Махабхараты”. Разрыв между прошлым и настоящим растворялся.

Мы путешествовали с артистами по кругу, на юг до Керала, через Тамил Наду, вверх до Мадраса, затем до Калькутты, поездом до Бенареса, далее до Дели. Каждый в отдельности обогатился огромным запасом очень важных образов, а группа в целом накопила впечатления, которые должны были быть обработаны в процессе репетиций. Вместе с тем перед нами предстала в достаточно четкая картина современной Индии: толпящейся и хромающей, с трудом пробирающейся через свои несчастья, застывшей в нищенстве, сладко уснувшей на обочине. Это хорошо очищает мозги от любых следов романтизма, от все еще дремлющих мечтаний о загадочном Востоке. Индия — это ночной поезд в виде раскаленного металлического цилиндра с потускневшими от времени металлическими скамейками и решетками в окнах, через которые маленькая рука способна пролезть и взять ваши часы, забытые по небрежности на подушке. Это головы божеств, освещенные тусклыми электрическими лампочками. Это реальность голода, реальность насилия, реальность неотразимого каскада жизни, охватывающего и форму, и время.

Переполненный полученными впечатлениями, от которых кружилась голова, на полпути нашего путешествия, в Мадураи, я почувствовал, что надо сделать остановку. Мы поговорили об этом за завтраком, и все сошлись на том, что нужно репетировать. У нашего путешествия была очень определенная цель, и приближающийся спектакль означал, что пора соотнести полученные впечатления с нашей работой. Мы вышли из города, добрались до ближайшего леса и в качестве начального упражнения поставили себе задачу найти что-нибудь растущее на деревьях, собрать эти плоды и сложить их на краю просеки, где мы расположились. Едва задача была выполнена, как, откуда ни возьмись, появилась старушка и тихо распростерлась перед грудой того, что мы собрали. Через некоторое время она поднялась, отступила на шаг назад и исчезла, а мы поняли, что создали еще одну святыню.

Затем я предложил другое упражнение: “Каждый должен очень быстро встать в круг и сказать одно слово, только одно слово, определяющее свое самое яркое впечатление об Индии”. Пауз не было, одно за другим, в быстром ритме, прилагательное или существительное менялись местами, как грани кристалла: “неистовый”, “цвет”, “спокойствие”, “возраст”, “вульгарность”, “голод”, “вера”, “роскошь”, “нищета”, “матриархат” — тридцать человек, тридцать слов, каждое из которых мало отражало суть. Мы сделали еще один круг и затем прекратили упражнение, согласившись на том, что список может быть бесконечен. Далее нам показалось, что было бы интересно попробовать сцену, которую мы уже репетировали в “Буфф дю Нор”, чтобы посмотреть, как повлияет на нее наше путешествие в Индию. Едва начав, мы заметили, что лес наполнился жизнью. Собрался народ и сквозь листву внимательно следил за нами. “Что они могут понять из всего этого?” — спрашивал я себя, по мере того как звучал французский текст Жан-Клода. Актер выпрыгнул из кустов. “Шива!” — послышался возглас узнавания одного из наших первых зрителей. Мы были чрезвычайно взволнованы. Наши звуки и жесты читались в Индии. Это придало нам силы продолжать то, что до сих пор мы делали при отсутствии каких-либо оценочных ориентиров.

Около Мадраса есть одно святое место, Канчипурам, священный центр, город храмов. Это одна из четырех, образующих квадрат святынь, следующих традиции Шанкарачариа, святого и учителя, жившего в четвертом веке. Здесь, среди тесно стоящих одно к другому зданий, названных его именем, живут три Шанкарачариа. Первый — старый проповедник, ушедший из мира; он больше ни с кем не говорит, но его можно увидеть со двора один или два раза в день, в молчании сидящего за ставней, которая на мгновение открывается и снова захлопывается. Есть специальное время, когда люди, желающие получить заряд от его божественной ауры, собираются на балконе и сидят, как в театре, в ожидании открытия занавеса. Иногда он вовсе не открывается. Но если страждущим повезет, то занавес откроется без предупреждения. Тогда на расположенной ниже площадке можно увидеть лежащее на полу в узкой кабинке неподвижное, свернувшееся калачиком тело, про которое лучше не сказать, чем фразой из “Бхагавад-Гиты” — “Время состарилось”. 17 Если эту древнюю фигуру удается уговорить подняться, то толпа устремляется вперед, и некоторым позволяют даже спуститься на несколько ступенек до железного поручня. Теперь глаза старика начинают блуждать по лицам ожидающих, и если его беглый взгляд на мгновение встречается с кем-либо, то зритель испытывает шок от этого контакта.

Второй Шанкарачариа занимается практической деятельностью, он обладает огромной энергией, необходимой для исполнения своих обязанностей по управлению храмом. Когда старик умрет, второй Шанкарачариа займет его место за ставней, а третий Шанкарачариа, молодой человек, готовится на место второго, выполняя практические поручения. Место третьего займет новичок, и цепь не прервется.

Второй Шанкарачариа тепло приветствовал нас. Это был человек с по-движным лицом, легко переходящий от смеха к серьезному тону, с темными настороженными глазами, на его обнаженной груди была диагональная ритуальная полоска, в руках посох. Во время нашей предыдущей встречи я задал ему вопрос о Кришне. Кришна — это воплощение бога; он спустился на землю в образе человека, приняв на себя страдания человеческие, но, в отличие от Христа, он также разделил с человеком его деятельность и удовольствия: в древних сказаниях это был хитрый воин и неотразимый любовник с двадцатью тысячами жен. Он, таким образом, отражает щедрую способность индийцев вмещать в себя каждую сторону человеческого опыта, свободного от нравственного суждения. Делает ли это его совершенным или несовершенным? Находится ли несовершенство за пределами совершенства? “Если Кришна обладает всеми чертами человека, — спросил я, — то у него есть и естественная человеческая способность быть неправым, делать ошибки?” Я в самом деле нуждался в его ответе, надеясь, возможно, что мне будут прощены мои слабости или, по крайней мере, я лучше пойму “Махабхарату”. Шанкарачариа улыбнулся. “Вы задаете этот вопрос с точки зрения человека”, — ответил он. “Человеческое сознание вынуждено делать такие различия. С точки зрения Кришны, этот вопрос не встает”. Так же, как загадка дзэна, эти слова поколебали мои взгляды и показали, насколько больше открывает человек через разгадывание непостижимого, нежели с помощью обманчивой логики.

На этот раз тех из нас, кто уже бывал у него, Шанкарачариа встретил как добрых друзей. Мы сидели на земле и объясняли ему, что с нами приехала группа актеров, работающая над спектаклем “Махабхарата”. Смеясь, он показывал по очереди на каждого актера, угадывая, кто кого играет. В Индии, за пределами этого храма, нередко можно было столкнуться с расистской точкой зрения, нам могли задать неприятные вопросы: “Почему играет черный? Почему негр?” Здесь такого барьера не было; к нашей радости и облегчению, он немедленно узнавал индийского героя или божество — Бхишму, Дрону, Шиву или Кришну — в африканце, японце, балийце или французе. Он благословил нашу затею, посоветовал нам не есть мяса в день первого представления и спросил, не могли бы мы прислать ему видеопленку, когда спектакль будет готов.

Мы знали, что обязательно сдержим свое обещание, и как только был снят фильм по спектаклю, кассета была ему послана. Вскоре после этого некоторые из нас снова поехали в Индию. Когда мы приехали в Канчипурам, собралась возбужденная толпа, узнавшая многих актеров. “Мы смотрели фильм”. — “Где?” — “В храме”. — “Очень хороший фильм!” Мы навестили Шанкарачариа, который по-прежнему был активным, практичным, юмор не покидал его. Наш фильм ему понравился. Он был нашим главным критиком, которому мы доверяли и которого боялись.

Чем больше мы погружались в “Махабхарату”, тем больше мы убеждались в богатстве и благородстве самобытной индуистской мысли. Одного-единственного, непереводимого слова “дхарма” достаточно, чтобы соединить вселенную с исключительно личным. У космоса есть своя Дхарма, у каждого индивидуума — своя; наша обязанность обнаружить это, понять свою дхарму и осуществление ее сделать своей постоянной целью. Это слово очень приблизительно переводится как “обязанность”; на самом деле это понятие подразумевает жизнь в соответствии с императивом, выходящим за границы простых нравственных законов. Дхарма определяет естественные пределы каждого человека. Таким образом, у каждого есть точка отсчета, и в течение отведенной ему жизни человек не может выйти за эти пределы. У нас у всех есть своя судьба, но мало кто из нас допускает это. Дхарму нельзя свести к какому-то коду, но ее можно пробудить, погрузившись в миф “Махабхараты”, раскрывающей, как индивидуальная дхарма соотносится с великой Дхармой, с постоянным изменением баланса существования. В “Махабхарате” Кришна показывает, что для сохранения равновесия вселенной все должно иметь свое место. Сексуальность, двуличность, насилие — у каждого из этих проявлений есть свой смысл. Таким образом, неожиданные и очевидно безнравственные действия Кришны постоянно входят в столкновение с жесткими принципами и могут даже шокировать истинных приверженцев индуизма. На одном из собраний в Дели весьма знатная дама разрыдалась. “Я не могу выносить Кришну в “Махабхарате”, — сказала она мне. — Он так плохо себя ведет”.

Такие неверные толкования являются частью всеобъемлющей природы “Махабхараты”, и на репетициях нас постоянно провоцировали противоречия, заложенные в этом произведении. Мы часто называли его шекспиров-ским, потому что там любая схематичная идея взрывается подлинно человеческими проявлениями характеров. Это выводит все противоречия за пределы поверхностной морали и примитивных суждений.

Путешествие артистов в Индию стало, возможно, самой важной частью репетиционного процесса. Необходимо оно было не для того, чтобы “настроить” актеров, а для того, чтобы уйти от банальных представлений о Востоке и вообще о мифе. Каждый момент преподносил нам сюрприз, новое противоречие, и хотя ехали мы налегке, в Париж вернулись с огромным интеллектуальным и эмоциональным багажом.

Теперь перед нами стояла практическая задача найти формы, которые были бы соответствующими проводниками этого багажа. Никогда доселе нам не было так ясно, что окончательные формы придут в самом конце пути, что подлинный характер представления появится после того, как смесь разных стилей пройдет через фильтр, отбросив все лишнее. Единственным нашим принципом было обнаружить смысл для самих себя, а затем найти действия, способные передать этот смысл другим. Поэтому в этом процессе ни от чего нельзя было отказываться, все нужно было исследовать. Мы имитировали старинные обряды, зная, что мы не сможем их хорошо исполнить, устраивали сражения, пели, импровизировали, рассказывали истории, использовали крайне отличные друг от друга национальные особенности артистов нашей группы. Путь шел от хаоса и мешанины к порядку и связности. Но время работало на нас. Неожиданно наступил день, когда мы увидели, что все рассказывают одну и ту же историю. Работающие вместе представители разных рас и разных традиций стали единым зеркалом, отражающим множество тем.

Век назад видение истории, предложенное древним индуизмом, было совершенно неприемлемо для Запада, но современный мир все больше и больше подтверждает справедливость образов и символов индуизма. Индус верит, что в конечных циклах сотворения и уничтожения человеческие существа быстро достигли Золотого века, первой и наивысшей Юги, 18 от нее идет отсчет вниз. Нижайший, четвертый и последний период, это тот, в котором мы живем сегодня: Кали Юга, Черный век. Это не пессимизм, реальность не может быть пессимистична или оптимистична, она такая, какая есть, и именно поэтому этот миф столь актуален. Все потрясения и переживания, нечеловеческие страдания и отчаяние современной жизни отражены в сложных событиях этого эпоса. Наш мир все глубже и глубже утопает в мерзостях, предсказанных “Махабхаратой”; нас окружает век темноты, и вместе с ним мы, кажется, подходим к последней стадии человеческого создания — намного дальше, чем древние авторы могли предвидеть.

Сегодня у нас есть поразительные фильмы, спектакли и романы об ужасах войны, но, в отличие от них, “Махабхарата” не негативна. Она подводит нас к основному смыслу конфликта. Она показывает, что историческое движение является предопределенным процессом, что, вероятно, нельзя избежать страданий и катастроф, но в пределах каждого момента может открыться новая возможность, и еще можно будет ощутить жизнь во всей ее полноте. Это может помочь нам понять, как жить. Это может помочь нам пройти сквозь темный век. Ради этого стоило ставить это произведение. Поэтому, как показали наши гастроли со спектаклем на французском и английском, запись спектакля на видеопленку, а затем фильм, “Махабхарата” трогала сердца простых людей. Как выжить — это насущный вопрос современности, но “Махабхарата” ставит еще более важный вопрос: не только как, но и для чего выжить?

Я всегда очень упорно избегал каких-либо философских дискуссий в группе. Да и группа никогда не была постоянной, артисты приходили и уходили, оставаясь с нами кто долго, кто недолго, у каждого была своя дорога. Но для многих накопление необычного опыта делало все более и более острым вопрос о взаимоотношении повседневной жизни и работы. Для Наташи африканское путешествие было началом процесса, постепенно превратившего ее страхи в позитивную силу. Тонкое восприятие событий повседневности создало прочное основание для ролей, ведя ее от “Вишневого сада” к “Счастливым денечкам” , 19 где она смогла слить свои личные поиски смысла жизни с больными вопросами, задаваемыми любимым ею Беккетом. Что касается меня, то я переехал из двух комнат в одну, я двигался от сцены и зала к ощущению единого пространства театра. Точно так же пустые пространства внутри и вовне приобретали иные смыслы, и с каждым изменением я чувствовал, что от чего-то надо отказаться. Когда мы отыграли “Махабхарату”, я ощутил крайнюю необходимость уйти от мифов прошлого, от исторических тем и исторических костюмов, от воображаемых миров. Прежде всего я хотел освободиться от культурных наростов, постепенно образовавшихся в течение долгих лет. Ясно, что настоящее должно содержать в себе прошлое, и великий миф является точным способом выражения с помощью языка символов глубоко скрытой правды о человеческом состоянии. В то же самое время правда останется лишь фантазией, если ее нельзя вновь открыть и испытать в обычных повседневных действиях.

Тем не менее я никак не мог выбрать никакой современной темы, которая волновала бы меня, ибо ситуации, с которыми мы постоянно сталкиваемся, редко содержат масштабы, выходящие за известные пределы. Впрочем, сегодня у нас появилась новая мифология. Наука исследует те же самые вечные мифы с помощью нового языка символов. И поэтому я погрузился в увлекательный мир квантовой физики. Квантовый мир вначале показался мне таким же увлекательным и волнующим, как мифы Индии. Но вскоре я вынужден был признать, что физики как люди редко бывают столь же необыкновенными, как их открытия, графики, диаграммы, расчеты, а компьютеры едва ли могут стать тем человеческим материалом, который требуется театру.

Противоречие разрешилось, когда Наташа подарила мне на Рождество книгу Оливера Закса “Человек, который принимал свою жену за шляпу”. Вскоре после этого Оливер Закс показал мне палаты с неврологическими больными в своей клинике в Нью-Йорке. Я был поражен тем, что неврология оказалась вполне законным полем деятельности для театра. Я стал понимать, почему великий русский невролог Александр Романович Лурия 20 назвал неврологию “романтической наукой”. В течение своей долгой и активной жизни в очень шатких условиях Советской России Лурия утверждал, что наука о человеке, основанная исключительно на беспристрастных фактах, была неполной. В самом деле, он со всей страстью исследовал каждую возможную подробность функционирования тела и мозга, и, тем не менее, этого оказалось недостаточно. Элемент присутствия реального человека в исследовании появился только тогда, когда каждый индивидуум стал рассматриваться как уникальный. С этих позиций наука действительно становится “романтической”, и полушария мозга хочется назвать “Долиной удивления”, определением, взятым из другой мифологии, персидской поэмы “Беседа птиц”. Но неврология не только романтична, она еще и наука очень точная. Как наука она находится весьма далеко от расплывчатого и непроверяемого состояния так называемого сумасшествия, о котором мы играли спектакль “Марат-Сад”. 21 У неврологического больного есть специфическое поражение конкретного участка мозга, отчего и меняется его поведение. Невролог должен развить у себя тончайшую способность наблюдать, так как мельчайшее движение может быть ключом к тому незримому, что происходит в каком-то участке мозга больного. Точно так же и в театре поведение человека является нашим исходным материалом. Поэтому материал этой книги можно было взять за основу для нашей новой работы и таким образом вернуться к повседневной жизни, через простые, узнаваемые движения добираться до сути и наблюдать отклонения, показывающие скрытые повреждения мозга.

Мы назвали новый проект “Человек, который” и начали репетировать нашим обычным способом, импровизируя с книгой Закса в руках. Однако нас охватило смятение, когда выяснилось, что ни один из наших проверенных методов не срабатывает. Импровизации были пустыми, даже Жан-Клод почувствовал, что его все время клонит к литературе. Нам стало ясно, что специфические и ужасные последствия мозговых травм нельзя обнаружить с помощью даже самого сильного воображения. Нужно было опираться на личный непосредственный опыт, а поскольку такового у нас не было, нашу энергию нечем было питать, и мы решили отложить работу.

Затем неожиданно заболела Мари-Элен Эстьенн, и ее недуг, не очень серьезный и недолго длившийся, оказался для нас спасением. Очутившись в знаменитой парижской больнице “Ля Салпетрьер”, где в девятнадцатом веке Шарко 22 основал свою легендарную неврологическую школу, она больше говорила с профессорами о наших затруднениях, чем о своей болезни. В результате она очень подружилась с медицинским персоналом, и вскоре нас тепло приняли там, выдали белые халаты и разрешили наблюдать и спрашивать, сколько нам было нужно.

Теперь, когда можно было сделать новый старт, мы сократили группу до минимума. Она включала четырех увлеченных темой актеров — Йоши Ойда, Сотегуи Коутайатэ, Мориса Бенишу и Давида Беннета, а также музыканта Махмуда Табризи-заде, близкого нам в течение многих лет. Возник новый ритм работы; полдня мы проводили в клинике, а во второй половине дня делились впечатлениями, показывая, что мы увидели. Таким образом, мы были в состоянии понять кое-что из жизни клиники, вновь ощущая увиденное с помощью своего тела.

Мы вернулись к тому принципу работы, которому следовали, когда делали спектакль “Ик” о голоде в Африке и изучали формы крайнего истощения. Обычно актеры говорят, что они идут “изнутри”, имея в виду, что для понимания состояния персонажа отыскивают в себе нечто подобное, чтобы затем внешне это выразить. Однако понять такой голод возможно было только наблюдая его извне. Долгое время мы смотрели фотографии и отрывки из фильма о племени “Ик”, обращая внимание на каждую внешнюю деталь, на то, как усохшему телу удается двигаться вперед, или на то, как мускул позволяет почти атрофировавшейся руке поднести к губам пригоршню воды. Схожий процесс был при работе над спектаклем “Человек, который”.

В клинике мы встретились с пациентами, чьи психические расстройства были непохожи на что-нибудь нам ранее известное, и мы снова очутились в “долине удивления”. Мы видели человека, находящегося в болезненном состоянии потери качеств мозговой деятельности, а затем теряющего память о том, что было потеряно, или же компенсирующего этот дефицит неожиданным и непредсказуемым всплеском излишней памяти. Мы наблюдали за сложными системами адаптации, с помощью которых мозг с ограниченными функ-циями восстанавливал мир, в котором он мог жить полноценно. Пациенты во многих случаях становились нашими союзниками, помогая нам и поправляя нас с интересом и юмором, поэтому то, что мы делали, все больше и больше соответствовало их состоянию. При таком способе работы внешняя форма становилась все реальней для актеров, и чем больше они входили в нее, тем больше пробуждалось их воображение, и они начинали играть роли. Пациенты для них уже не были просто “случаями”: они могли почувствовать полно-кровное и иногда внутренне богатое человеческое существо с ограниченным диапазоном движений, на которое вначале смотрели с такой болью.

Затем началась привычная работа: Мари-Элен писала и обрабатывала слова, услышанные нами в клинике, актеры искали средства выразительно-сти, чтобы убедительно показать сторонним наблюдателям наблюдаемые нами загадочные области человеческого существования. Во время нашего первого прогона с публикой был момент, когда я почувствовал, что мы нашли связующее звено с тем, что пытались делать в Африке, поставив перед публикой пару ботинок на ковер и обозначив тем самым общие координаты. В “Человеке, который” пара ботинок была заменена столом, свечкой и коробкой спичек. Йоши Ойда подошел к столу, зажег свечку, будучи при этом особенно сосредоточенным, и долго, напряженно смотрел на пламя. Затем он задул пламя, снова взял спичку, зажег свечу и снова задул ее. Когда он стал делать это в третий раз, я почувствовал в публике особенное напряжение. В простых действиях зрители читали намного больше того, что эти внешние действия обозначали; для этого не понадобилось особой подготовки, образования, сведений и даже культуры. Что происходило с человеком, становилось ясно непосредственно из действия. Наконец, мы подошли к той прозрачности, которой так долго добивались. Однажды в Италии я сидел с группой коллег-режиссеров в рабочей столовой завода, где производилось прекрасное вино. Мы пришли к общему мнению, что функция нашей профессии неудовлетворительно обозначена в разных языках. Мне не нравится командный тон английского слова director , французское слово metteur-en-scene22  тоже слабо отражает суть, найденный шведами скандинавский термин instruktor  больше подходит к спорту, немецкое же regisseur 23  наводит на мысль о бухгалтере в помещичьей усадьбе. Я предложил французское слово animateur, 24  потому что обращение к “animus” 25 может быть тем, чем следует заниматься в театре, но француз отрицательно покачал головой; в наши дни слово потеряло свой высокий смысл и обозначает руководителя молодежного клуба. Затем Эрманно Ольми, итальянский режиссер, которого я очень ценю, поднял палец, и, в то время как мы прислушивались к звукам, возникавшим при выжимании вина из винограда, он сказал: “Я предлагаю, чтобы мы назывались distillatori! 26 ”. Винокуры. Мы все согласились, испытав благоговейный страх перед тем, что это слово в самом деле подразумевало.

Говорят, что при своем рождении театр был средством лечения, лечения города. Согласно действию основополагающих энтропических cил, никакой город не может избежать процесса дробления. Но если население собирается в определенном месте при определенных условиях, чтобы присутствовать на представлении мистерии, разрозненные члены начинают соединяться, и восстанавливается целостность организма, где каждый его член вновь обретает свое место.

Голод, насилие, бессмысленная жестокость, всякого рода преступления — все это стало спутниками нашей жизни. Театр способен проникнуть в самые темные зоны страха и отчаяния лишь с одной-единственной целью, чтобы засвидетельствовать, что сейчас, не до и не после, а в данный момент в темноте брезжит свет. Прогресс может стать пустым понятием, эволюция, напротив, имеет смысл. И хотя эволюции могут потребоваться миллионы лет, театр в состоянии избавить нас от этих временных рамок. Как гласит старая поговорка: “Если не сейчас, то когда?”

Благодаря встречам с замечательными людьми я обрел одну светлую уверенность. Качество — это реальная вещь, и у него есть источник. В каждый момент в человеческом поступке может возникнуть новое, неожиданное качество — и оно может быть быстро утрачено, обретено вновь и вновь утрачено. Эта безымянная ценность может быть предана религией и философией; предавать могут церкви и храмы; верующие и неверующие предают ее все время. И все же скрытый источник не иссякает. Качество священно, но оно всегда в опасности.

Я никогда не видел чуда, но я убедился, что замечательные мужчины и женщины существуют, они замечательны той мерой сил, с которой они работали над собой всю жизнь. Это единственное, в чем я уверен, и поиски чего-то постоянно от меня ускользающего всегда служили мне направляющей силой, хотя очень часто я о ней забывал и ею пренебрегал. Когда я был маленьким, ничто меня так не приводило в ярость, как заявления взрослых, что, мол, с годами они понимают все меньше и меньше. Теперь, глядя на свой собственный опыт, я испытываю на себе справедливость слов Лира: “Я слишком мало об этом заботился”. С годами я все больше ненавидел набожность и покорность, однако сегодня мне ясно, что усилия одиночек — это песчинка в океане и что в одиночку ничего не сделать, нам все время нужна помощь других. Когда я стал более или менее сознательно относиться к жизни, мне казалось, что все можно объяснить. Теперь я понимаю, какой вред я бы принес, если бы попытался объяснить, что меня направляло в жизни, — я этого сам не знаю. Не знать не означает опустить руки: от незнания — путь к удивлению. С радостью я направлял других или пытался делать что-то сам, и неизбежно я вынужден был склоняться перед неудобной правдой, заключающейся в том, что мы начинаем существовать только тогда, когда служим цели, находящейся за пределами наших симпатий и антипатий.

Перевод с английского Михаила Стронина

1 Ежи Гротовский (1933–1998) — польский режиссер, основал в 60-е годы Театральную лабораторию во Вроцлаве, которую распустил в 1976 году.

2 Фадо — португальская народная песня.

3 “Ля Мама” — авангардистский театр, основанный Эллен Стюарт в Нью-Йорке в 1961 году.

4 Спектакли Питера Брука.

5 Наташа Перри — актриса, жена Питера Брука.

6 Две первые роли были сыграны в спектаклях Питера Брука .

7 Жан-Клод Каррьер (р. 1931) — переводчик, киносценарист, автор сценической версии “Махабхараты”.

8 Произведение персо-таджикского поэта Фарид-ад-дин Мохаммед-бен-Ибрахим Аттара (ок.1119–?).

9 Язык населения юго-западной части Нигерии.

10 Луис Мигель Вальдес (р. 1940) — режиссер и драматург. “Эль Театро Кампесино” был основан в 1965 году во время забастовки сельскохозяйственных рабочих.

11 Антонен Арто (1896–1948) — французский актер, режиссер, поэт и драматург.

12 Сэмюэль Беккет (1906–1989) — ирландский драматург, с 1927 года жил в Париже, писал по-английски и по-французски.

13 Гармоническое деление. Термин был введен Леонардо да Винчи. Принцип “Золотого сечения” лег в основу многих произведений мирового искусства.

14 Георгий Иванович Гюрджиев (1872–1949) — философ-мистик. В 1919 году основал в Тифлисе Институт гармонического развития, впоследствии такой же институт был организован в Париже.

15 Арджуна — один из пяти братьев, героев “Махабхараты”.

16 Веды — священные тексты индуизма.

17 “Бхагавад-Гита” — в переводе с санскрита “песнь богов”; одна из книг “Махабхараты”.

18 Юга — в индуизме один из четырех периодов, составляющих исторический цикл.

19 “Счастливые денечки” — пьеса Сэмюэля Беккета.

20 Александр Романович Лурия (1902–1977) — невролог.

21 Полное название пьесы Фридриха Дюрренматта (1921–1990), по которой был поставлен спектакль, “Преследование и убийство Жана Поля Марата, представленное под руководством господина де Сада в доме умалишенных в Шерантоне”.

22 Досл.: тот, кто ставит на сцене (фр.).

23 Немецкое слово “Regisseur” как театральная профессия заимствовано из француз-ского, где оно означает “управляющий”.

24 Вдохновитель (фр.).

25 Душа, дух, мысль, чувство (лат.).

26 Дистиллятор, перегонщик спирта (ит.).

[обсудить в форуме](http://www.russ.ru/forums/msg/6676/6676.html)



|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | **Алехандро Ходоровский «Плотоядное томление пустоты»**  **фрагмент романа**   * [**версия для печати**](http://www.proza.com.ua/print/?1281) * [**комментарии (0)**](http://www.proza.com.ua/comments/commenton1281.shtml)   Роман легендарного постсюрреалиста, режиссера и писателя Алехандро Ходоровского "Плотоядное томление пустоты" вышел на русском языке в марте 2005 года в издательстве ["Kolonna Publications"](http://www.mitin.com/kolonna/). Данный фрагмент любезно предоставлен главным редактором ["Митиного Журнала"](http://www.mitin.com/) Дмитрием Волчеком.  \*\*\*  - Словно больное животное, грузовик со своей всегдашней быстротой пытается нагнать судьбу, но та с каждой ночью становится все дальше. Убаюканные ровным гулом мотора, трое стариков, чьи сухие языки уже не перемалывают слов, едут, боясь измазаться экскрементами. Уже не один час я, спрятавшись за грудой мешков, наблюдаю причудливые узоры из морщин на раздувающихся ноздрях. Жалкое увядание! И хотя мое сморщенное тело покрыто язвами и струпьями, хотя мне уже за сто пятьдесят, я выгляжу изящно даже в этих лохмотьях, двигаюсь – оцените – будто большая крыса, уверенно и проворно перемещаюсь в этих отбросах, среди которых чувствую себя свободно… Добрый вечер, друзья!.. Не вскакивайте с места, а то испачкаете себе руки, я не кусаюсь. Зубов-то давно нет… Дайте мне подползти поближе и обнюхать вас… Это… мммм… отвратительный запах чистого тела! Вы работали, ставили себя высоко, мылись, надеясь изгнать всяческую гниль из своего мирка, и вот оказались здесь, подобно всем старикам. Общество выкинуло вас, как выкидывают камешек из башмака!  - Сеньора, мы здесь не из-за нехватки денег. Мы не знали, что в грузовике кто-то есть. И мы готовы немедленно сойти, если наше присутствие стесняет вас.  - Старые дураки! Куда вы пойдете, три развалины, если спрыгнете с грузовика? К бессмысленной смерти: койоты сожрут вас в дюнах. А, оставшись здесь, вы, по крайней мере, послужите удобрением. На фабрике вас измельчат, и, смешавшись с дерьмом, вы удобрите землю отечества, породившего вас.  - Сеньора, мы уже сказали, что…  - Заткните пасть! Я все слышала! Может, я и слепая, но никак не глухая. Я даже слышу то, что люди не способны услышать. Вот, например, черви поют, пожирая трупы. Другие видят ужас разложения, я же слышу небесный хор.  - Вы ошибаетесь, мы вовсе не старики….  - Перестаньте пороть чушь. Вас выкинули на помойку, истрепанных, обескровленных, одна кожа да кости, - а вы настаиваете, что вовсе не состарились, цепляясь, точно пиявки, за каждое мгновение, не желая признавать, что судно идет ко дну, что соляная статуя растворилась в океанской воде, что все слова улетучились, что пустота уже разверзла свое бездонное лоно…  - Сеньора, повторяем еще раз: мы путешествуем с севера на юг в научных целях…  - Ха! Эта дорога бесконечна, никто еще не проехал по ней с начала до конца. Полоса сухой, унылой земли между морем и Андами, миллионы, миллиарды километров одно и то же. Но никто не хочет принести себя в жертву: все желают продолжить путь, несмотря на смертельную скуку. Давайте сойдем и удовольствуемся одним куском дороги!  -  Сеньора, ваша философия нам ясна, но, похоже, вы нас путаете с….  - Довольно иллюзий! Вы больше не принадлежите миру, отныне вы – лишь часть груза. Погрузитесь же в теплое и темное вещество! Пусть вас утащат вглубь! Не сопротивляйтесь!  - Сеньора, хватит! Не вынуждайте нас защищаться! Уберите свои когти от наших плащей!  - Ох! Вы едва не сломали мне обе руки, но я вам сочувствую. Несчастная падаль! После сладких снов вы вернулись к мерзкой плоти. Дайте-ка я пороюсь среди мешков: там должен быть переносной телевизор, который все обязаны иметь по закону, под страхом смертной казни… Батарейки в порядке, все работает… Поприветствуйте могучий, героический торс генерала, поглядите на меня рядом с ним и сравните… И все же меня, как и вас, переполняли иллюзии. Я была его первой женщиной. Мы вместе поднимали эту страну. Я помогала ему сооружать дорогу. Сколько надежд, сколько нерастраченных сил! То был небольшой кусок доброй, душистой земли. Мы питали ее асфальтом, ласкали ее, вылизывая, словно любимого ребенка. Мы устраивали на ней любовные игры, бурно совокупляясь. И верили, что нашему счастью не будет конца. Но вскоре дорога начала строиться сама собой, вытягиваясь вдоль моря, словно бесконечная стрела; покрытие вздыбилось, постройки развалились; все сделалось ненадежным. Мы переселились в палатки, а между тем почва ускользала из-под ног – в ночь, в будущее, которое уже не станет нашим… Я принялась стареть. Генерал не мог себе такого позволить – должность не позволяет ему. Он обязан быть верным своему образу, оставаться неподвижным посреди бегущих волн. Это тяжкая доля – приносить себя в жертву. Не знаю, как ему это удается: лицо его такое же, как в прошлом. Ни единый волосок не выпал из усов… А я быстро скатывалась вниз, покрывалась морщинами. Он предпочитал не замечать этого, вынуждая меня заливаться фальшивым смехом, возводить защитную стену из косметики – пока я не стала совсем уродливой. И однажды вечером он разразился рыданиями, приникнув к моему иссохшему лону. Я попросила его подыскать вместо меня молодую самку – она подчеркнет мужскую силу Генерала, чтобы народ почитал его священный пенис. С тех пор множество женщин перебывало в его походной кровати. Но наша любовь осталась! Никто не может нас разлучить. И сейчас, глядя с холодного экрана, Генерал обращается ко мне одной. Ко мне одной… Ах, любовь моя, твой голос заставляет меня неистово плясать посреди испражнений…  ОТ МОЕГО МОСТА К РЕКЕ ТВОЕЙ КРОВИ, ОТ МОЕЙ ЖАЖДЫ К СТАЕ ТВОИХ ОКЕАНОВ, ОТ МОЕГО МОЛЧАНИЯ К ТВОЕЙ СМЕРТОНОСНОЙ ПЛЯСКЕ, БЕСПРЕДЕЛЬНАЯ ДОЧЬ, МАТЬ МОИХ ПОЦЕЛУЕВ, ЧРЕВО, ГДЕ КОНЧАЕТСЯ ВСЕ И РОЖДАЮТСЯ НАЧАЛА, КРОВЛЯ МИРА, СВОИМИ ЧЕТЫРЬМЯ ГУБАМИ ТЫ УВЛАЖНЯЕШЬ СКОЛЬЗЯЩУЮ ТЕНЬ. ЖИВИ, СЛОВНО ГОЛОДНАЯ ПТИЦА, В МОЕМ СЕРДЦЕ!  - Хочу просунуть голову через экран! Хочу целовать твой сказочно гордый рот! Хочу, точно свинья, отрывисто хрюкать! Хочу швырнуть тебе в лицо потроха моей души!  - Мы соболезнуем вам, сеньора, и разделяем вашу скорбь. Мы уверены, что Генерал страдает так же, как и вы.  - Заткнитесь, жалкие старики! Кто страдает? Какая еще скорбь? Между нами все по-прежнему. И будет по-прежнему. Хотя пространство и время разделяют нас, - мы вместе. Он – высоко в духовном центре, а я – здесь внизу, среди гнили. Два конца одной палки. Я не существую без него, но и он – ничто без меня. Хотите знать правду? Дайте я выключу телевизор, чтобы он не слышал… На свои сбережения я покупала акции – и в конце концов стала владелицей фабрики удобрений. Мне принадлежат все экскременты в стране! Если я остановлю производство, растения засохнут, земля обратится в пустыню и Генерал останется ни с чем, отдавая приказы в полной пустоте.  - Мы понимаем, сеньора: от ваших трудов зависит судьба отечества…  - Нет, не понимаете. В этой жизни ласки всегда чередуются с ударами. Я не говорю о вас: старые развалины, вы не способны сжать руку в кулак. Я говорю об этой жиже: теперь нельзя доверять даже испражнениям! Если поднять мешки, устилающие низ кузова, то обнаружатся лотосовые бутоны. Поглядите на цветы: сладострастный оттенок, коварный запах, восемь лепестков, раскрытых навстречу свету, "жизни", "сознанию", "красоте"… Никто не скажет, что они – порождение зловонного, полужидкого, коричневого уродства. Не знаю, откуда бутоны берутся, но они – сущее проклятие. Они появляются в глубине отбросов и с дьявольской быстротой пробивают себе путь на поверхность, чтобы устремиться, подобно безумному крику, к луне или звездам. Но если зажечь спичку, бутоны повернутся к пламени, жадно похрустывая, а с горячих лепестков закапает сахарный сок… Мой темный груз смиренно движется в ночи, сквозь мертвенную тишину, и вскоре – святотатство! – покрывается сверху похотливой порослью. А я, дрожа от жара, с горящими глазами, с ноздрями, изъеденными запахом иного мира, проезжаю сотни и сотни километров, пытаясь извести эту мерзость… Смотрите, еще один! Наглое чудовище, тебе не жить! Ради бога, соберите остатки сил, помогите вырвать эту заразу! Хочу, чтобы моя фабрика оставалась чистой, совершенной в своей нечистой сути! Не заставляйте меня просить и дальше… Возьмите меня за пояс, тяните, сделайте нечеловеческое усилие! Проклятие! Стебель сломался, мы ничего не добились. Никогда не получается выдрать их из этой гущи. У всех цветков общие, невидимые корни. Думаю, что они рождаются не в грузовике, а где-то дальше. Могучие корни их спускаются к колесам и, точно длинные, бесконечные нити, тянутся к центру планеты… Поглядите же! Вот я копну здесь… Еще три лотоса! Стоит только вырвать один, как десяток хищных цветов появится в другом месте, раскрывая белые соцветия. Затем прилетают тучи жадных до лакомства пчел, проникающих внутрь этих нежных влагалищ, густой нектар течет рекой, пчелы звенят от наслаждения – и я схожу с ума, начинаю тереть себе соски, раздвигать бедра, прикасаться пальцем к своему лону. На помощь, мой Генерал! Стащи меня с вершины, дай слететь в пропасть! Хватит! Когда груз доедет до фабрики, он будет уже потерян. Злополучные лотосы сожрали все, не осталось ни капли испражнений… Если эта напасть похитит у нас всю гниль, что станет со мной, с нами, с этой героической страной? Я просила генерала, чтобы он посылал мне по разумной цене, со связанными руками забастовщиков, тяжелобольных, стариков, саботажников, нерадивцев, смутьянов, всех иностранцев… Знайте же! Страна уже много лет живет не за счет обычных удобрений, ставших бесполезными из-за лотоса. Отеческая земля живет благодаря смеси из мяса и костей, получаемой путем тщательного измельчения бесполезных граждан… Понимаете теперь, почему я столько говорю? Почему трачу время, стараясь убедить вас? Утоните в моем жалком дерьме! Обогатите его своими высохшими телами! Эту нужно не мне и не стране: это нужно Генералу! Каждый гражданин, принесший себя в жертву, означает новую улыбку на его лице.  - Большое спасибо, сеньора, но мы не чувствуем в себе призвания удобрять землю. Новые улыбки Генерала оставляют нас равнодушными. Мы лучше спрыгнем с грузовика. Прощайте!  - Нет! Вы не можете так поступить! Я научилась прыгать, как паук, чтобы подчинять непокорных и стирать их в порошок! Что это такое? Тучи не плывут против ветра, волны не катятся прочь от берега. Кто вы такие? Вы, похоже, конченые люди, но позволяете себе искать благополучный исход. Что скрывается за этими очками? Сорвем их! О мой Генерал, их взгляд сверлит мне глаза! Скорее, я больше не могу, наденьте обратно!  - Но, сеньора, наши глаза – такие же, как у всех.  - Не лгите! Я увидела там бездну.  - Вы почти слепая.  - Мои глаза слышат! Вы старше самого времени. Вы – носители лотосовой чумы. Вы заполните землю, море, горы своими цветами. Вы будете умножать жизнь. Мы умрем среди пчел и аромата!  - Сеньора, перестаньте бредить. Как можем мы уменьшить ваши страдания?  - Не издевайтесь. Вы ничего не можете. Зло уже совершилось. А теперь прочь!  - Мы должны сказать вам…  - Нам нечего сказать друг другу! И вы не убедите меня в обратном! Вон с грузовика!  - Извините, сеньора, это все ваши галлюцинации! Нет никаких цветов. Вы нам показываете на растения, а ржавую проволоку!  - Прочь отсюда, лжецы! Проклинаю вас от всего сердца! Прочь, говорю!  - Эта напасть, сеньора – всего лишь плод вашего воображения.  - Нет, это вы все искажаете! То, что станет хлыстом в моих руках – стебель лотоса, а вовсе не ржавая проволока! Трусы! Достаточно намека на угрозу, чтобы вы спрыгнули с грузовика и, как жабы, разбежались во мраке! Я возвращаюсь к тебе, Генерал. Я включаю телевизор. Ты появляешься, плача, как ребенок. Я тоже плачу. На небо медленно выплывает луна, сквозь испражнения пробиваются лотосы, делая всю поверхность моего груза белой… Все шло отлично. К чему нам было настоящее? Священная рутина позволяла нам жить, не покидая нашего участка дороги. Все менялось, кроме нас. Прошлое диктовало свою волю будущему. Наш мир вращался вокруг тебя, высокой мачты, описывая совершенный порочный круг. Но вот пришло страшное время жирных коров. Появился новый мир – мир Сознания. Святой мрак, длившийся бесконечно, рассеялся. Горе всем нам! Я гибну в густолиственном саду! Я слышу гудение сотен и сотен пчел! Я – сама тьма!  **Алехандро ХОДОРОВСКИЙ** |  |

**ПИТЕР БРУК**

**ДВЕ ЛЕКЦИИ**

**Перевод Михаила Стронина**

**ЗАБУДЬТЕ, ЧТО ЭТО ШЕКСПИР**

Мои первые воспоминания о Шекспире - это раскатистые звуки, играющие со страстью актеры и минимальные попытки проникновения в смысл. Затем наступила Стратфордская революция(1). Содержание пьесы стало главным: умные головы его анализировали, обсуждали и воплощали на сцене. Стихотворный текст роли произносился ясно и понятно. С появлением новой школы знакомые строчки зазвучали тонко, свежо и со смыслом. Застывшая форма была сломана. Но вскоре, однако, появилась другая проблема: актеры стали путать стихи с повседневной речью, полагая, что на сцене надо говорить непременно "как в жизни". В результате случайная скучная фразировка и фальшивые ударения сделали стих вялым и тусклым, пьесы лишились страсти и загадочности, а завистливые писатели стали сомневаться в том, что Шекспир был лучше, чем они.

На эту тенденцию ученые отреагировали твердо и сделали решительный акцент на формальном различии между прозой и стихом, настаивая на том, что форму надо уважать. Появилась новая ересь под названием "представление текста" или "чтение текста для публики". Многие актеры решили, что их задача прочитать со сцены великие слова, как диктор на радио читает сводку последних известий, и что если их будет слышно, текст сыграет сам за себя... Эта теория породила еще один кошмар - "шекспировский" голос.

Все эти теории в настоящее время изжили себя. Сегодня, однако, мы стоим перед лицом новой опасности. Появился тонко действующий яд, проникающий во все сферы нашей культурной жизни - имя ему "редукционизм"(2). На практике это означает свести до минимума все, что неизвестно и загадочно, выбросить непонятное, где только возможно, скроить все под свой размер. Таким образом молодые актеры снова попадают в ловушку, веря, что их собственный повседневный опыт может быть достаточным и что к пониманию можно прийти на основе своей домашней философии. Они считают вправе подставлять современные политические или социальные клише под ситуации и характеры, истинное богатство которых таится далеко за пределами идей. Когда, например, "Буря" используется лишь как повод для банальной иллюстрации понятий рабства, порабощения, колониализма, а сложные характеры представляются в соответствии с современными сексуальными вкусами, то вместо веками будораживших нашу фантазию своей необычностью и непостижимостью персонажей мы видим заурядности.

Гамлет это хорошо понимал, когда у него с болью вырывалось: "Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны"(3).

Так что можно сказать молодому артисту, который собирается заняться одной из этих великих ролей? Забудьте про Шекспира. Забудьте, что такой человек когда-либо существовал. Помните только, что ваша ответственность как актера состоит в том, чтобы воплотить живых людей. А для этого представьте себе, что человек, над образом которого вы работаете, действительно существовал.

Да, представьте себе, что Гамлет действительно существовал, а еще представьте себе, что кто-то преследовал его повсюду с магнитофоном, что слова, которые он произносит в трагедии, принадлежали действительно ему. Дает ли нам что-нибудь такой подход? Мне кажется, многое.

Прежде всего напрочь отметается соблазн думать, что "Гамлет" похож "на меня". Гамлет как раз и интересен тем, что он ни на кого не похож, он уникален. Чтобы доказать это самому себе, сымпровизируйте любой отрывок из пьесы. Прислушайтесь внимательно к сочиненному вами тексту, связанному с вашими личными переживаниями. Сочинение может быть вполне интересным. Но произнося слово за словом, строку за строкой, не почувствуете ли вы скудость вашего текста по сравнению с гамлетовской мощью? В самом деле, смешно думать, что, представляя свою любимую девушку на месте Офелии или свою мать на месте Гертруды, вы будете на уровне эмоций Гамлета с его лексикой, его богатством мысли. Постепенно становится ясно, что только однажды на свете существовал, жил, дышал и говорил человек по имени Гамлет. И его мысли записаны у нас на пленке. Пленка свидетельствует о том, что эти слова были когда-то произнесены. Веря в это, мы жаждем узнать эту необыкновенную личность. Дает ли нам что-нибудь, если мы в то же самое время будем думать о Шекспире, об авторе? Или анализировать его намерения, влияния на него и т. п.? Исследовать технику его стиха, его приемы, его философию? Все это может быть крайне привлекательным, но помогает ли это? Может быть, есть более простые и прямые пути? То, как, например, работают ирландские актеры над ирландскими пьесами? Лексика лучших ирландских пьес совсем не обыденна, она принадлежит к "изящному письму", но, как сказал Синг, автор лежит на полу на чердаке, слушая подлинную речь, уникальную подлинную речь, которая доносится до него через потолочную щель нижнего этажа. У Синга(4), О'Кейси(5), Фрила(6) ирландская действительность выражена прозой, представляющей собой поэзию. Конечно, и в этом случае при желании можно сосчитать на пальцах количество слогов. Но поможет ли это актерам лучше играть? Ирландский актер или актриса просто чувствует, что человек, которого он или она играет, реальное лицо, точно так же, как реальна и естественна мелодически богатая речь, с легкостью льющаяся из его уст. Задача актера считать слова не частью текста роли, а частью речи персонажа, родившейся у него, естественно, в момент эмоционального напряжения.

Сегодня актеры на телевидении и в кино поразительно правдоподобны, когда они с документальной точностью воспроизводят сцены из современной жизни. В театре актер, играя сцену допроса в полицейском участке, сочиненную на основе магнитофонных записей и стенограмм, не ломает себе голову. Если воплощаемый ими персонаж произносит неожиданное слово, странную фразу, необычную метафору или даже делает что-то неприятное, актер не смутится и не станет спрашивать, что этим хочет сказать "автор" или что автору диктовала "эпоха". Но как только тот же актер начинает штурмовать Шекспира, в голове у него наступает сумятица. Одним глазом он начинает смотреть на автора, другим - на своего персонажа, а в результате получается умственное раздвоение. Теряется предмет внимания, напрасно тратится энергия.

Предположим, нам бы довелось подслушать, как Лир говорит Корделии:

"И притвориться, что знаем тайну сотворения,

Как будто мы соглядатаи Бога"(7).

Следуя правилам нашей игры, сделаем вид, будто действительно эти слова у Лира родились спонтанно, что поражает больше, нежели мысль о том, что они были тщательно продуманы человеком за письменным столом с бумагой и пером в руке. Тогда неминуемо встает вопрос, что же это был за человек, у которого вырываются такие слова, когда после тяжелого и жестокого сражения его ведут в тюрьму. Мы обуреваемы желанием узнать, какие неимоверные страдания ему пришлось испытать за его жизнь, какие глубокие моменты самопознания, какая особая чувствительность заставили этого откровенно тиранического короля с жаром и самоотдачей совершать работу души. Мы видим, как неадекватен здесь психологический подход, как недостаточен текстуальный подход и как бесполезно кроить Лира под себя или делать его похожим на "кого-то другого". Наш путь проникновения в характер Лира лежит через признание, что слова, которые он говорит, означают только то, что он собой представляет.

Актер, думающий лишь о поступках Лира, может прийти к выводу, что Лир глупый человек, коль скоро отдает королевство дочерям. Однако тот же актер вынужден пересмотреть свою точку зрения, когда он, вчитываясь в текст, понимает, что человек должен обладать незаурядным умом, если в экстремальной ситуации он способен не жалеть себя, а размышлять о "сотворении" (things) и его "тайне" (mystery) и соединить в одно таких два слова, как "Бог" и "соглядатай" (God's spies). Вряд ли можно здесь говорить о слабоумии Лира. Так кто же он, Лир? Вопрос этот уводит актера за пределы философии Фрейда(8), за пределы философии Юнга(9), за пределы редукционизма.

При этом ни в коем случае нельзя допускать неряшливости в отношении формы, нельзя пренебрегать тонкими деталями стихотворного текста. Напротив, каждый слог приобретает особую важность, каждая буква становится ключом к постижению этого сложного ума. Поняв все это, мы не станем начинать ни с идеи, ни с концепции, ни с анализа характера. Кратчайшего пути здесь нет. Вся пьеса становится огромной мозаикой, и мы начинаем относиться к музыке текста, ритмам, необычным метафорам, аллитерации, даже к рифмам с удивлением и благоговением открытия, ибо мы обнаруживаем неповторимый способ выражения внутренних узоров исключительных человеческих созданий.

Шекспир не писал для того, чтобы кто-нибудь изучал Шекспира. Все-таки не случайно его жизнь анонимна.

Только тогда, когда мы забудем, что имеем дело с Шекспиром, мы можем начать обретать его.

Париж,  
сентябрь 1994

**В ПОИСКАХ ШЕКСПИРА**

Вы берете в руки газету, думая, что это сегодняшний номер, и читаете ее с интересом. Но вдруг понимаете, что это номер вчерашний, и интерес к газете пропадает. Почему? Ведь делающие газету, несомненно, умные люди, умеющие хорошо писать, а вместе с тем все, что они написали, становится мертвым на следующий день, и газета годится лишь для того, чтобы завернуть в нее рыбу. В чем разница между страницей вчерашней газеты и страницей из Шекспира, написанной сотни лет назад? Почему Шекспир не устаревает? Вопрос этот может показаться наивным и простым. На самом же деле, вдумавшись в него, станет ясно, что простые ответы вряд ли нас удовлетворят. Например, такие, как: "Шекспир был гением". Что может объяснить слово "гений"? Или: "Шекспир был великим человеком своего времени". Что это дает для понимания? От современных критиков можно услышать: "Шекспиру нравилось больше переспать с мальчиком, чем с женщиной". Разве все это открывает подлинную тайну феномена Шекспира? Вы все помните, что совсем недавно многие пытались поставить под сомнение существование самого Шекспира. На этот счет были разные теории, согласно которым вместо Шекспира назывались имена Бэкона(10), Марло(11), Оксфорда(12) и т. п. Попытки эти абсурдны, поскольку они ни к чему не ведут. От простой замены имени ничего не меняется, а загадка остается...

Я недавно был в России, и во время лекции кто-то в зале встал и сказал: "Мы все знаем, что Шекспир родом из Узбекистана, потому что первый элемент его имени по звучанию совпадает с арабским "шейк", а второй означает "мудрый человек"(13), поэтому его имя было определенным кодом, под которым скрывался мусульманин, живший в протестантской стране, преследовавшей католиков". Снова встает тот же самый вопрос - помогает ли нам это разгадать тайну Шекспира? Тогда, может быть, Чехов был чехом? В Англии долгое время существовала снобистская, расистская точка зрения, что Шекспир вырос в деревне и был бедным мальчиком, ходившим в местную школу, а посему он не мог достигнуть тех образовательных высот, которые обнаруживают его пьесы. Я думаю, что Шекспиру было 28 лет, когда он написал свою первую пьесу. Если представить себе человеческую способность усваивать огромное количество новых слов и впечатлений, если вспомнить, что современные молодые люди снимают фильмы в возрасте двадцати-двадцати одного года, если учесть, что Шекспир жил в эпоху, когда через Лондон проезжало огромное количество людей со всего света, то один факт становится неоспоримым - чтобы написать такие пьесы, человек должен обладать феноменальной памятью. Эта наша отправная точка.

Вне всякого сомнения, Шекспир был генетически наделен исключительной способностью наблюдать, исключительной способностью все впитывать в себя и исключительной способностью все помнить. На днях я беседовал на эту тему с молодым дирижером, мы говорили о трудностях даже в молодые годы запоминать сложную партитуру. Ясно, что такой исключительной способностью обладал Шекспир.

Не забывайте, что он жил в очень деловом и оживленном городе, каким в то время был Лондон, где было достаточно зайти в бар, чтобы услышать разговоры людей, побывавших в разных частях света. Поэтому его уши впитывали необыкновенное количество различной информации. С генетической точки зрения Шекспир был феноменом, и голова с залысиной, смотрящая на нас с многочисленных портретов, обладала поразительной, можно сказать, компьютерной способностью фиксировать и обрабатывать необыкновенно большое и богатое по разнообразию количество впечатлений. Таков мозг Шекспира, его инструмент, и это еще одна отправная точка. Но достаточно ли для понимания Шекспира будет просто признать, что он обладал блестящей памятью? Нет. Одной способности запоминать впечатления во всем их богатстве, во всей их сложности недостаточно, чтобы стать таким драматургом, как Шекспир. Это нас вынуждает признать, что он обладал еще одним фундаментальным качеством. Мы бы могли определить его как "творческий дар". Но дает ли при этом нам что-нибудь это определение, объясняет ли оно что-нибудь? Скажем просто. Он был поэт, и с этим вряд ли кто будет спорить, в конце концов, он писал поэзию. Однако что же является составляющей поэтического дара? Какова та конкретная почва, из которой произрастает эта очень специфическая штука, называемая "поэзией"? Нужно чувствовать слова? Конечно. Любить литературную экспрессивность? Конечно. Но этого недостаточно. Необходимо отыскать во всем этом нечто фундаментальное.

Фундаментальное заключается в том, что поэт - это человек, как любой другой из нас, с одной только разницей. Разница эта состоит в том, что мы не способны охватить в каждый данный момент свою жизнь в ее целостности. Вот взглянем на самих себя. В настоящий момент, когда мы сидим здесь все вместе. Никто из нас не способен проникнуть за пределы уровня сознания, позволяющего нам сидеть и слушать, мы не способны впустить себя в то богатство целого, накопленного нами в течение жизни. Многим из нас пришлось бы долго потрудиться, чтобы откопать свои впечатления прошлого. А некоторым потребовалась бы даже помощь психиатра, чтобы отыскать те странные туннели, где хранятся переживания нашего прошлого, ждущие своего часа, чтобы снова ожить. У поэта все по-другому. Абсолютный знак, отличающий поэта, заключается в его способности видеть связи там, где они менее всего очевидны.

Т. С. Элиот(14) описывает это, прибегая к сравнению с кофейными ложками: "Я отмерял свою жизнь кофейными ложками". Кофейная ложка способна вызвать в одно и то же время и личные ассоциации, и ассоциации, далеко выходящие за рамки личного. Теперь вернемся к Шекспиру и рассмотрим неоспоримые факты. У нас есть все основания полагать, что Шекспир писал пьесы очень быстро. Он был человеком практическим, писавшим для действующего театра, где постоянно шли спектакли; и если сопоставить количество написанного с количеством затраченных на это лет, то станет ясно, что он писал быстро. У нас нет никаких оснований полагать, что он был одним из тех авторов, которые пишут черновики, прячут их в стол, а затем двадцать лет спустя достают их, чтобы доработать. Все говорит за то, что черновиков не было; нет свидетельств тому, что были найдены черновики или что были рукописи, оставшиеся невостребованными. Все как раз говорит о противоположном - самые знаменитые пьесы были написаны им в момент высочайшего вдохновения, со страстной потребностью положить на бумагу то, что диктовало ему его воображение.

Для него отправной точкой всегда был сюжет. И вот здесь-то лежит разница между автором газетной публикации, скажем, хорошим журналистом "Моргенпост"(15) и Шекспиром. Если вы описываете историю преступления для газеты, то вы пишете лаконично, затрагивая только один уровень, скользя по поверхности совершенного действия. Шекспир относился с огромным уважением к рассказу истории, но получалось у него совершенно другое. В каждую данную секунду он осознавал не только само действие, но и на бесчисленном количестве уровней отношения, связанные с действием. Поэтому он должен был разработать для себя тот необыкновенный и сложный инструмент, называемый нами "поэзией", с помощью которого в пределах одной строки он мог раскрыть смысл рассказываемого, обнаружить человеческий характер, связанный с этим смыслом, и в то же время найти единственно подходящие слова из двадцати тысяч слов английского языка, имеющихся в его распоряжении: найти слова, содержащие резонансы, собирающие воедино разные уровни ассоциаций, наполнявших его.

Есть еще один аспект этого феномена. Пьесы Шекспира не длиннее, чем любая другая обычная пьеса, абзац шекспировского текста примерно равен абзацу какой-нибудь современной газетной статьи. Все дело, однако, заключается в плотности текста. Плотности данного момента. Эта плотность складывается из многих элементов и зависит прежде всего от богатства образов. Но не только. Есть еще и слова, а слова приобретают у него необыкновенную масштабность благодаря тому, что они не являются обозначением лишь "концепции".

Если концепция и является необходимым элементом авторского языка, то все равно она является лишь жалкой частичкой того, что язык способен выразить. Концепция - эта та жидкая интеллектуальная кашица, перед которой вот уже много веков склоняет чрезвычайно низко голову западная цивилизация. Да, есть концепция, но за ней еще есть "концепция, оплодотворенная образом", а за образом и концепцией еще живет музыка. Музыка речи выражает то, чего нет в концептуальном языке. Музыкой выражается человеческое переживание, которое не может быть упаковано в концепцию. Из нее рождается поэзия, потому что в поэзии существует чрезвычайно тонкое отношение между ритмом, звуком, вибрацией и энергией, которые и сообщают произнесенному слову концепцию, образ и еще мощнейший масштаб, рождающийся звуком, словесной музыкой. Однако, я думаю, даже одно лишь упоминание слова "музыка" может оказаться чрезвычайно опасным и привести к чудовищно ложным истолкованиям. Услышав про музыку речи, актер подумает: "Ах, у меня музыкальный голос, значит, я должен говорить нараспев". Внесем ясность. Слово "музыка" в поэтическом смысле чрезвычайно тонкая вещь, и ритм чрезвычайно тонкая вещь, однако печально, что в театральных школах всего мира все это сводится к набору правил. Актеров учат, что Шекспир писал пентаметром, у пентаметра есть определенный ритм, актеры следуют этому ритму, а в результате возникает сухая, пустая музыка, лишенная каких-либо признаков жизни, содержащейся в словах.

Давайте снова вернемся к коренным вопросам. Какая жизнь содержится в этих пьесах? В чем же заключается, в самом деле, феномен Шекспира? Шекспир, кажется, написал тридцать семь пьес. Их населяет, должно быть, тысяча персонажей. Это значит, что Шекспир, о жизни которого мы знаем так мало, совершил в своих пьесах нечто уникальное во всей истории литературного письма. Ему удавалось в каждый конкретный момент вставать на постоянно меняющуюся точку зрения по меньшей мере тысячи персонажей. Поэтому понятно, что если пытаться свести Шекспира к одной какой-то идее, то потеряешь всякий ориентир. Скажем, нередко объявляют Шекспира фашистом. В самом деле, есть книги, отстаивающие эту точку зрения, и спектакли по "Кориолану", доказывающие, что Шекспир ненавидел людей и был фашистом. Или что он был антисемитом, приводя в доказательство "Венецианского купца". Все эти недальновидные и досадно ложные суждения основаны на том, что в расчет берется какая-то одна сторона пьесы и делается вывод: "Теперь мы понимаем, зачем была написана эта пьеса". Такой подход привел к тому, что все его пьесы якобы имеют сексуальную подоплеку, что все они были написаны для того, чтобы раскрыть с той или другой стороны спрятанные в них сексуальные отношения. Отойдите чуточку в сторону и оглядитесь и вы увидите, что Шекспир умел сочувствовать самым различным взглядам и вставать на самые различные точки зрения, постоянно сталкивая их. Вы убедитесь, что невозможно разгадать точку зрения самого Шекспира, что Шекспир, оставаясь Шекспиром, содержал в себе тысячу Шекспиров. Но почему важно нам это понимать?

Вспомните форму театра, куда пришел Шекспир. Это была волнующая и вибрирующая форма. Елизаветинский театр вызывал такое же волнение, как кино тридцать лет назад - кино, в котором был сделан фильм Орсона Уэллса "Гражданин Кейн"(16), открывшее тысячу новых возможностей. Так вот, основу той новой формы театра составляла платформа, почти такая же, на какой я сейчас стою, зрительный ряд на ней мог постоянно меняться. Поскольку там декораций не было, то достаточно актеру было сказать: "Мы в лесу", и мы действительно оказывались в лесу, а когда говорили: "Мы не в лесу", то лес исчезал. Скорость смены кадров при такой технике значительно выше, чем в кино. В кино на экране мы видим полную картину леса, затем она исчезает, и после этого возникает, скажем, картина Берлина, и это два разных образа. Когда же зрительный ряд актер творит словами, все происходит почти одновременно: при слове "лес" в пределах той же строки возникают лес и Берлин, и мы с вами, и тут же крупный план лица, затем снова лес и снова его нет. В кино такой техники непрерывности смены кадров пока не изобретено.

Во многом такому театру помогало его устройство. Шекспировская платформа представляла конструкцию нескольких уровней. Были нижний и верхний уровни. И вот, произнеся последние слова, я чувствую, что скажу сейчас нечто такое, что приводит сегодня жителей Берлина в ужас. Я не знаю, осмелюсь ли я произнести слово, заставившее содрогнуться местную публику десять лет назад. Это слово "метафизический". Десять лет назад, о чем бы ни шла речь, единственной точкой зрения, с которой считались, была политическая, все, что выходило за ее пределы, представлялось слабым, мягкотелым, старомодным. Вы должны мне сказать, изменились ли времена, стало ли слово "метафизика" менее ядовитым и опасным. Но надо четко понять, что для Шекспира и его публики, для времени, в котором он жил, с его круговоротом и переменами в сознании людей, когда идеи, возникнув, тут же рушились, ощущение неустойчивости было велико. И такое состояние было благом, ибо оно развило интуитивное чувство, что за всем хаосом таилось понимание, относящееся к другому миропорядку, порядку, не имевшему ничего общего с политическим порядком. Это ощущение присутствует во всех пьесах Шекспира, и, как сказал про него Гордон Крэг сто лет тому назад, если не принимать его мир духов, то лучше сразу сжечь все его творения, ибо они тогда лишаются вообще какого-либо смысла. Шекспировский театр был местом встречи публики и актеров, где каждая секунда жизни прослеживалась с огромным напряжением.

В шекспировских пьесах события видимого масштаба сопровождаются событиями невидимого масштаба, поэтому действие в них разворачивается по горизонтали и вертикали. Начинаешь понимать, почему его письмо должно было быть таким компактным и плотным. Думаю, что мы продвинемся в своем понимании Шекспира, если на минуту поймем очевидную связь между его театром и кино. И не потому, что он мог свободно чередовать большие сцены с маленькими, показывать сцены боя и зрелища. Дело совсем в другом. Я не знаю, поражались ли вы когда-либо, а я всегда поражался тому, как кино создало свой очень, очень сложный искусственный язык, понятный всем. Вот вы видите общий план, который сменяется крупным планом, затем появляется еще что-то, и этот синтаксис с кристальной ясностью доходит до зрителей в любом уголке мира, зрителей любой культуры, любого происхождения и, можно сказать, любого уровня образования. Гордон Крэг, которого я знал, когда ему было около девяноста, сказал мне: "Я не могу ходить в кино". Я спросил: "Почему не можете?". Он ответил: "Когда я сижу там и вижу огромную гору, а в следующий момент лицо во весь экран, то я перестаю понимать что-либо".

Ну, Гордон Крэг человек уникальный, и его суждения были всегда эксцентричными, но он был прав, обратив внимание на странность языка кино. И все же в своей реакции на кино он остался одинок, остальная часть человечества без труда воспринимает смену общего, крупного и следящего плана как простой и естественный язык. Точно такое же происходило в елизаветинском театре с поэзией. Возникала исключительно сложная форма. Вот два человека говорят на бытовом, естественном языке, а через два слова вдруг употребляют выражения, никогда не используемые в нормальном разговоре. Шекспир выбирал странные прилагательные и делал такие ритмические смещения, которые никогда не могли возникнуть в жизни. Или вдруг внутри фраз появлялся философский вопрос, метафизическая загадка, чего не может быть, когда два человека просто болтают.

Так вот, с одной стороны, это искусственный язык для знатоков. Но для зрителей елизаветинского театра он не представлял никаких трудностей: как язык кино для сегодняшних зрителей, он был естествен, потому что был необходим. В зрительном зале не было интеллектуалов, которые говорили: "О, какой превосходный стиль" или "Что кроется за этим стилем?" Шекспировские пьесы ставились для широкого зрителя, и у нас нет оснований полагать, что эта динамичная структура слов была для него чем-то необычным. Шекспировский опыт был задолго до того, как начали говорить: "Мне нравится театр, потому что мне нравится его "искусственность". Понятие "искусственности" вошло в обиход с появлением декораций, грима, иллюзорных эффектов, игры светотени. Только тогда так называемые "поклонники театра" стали говорить: "Мне нравится искусственность сцены". В шекспировское же время, на самом деле, когда публика стояла вокруг платформы, где разворачивалось действие, никто не думал о естественности или неестественности, все казалось похожим на жизнь.

Когда Шекспир писал: : "Я держу зеркало - мы держим зеркало перед природой"(17), то это означало, что человек находит свое отражение в реальной жизни. Но это отражение не является ни натуралистичным, ни искусственным. По дороге в этот зал я увидел плакат "Kultur ist heute"(18), и слово "Kultur" повергло меня в ужас, потому что оно легко наталкивает на мысль: "Все, что искусственно, есть культура!". Истинное зеркало жизни никогда не может быть чем-то созданным культурой, никогда не может быть чем-то искусственным, оно просто отражает то, что есть. Театр, в свою очередь, показывает не только поверхность зеркала, он показывает, что таится за поверхностью, он показывает, что таится в хитросплетениях социальных отношений людей и какой там скрыт конечный экзистенциальный смысл деятельности, называемой жизнью, все это сливается воедино и отражается в великом зеркале. Но таким образом показать жизнь в ее целостности - задача невероятно сложная, это требует исключительно спрессованной формы, и в связи с этим я возвращаюсь к прежней мысли. Материал этой жизни настолько плотен, что он требует самых разнообразных средств, которыми располагает язык. Такими средствами владеет только поэзия. Поэзия насыщенности содержания, поэзия как язык, заряженный напряженностью.

Давайте теперь вернемся к действительным трудностям, к нашему времени. Сегодня, чтобы поставить Шекспира, надо помочь публике увидеть и услышать глазами и ушами нашего настоящего. То, на что мы смотрим, должно казаться естественным сегодня. "Казаться естественным" означает не подвергать сомнению то, что мы видим. Если вы только задумаетесь над тем, "естественно ли это или нет", то вам kaputt(19). Актер говорит и берет стакан воды, и это естественно, и в этот же самый момент он пользуется поэтическим языком, он употребляет сложные обороты речи, и это тоже должно казаться естественным, и если еще при этом он совершает странное движение, то и это будет естественным. Одним словом, проблема заключается в том, чтобы привести материал в соответствие с настоящим моментом, с тем моментом, когда зрители сидят в зале.

Но тут-то и таится ловушка. "Настоящее" и "современное" - не одно и то же. Режиссер может взять любую пьесу Шекспира и сделать ее современной очень простым, грубым способом. Например, можно заставить ездить актеров на мотоциклах с автоматами в руках, можно заставить их испражняться на сцене. Есть сотни способов добиться узнаваемости настоящего. Как режиссер вы свободны, но эта свобода столкнет вас неизбежно с трудным и мучительным вопросом. Этот вопрос будет обязывать вас быть крайне уважительным, чутким и открытым к тексту. Исследуя его, вы должны спросить самого себя: откликаются ли в вашей душе все его уровни, богатые, содержательные и значимые. Живо ли все это сегодня, как и прежде. Или вы решили не замечать эти недра, они не интересны вам, вы к ним безразличны. Вы вольны делать, что хотите, но нельзя не замечать пропасти, отделяющей грубое осовременивание текста от тех содержательных возможностей, которыми вы пренебрегаете. А поскольку такое содержательное богатство в театре вещь весьма редкая, надо понимать, что вы многим рискуете, надо задуматься, стоит ли этим рисковать. Подведем итог. Статья во вчерашней газете имеет лишь одну плоскость, и ее поверхность быстро тускнеет. У Шекспира каждая строчка - атом. Энергия, которую она высвобождает, бесконечна. В случае, если нам удается расщепить ее.

**Из ответов на вопросы аудитории**

- Мне кажется, что вы сами выбрали Париж как место работы, а это означает, что вам обычно приходится ставить Шекспира на французском, например, Qui est la (20). Сколько из уровней, о которых вы рассказывали здесь, страдает, когда Шекспира играют на иностранном языке, и есть ли в этом какие-либо преимущества?

- Очень интересный вопрос. Дело в том, что пьесы от этого не страдают, а вот я страдаю. Для англичанина это подлинная мука. Потому что, как только начинают переводить, один уровень музыки пропадает. Но поразительно вот что. Пьесы Шекспира настолько богаты, что этого богатства хватает даже тогда, когда у них отнимают то, что у других авторов составляет девяносто процентов их художественного достоинства. Шекспир даже в переводе не теряет той загадочной силы, которая излучает энергию и питает спектакль. Эта энергия заключена в характерах, их отношениях, во всех других деталях, а также в идеях, обретающих внутри его языка, - весь этот грандиозный заряд смысла и содержания остается даже тогда, когда ослабевает этот волшебный уровень слов. Кроме того, потери компенсируются интересной работой с переводчиком, например, при работе с французским текстом. Французский, может быть, более чем какой-либо другой язык далек от английского. Это совершенно другой способ мышления и способ выражения. Сложная фраза со странными прилагательными, звучащая вполне естественно на английском, при переводе на французский становится искусственной, напыщенной и витиеватой. Поэтому французскому переводчику приходится жертвовать тем, что в английском представляет подлинную ценность, и делать фразу более простой, тем самым обретая ясность и чистоту.

- Есть ли у Шекспира особый взгляд на насилие, разрушение, отрицательные аспекты жизни, и имеет ли этот взгляд отношение к сегодняшнему дню?

- Я совсем недавно работал над пьесой Беккета, и мне задавали тот же самый вопрос (21). Пессимист ли он, оптимист ли он, должны ли мы быть пессимистами, должны ли мы быть оптимистами сегодня? Это все вранье политиков. Оптимизм в условиях реальности - ложь, пессимизм - мастурбация и любование своими страданиями. Однако третий путь отношения к действительности чрезвычайно труден, ибо он призывает открыть себя одновременно для всего, что невыносимо в человеческом существовании, и к тому, что озаряет человеческое существование. Вот мы столько времени потратили на работу над "Махабхаратой", потому что "Махабхарата" о войне, о насилии, она затрагивает все темы сегодняшнего кино. И вместе тем глубинный смысл конфликта модели человеческого общества исследуется здесь совсем по-другому, нежели в фильмах об ужасах войны. Чувство здесь наполнено больше жизнью, чем смертью. С таким качеством мы встречаемся в греческой трагедии, где чем ужаснее события, тем больше правды мы узнаем о них. И вместе с тем чем больше правды вы узнаете об этих событиях, тем больше вы понимаете их неотвратимость и тем меньше ощущаете в реакции публики самодовольства или мысли о гибели человечества. Как ни странно, такой трезвый взгляд на реальность обостряет вашу способность жить. Это чувство есть во всех работах Шекспира. Возьмем, к примеру, "Короля Лира" В трагедии вы не найдете ни одного персонажа, который закрывал бы глаза на жестокость мира, и тем не менее нельзя сказать, что это черная, экзистенциальная пьеса, где человеческий род не имеет никакой ценности, или наивно думать, что он, напротив, полон благородства и красоты. Здесь вертикаль и горизонталь надо воспринимать одновременно, если вы хотите и можете это делать.

- Почему вы связываете эту способность Шекспира, его память с генами?

- Потому что - и вы, возможно, не согласитесь с этим - необыкновенная память и способность слушать и наблюдать принадлежат к врожденным качествам человека. Но интересно, как эти качества используются. И вот тут-то видно, что Шекспир, начиная с первой и до самой последней пьесы, был активен и вдумчив по отношению к своему собственному опыту. Конечно, все его способности были при нем, когда он писал свою первую пьесу. Но в момент написания первой пьесы у него не было того человеческого опыта, его не мучили еще те вопросы, которые привели позже к "Гамлету", "Королю Лиру" и, наконец, к "Буре". Таким образом, хорошо прослеживается отношение между тем, что дается природой, и тем, что развивается.

- Что можно понять в "Гамлете" относительно метафизического уровня?

- Я думаю, что именно в "Гамлете" понять это проще всего, потому что уберите Призрака в "Гамлете" - и у вас будет совсем другая история. Уберите духов из "Сна в летнюю ночь" - и опять-таки получится другая история. Можно сочинить разные истории про то, как брат убил брата или как сын стал подозревать дядю в убийстве своего отца и решил отомстить ему, но это будет все не "Гамлет". В "Гамлете" молодой человек испытывает потрясение от того, что видит призрак своего отца, и именно от призрака своего отца узнает, что отец был убит. "Может быть, это все мираж?" - так звучит один из вопросов, не покидающих трагедию. Слово "мираж" присутствует в ней с самого начала. Это мираж или реальность? Совершенно очевидно, что, если человека мучает этот вопрос, он неизбежно станет исследовать все стороны жизни. Он ставит под сомнение свои отношения с женщинами, он сомневается в чистоте женщины, которая в то же время кажется ему кристально чистой и безупречно честной. Что все это значит? Кто эта загадочная фигура, что говорит: "Ты должен убить"? Достойна ли она уважения и нужно ли слушать ее? Это не простые вопросы, но они привнесены духами, точно так же, как в "Сне в летнюю ночь" вопрос любви приобретает конкретность благодаря взаимодействию физической любви и другими уровнями, воплощенными духами. То же самое происходит в "Буре". Сегодня утром я выписал интересные строки, они интересны, потому что затрагивают вопрос разных уровней у Шекспира. Это последние строчки "Бури", возможно, вообще последние слова, написанные Шекспиром. И будет интересно послушать их с точки зрения актера, пытающегося понять, что собой представляет Просперо.

My ending is despair

Оставшаяся часть моей жизни есть отчаяние,

Unless it be relieved by prayer

Если она не будет облегчена молитвой,

Which pierces so that it assaults

Которая так пронизывает, что атакует

Mercy itself and frees all faults

Само милосердие и освобождает от всех провинностей.

As you from crimes would pardon'd be

Так как вам будут прощены все преступления,

Let your indulgence set me free(22)

Я прошу вашей снисходительности, чтобы вы мне дали свободу.

Интересно рассмотреть эти строки подробно, потому что в них можно увидеть и возможности и трудности всех произведений Шекспира.

Первые две строчки очень просты, они вводят тему, понятную на самом первом уровне:

My ending is despair

Оставшаяся часть моей жизни есть отчаяние,

Unless it be relieved by prayer

Если она не будет облегчена молитвой,

Но если взять эти строчки в отрыве от всего остального текста, то смысл их становится банальным. Вслушайтесь: despair (отчаяние) и prayer (молитва) хорошо рифмуются. В любом английском пансионе можно было бы увидеть открытку со словами "Оставшаяся часть моей жизни есть отчаяние, если она не будет облегчена молитвой" (My ending is despair unless it be relieved by ). Если актер будет произносить эти слова, как простой девиз, то это значит, что он не увидел подлинной связи между словами, ибо за словом "молитвой" следует слово "которая", то есть читать надо вместе "молитвой, которая", потому что словом "которая" создается напряженность. Что же дальше следует за этим словом?

Which pierces so that it assaults

Которая так пронизывает (проникает), что атакует

Mercy itself

Само милосердие.

Далее следует слово "атакует" (assaults). Здесь важно заметить, что у Шекспира начало новой строки всегда содержит особую силу. Чувствуется, что в ткани его стихотворного письма конец фразы является тем, что в музыке называется слабой долей такта, а за ней следует - что? - напряжение. За словом "атакует" следует слово "милосердие". Оказывается, "молитва" не только "проникает", но и "атакует" милосердие. Идея атаковать крайне необычна - в самих словах заключена огромная сила - "Я атакую милосердие". Молитва атакует милосердие. Необычайная сила содержится не только в словах, но и в образе, образе чего-то абстрактного и огромного, называемого милосердием, которое атакуют, как цитадель.

Я пытаюсь поставить вас перед фактом, что мы сталкиваемся с чем-то таким, чего не в состоянии понять в полном объеме. Это очень важно, потому что работа и режиссеров, и актеров в шекспировских постановках вертится вокруг вопроса: когда ты имеешь право быть абсолютно уверенным и когда, напротив, единственно правильной позицией будет откровенное сомнение. Я не знаю, есть ли здесь сегодня среди публики кардиналы или авторитетные теологи, но лично я уверен, что нет такого теологического авторитета, который мог бы с абсолютной определенностью сказать, что означают слова "молитва, которая пронизывает так, что атакует милосердие". Я думаю, что это написано поэтом не для того, чтобы сформулировать понимание, а чтобы обнаружить жгучую тайну. Дальше мы читаем, что, если этот непостижимый акт случится, он приведет к освобождению.

and frees all faults

и освобождает от всех провинностей.

As you from crimes would pardon'd be

Так как вам будут прощены все преступления,

- очень сильное слово "преступления" -

Let your indulgence set me free.

Я прошу вашей снисходительности и прошу освободить меня.

Если вы теперь посмотрите на эти невероятно сложные строки, написанные, я уверен, в крайне напряженном эмоциональном состоянии, вы можете составить из всего этого цепь: отчаяние - молитва - атаковать - милосердие - преступление - простить - снисхождение - свободный. И если актер и режиссер думают, что у этой пьесы счастливый конец, то это значит, что они не дали себе труд прислушаться к этим словам.

Если мыслить штампами и решить, что Шекспир написал эту пьесу как произведение о колониализме, то значит не увидеть, что ее последнее слово "свободный" подразумевает свободу во всех ее измерениях и внутренних смыслах.

Ни одно из только что процитированных слов не живет отдельно. Весь этот монолог ведет к последнему слову, а вопросы, которые он пробуждает, всегда будут адресованы сегодняшнему дню, когда бы они ни произносились. Чем ближе мы сталкиваемся с шекспировским материалом, тем непосредственней мы ощущаем его воздействие на нас, и тем меньше мы видим в этом материале его точку зрения. Слова обретают новую жизнь, как только они встречаются с сегодняшними людьми, будь то актеры, режиссеры или зрители. Обретают новую жизнь, чтобы оставить нас наедине с нерешенными вопросами, над которыми мы должны будем мучаться - во имя самих себя.

После всего сказанного, я должен процитировать Шекспира и "прошу вашей снисходительности, чтобы вы мне дали свободу".

Берлин,  
12 мая 1996 года.

Примечания:

1 Имеется в виду конец 1950-х и 1960-е гг. в жизни Королевского Шекспировского театра (Royal Shakespeare Company).

2 reductionism - философия сведения высшего к низшему; упрощенчество.

3 Перевод Бориса Пастернака.

4 John Millington Synge (1871-1909) - знаменитый ирландский драматург, известный в России главным образом пьесой "Удалой молодец - гордость Запада" (The Playboy of the Western World, 1907).

5 Sean O'Casey (1880-1964) - ирландский драматург, автор пьес "Юнона и павлин" (Juno and the peacock, 1925)), "Плуг и звезды" (The plough and the stars, 1926) и многих других.

6 Brian Friel (1929) - современный ирландский драматург, автор более двадцати пьес, идущих на сценах Европы и Америки.

7 "And take upon's the mystery of things.

As if we were God'a spies" (cцена 3, акт V).

Мы приводим здесь дословный перевод, чтобы иметь возможность далее следовать рассуждениям автора.

У Пастернака эти строки звучат так:

"И с важностью вникать в дела земли,

Как будто мы поверенные божьи".

8 Sigmund Freud (1856-1939) - австрийский психиатр, основатель психоанализа.

9 Сarl Gustav Jung (1875-1961) - швейцарский психолог, сотрудничал с Фрейдом.

10 Francis Bacon (1561-1626) - английский философ-гуманист.

11 Christopher Marlowe (1564-93) - знаменитый драматург, современник Шекспира.

12 Edward de Vere Oxford (1550-1604) - поэт, в 1920 году ему приписывалось авторство пьес, написанных Шекспиром.

13 Английское написание имени Shakespeare могло бы быть приравнено по написанию к Sheikspeer, что бы соответствовало предполагаемому значению.

14 Thomas Stearns Eliot (1888-1965) - выдающийся английский поэт, автор знаменитой пьесы "Убийство в соборе" (Murder in the Cathedral, 1935).

15 Лекция была прочитана Бруком в Берлине, отсюда пример с немецкой газетой.

16 Orson Welles (1915-1985) - американский режиссер и актер, известный исполнитель шекспировских ролей. "Citizen Kane", где Орсон Уэллс сыграл заглавную роль, был поставлен им в США в 1941 году.

17 Парафраз из "Гамлета": "Каждое нарушение меры отступает от назначения театра, цель которого во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой..." (III,2, перевод Бориса Пастернака).

18 Культура сегодня (нем.).

19 you're kaputt (нем.) - вы погибли.

20 "Кто там?" - спектакль, поставленный Питером Бруком в Театре Буф дю Нор в Париже в 1997 году, в основу которого лег шекспировский Гамлет

21 Samuel Becket (1906-1989) - ирландский драматург, в 1927 году 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).

22 Ввиду того, что автор подробно разбирает каждое слово приведенного текста, мы вынуждены сделать его подстрочный перевод, ибо все поэтические переводы несут неизбежные лексические потери, что делает невозможным адекватно перевести авторский текст. Приводим один из стихотворных переводов:

И я взываю к вам в надежде,  
Что вы услышите мольбу,  
Решая здесь мою судьбу.  
Мольба, душевное смиренье  
Рождает в судьях снисхожденье.  
Все грешны, все прощенья ждут.  
ДЕще один фильм из моей любимой пятерки - скажем, четвертый…

О его авторе говорить не стану - тут более уместна обширная монография. Замечу лишь, что он - человек преклонного возраста и пережил все модные культурные и культурологические увлечения ХХ века. Посему концентрация авангардных заморочек в его фильме столь велика, что Бунюэлю хватило бы на полдюжины работ…

Отец героя - директор странствующего цирка, пьянчуга и бабник. Мать - артистка в этом цирке и основательница культа непризнанной Ватиканом святой, настоящая религиозная фанатичка. Застукав мужа с очередной потаскухой, высоко моральная жена выплескивает ему в пах кислоту. На глазах у героя-подростка отец рубит матери руки, а затем перерезает себе глотку - жизнь без сожженного компонента для него не жизнь. (Пожалуй…) Недурственное начало, верно? Ребенок от подобных впечатлений впадает в глубочайший транс и лишь в возрасте (на вид) 23-25 лет его психика, благодаря знакомому раздражителю, возвращается в естественное состояние. Почти естественное…

Режиссер избрал беспроигрышную для диковинного зрелища среду - цирк, шоу-бизнес, психушка… Что позволяет согнать в кадр самых невероятных существ - карликов, великанов, мутантов, с ног до головы татуированных дам, немых девчонок… Все это непрерывно мельтешит и ни на секунду не позволяет захлопнуть отваливающуюся от удивления челюсть. Вдобавок герои обладают опасными цирковыми навыками - гипнозом, обезьяньей ловкостью, владением холодным оружием, что вкупе с их внешней монструозностью оттягивает эту челюсть до непредусмотренных природой пределов.

Слов "кровь" в названии отнюдь не случайно. Кровь, если можно так выразиться, один из главных героев. Появившись вначале как подкрашенная вода, символизирующая кровь невинно убиенной святой, которой поклоняется мать героя, сия субстанция затем не желает течь в венах и артериях, и заливает экран где-то на две трети. Умирает цирковой слон - из хобота как из брандспойта хлещет… Подростку делают татуировку - прямо ножом режут грудь… Какие-то бомжи в клочья рвут похороненного слона… Отрубленные руки матери и фонтан из горла отца… И это только прелюдия.

По сути, по сухой идее - перед нами фильм о серийном маньяке, убивающем женщин. Но у Ходоровского получилось о чем угодно, но только не об этом. Феерия, карнавал, галлюцинация человека с богатым воображением получилась.

Коротко говоря, герою, пришедшему в сознание спустя много лет, кажется, что мать жива, и этот фантом активно начинает руководить жизнь персонажа - велит убивать женщин, чья похоть и чувственность губит все святое и непорочное. Мексиканскую актрису Бланку Гуэрра я бы не рискнул назвать очень красивой, но она невероятно сексуальна. Более пронзительных глазищ я попросту не видел. И они делают всю историю вполне убедительной.

Клянусь чем угодно, но эта работа очень напоминает почерк некровожадного Феллини, его гениальное умение изобразить не изображаемое, иррациональное. Перед нами - уникальная реконструкция внутреннего, психологического процесса, скрупулезное воссоздание и расшифровка того, что мы своими органами чувств и рассудком постигнуть не в силах.

Впрочем, сколько и что не пиши, это будет не совсем то, что на экране. Работа Ходоровского все равно окажется богаче, тоньше, неуловимей. Это нужно только глазами и ушами…

а будет милостив ваш суд.

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Начало формы | [**Главная**](http://kvadrat.artmill.org/) | [**Контакты**](http://kvadrat.artmill.org/contacts/) | [**Поступление**](http://kvadrat.artmill.org/studies/) |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  | Конец формы |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | |  | | --- | | [**Афиша**](http://kvadrat.artmill.org/) | | [**Команда**](http://kvadrat.artmill.org/team/) | | [**Фотографии**](http://kvadrat.artmill.org/photos/) | | [**Рецензии**](http://kvadrat.artmill.org/reviews/) | | [**История «Черного квадрата»**](http://kvadrat.artmill.org/history/) | | [**Театральная библиотека**](http://kvadrat.artmill.org/texts/library/) | | [**Система обучения**](http://kvadrat.artmill.org/texts/system/) | | [**Ссылки**](http://kvadrat.artmill.org/links/) | | [**BLOG!**](http://cine-theater.blogspot.com/) | | [**Форум**](http://kvadrat.artmill.org/forum/) | | [**Актерский курс**](http://kvadrat.artmill.org/studies/) | | [**Студийный журнал**](http://kvadrat.artmill.org/journal/) | |  |  |  |  |

|  |
| --- |
| Конец формы |

|  |
| --- |
|  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Питер Брук  Секретов нет  Статья написана на основе речи, произнесенной автором в городе Киото в ноябре 1991 года по случаю церемонии вручения премии Фонда Инамори  Наступает момент, когда нельзя больше говорить "Нет". Все годы на вопрос: "Можно прийти посмотреть одну из ваших репетиций?", я отвечаю: "Нет!" Я вынужден отвечать так, потому что этому меня научил опыт.  В самом начале своей работы в театре я пускал посторонних на репетиции. Однажды я разрешил одному спокойному и скромному студенту посидеть тихо в конце зрительного зала на репетициях одной из пьес Шекспира. Он не мешал, и я почти забыл о его присутствии, пока однажды не увидел его в одном местном кабачке, объясняющего актерам, как надо играть эту пьесу. Но этот опыт мало меня чему научил, и несколько лет спустя я позволил одному очень серьезному автору проследить процесс создания спектакля, так как он меня убедил, что это нужно для его собственной исследовательской работы. Я поставил лишь условие, чтобы он ничего не публиковал об увиденном. Тем не менее, появилась книга, полная неточных впечатлений, разрушающая главное -доверие, что является основой совместного творчества актера и режиссера. Много позже, во время постановки моего первого спектакля во Франции я видел, как директриса бесцеремонно входила во время репетиции в партер в сопровождении своих богатых друзей в мехах и драгоценностях, оживленно разговаривая, не стесняясь громко комментировать по поводу того, что делали на сцене эти странные и смешные существа, называемые актерами.  "Больше никогда не позволю", - поклялся я. И в самом деле, с годами я вижу все ясней и ясней, как важно для актеров, которые по своей природе хрупки и легко ранимы, знать, что их защищает тишина, интимность творчества и тайна. Когда есть такая защищенность, то можно день за днем экспериментировать, позволяя себе быть глупым и делать ошибки, зная, что все это останется в этих четырех стенах - это дает тебе силы, чтобы открыться себе и своим друзьям. Я обнаружил, что присутствие за твоей спиной в темном зале хотя бы одного постороннего человека является источником постоянного отвлечения и напряжения. Посторонний может спровоцировать режиссера на показуху, желание вмешаться там, где он мог бы промолчать, испытывая боязнь, что он может разочаровать гостя своей кажущейся неумелостью.  Вот почему я всегда отвечал отказом в ответ на постоянные просьбы посмотреть нашу работу. Тем не менее, я понимаю, что интересующиеся театром очень хотят знать, как мы работаем и что делаем на репетиции. Поэтому сегодня в этой аудитории я готов сказать: "Секретов нет". Я попытаюсь подробно описать рабочий процесс и, чтобы сделать это точно, в качестве примера возьму последний спектакль "Буря", поставленный в Париже.  Прежде всего, о выборе пьесы. Часто спрашивают: почему вы выбрали именно эту пьесу? Мы говорим здесь об интернациональной по составу группе актеров, работающей вместе продолжительное время. К моменту, когда встал вопрос о выборе новой пьесы, мы закончили многолетний цикл работы над "Махабхаратой" - спектакль был сыгран на французском и английском, а также снят на кинопленку. Кроме того, в честь двухсотлетия Французской революции и Года прав человека мы провели в Париже сезон южно-африканских пьес и музыки. После всего этого мне и артистам захотелось пойти совсем в другом направлении и уйти от образов прошлого, которые прочно вошли в нашу жизнь. Я уже давно интересовался странными, едва уловимыми отношениями между мозгом и сознанием, и, прочитав книгу одного врача по имени Оливер Сакс под названием "Человек, который принимал свою жену за шляпу", я начал думать о возможности поставить на эту тему спектакль, используя историю нескольких клинических случаев. Артисты восприняли такую возможность с энтузиазмом.  Однако, когда спектакль создается на основе темы и у нас нет определенной структуры литературного материала, очень важно не ограничивать себя определенным сроком. Готовая пьеса в этом смысле имеет преимущество - автор пьесы уже сделал свою работу, а поэтому можно более или менее точно рассчитать необходимое время для создания спектакля и назначить день премьеры. В этом, в сущности, и заключается единственная разница между экспериментальной работой и постановкой готовой пьесы. Постановка любого спектакля - это эксперимент, разница лишь в количестве времени, отводимом на него, в одном случае можно объявить дату премьеры, в другом - надо оставить ее открытой.  Понимая, что нам потребуется много времени для знакомства с психиатрической практикой и исследованиями в этой области, и, чувствуя ответственность за сохранение театра и группы как организации, я стал искать пьесу, подходящую для ее интернационального состава, способную увлечь актеров и быть интересной и современной для зрителей. Такие соображения неизбежно вели меня к Шекспиру. Шекспир - это тот образец, который всегда актуален и современен.  "Буря". Я хорошо знаю эту пьесу, поставив ее впервые тридцать пять лет назад в Стратфорде с великим Джоном Гилгудом в роли Просперо. Потом, некоторое время спустя, в том же театре я ставил по ней экспериментальный спектакль в содружестве с другим английским режиссером. А когда в 1968 в Париже я проводил семинар с актерами, представлявшими различные культуры, что, в конце концов, привело к созданию Международного центра, я снова выбрал "Бурю" для импровизаций и упражнений. Таким образом, эта пьеса всегда жила в моей душе. Но любопытно, что я никогда не думал, что она может решить проблемы, стоявшие в то время перед нами, пока однажды, когда я сидел в саду в Лондоне и рассказывал своему приятелю о наших проблемах, тот не сказал: "А почему бы не взять "Бурю"?" Тотчас я понял: это то, что нам надо, то, что идеально подходит нашим актерам. Уже не в первый раз я имел возможность убедиться, что принятие решение было лишь формальным завершением того, что давно созрело и жило в моем подсознании, притом, что сознание не участвовало в его подготовке. Вот почему бывает трудно ответить на самый первый вопрос, который задают: как вы выбираете пьесу? Случайность ли это или сознательный выбор? Легкое решение или результат глубоких раздумий? Думаю, что, отвергая возникающие варианты, мы готовимся к принятию того единственного решения, которое уже существует, но сознанием пока не открыто. Человек живет в пределах определенной схемы: если этим пренебрегать, то будешь блуждать по многим ложным направлениям, и наоборот, если к этому скрытому движению отнестись с должным вниманием, оно может стать твоим проводником, и, чуть оглянувшись назад, ты увидишь эту схему, которая будет продолжать вести тебя.  Как только моему рассудку стало ясно, что "Буря" может быть правильным выбором, выявились и преимущества, которые сулила пьеса. Прежде всего. Шекспира ставить можно только тогда, когда у тебя есть точные назначения на роль. Глупо" если режиссер вначале заявляет, что хочет поставить "Гамлета", а после этого начинает искать актера на главную роль. Можно годами вынашивать замысел постановки какого-нибудь великого текста, но практическое решение приходит только тогда, когда встречаешься с возможными актерами, интерпретаторами главных ролей. Фантом Короля Лира годами преследовал меня, но обретать плоть он начал только тогда, когда в Англии созрел актер, готовый сыграть великую роль - это был Пол Скофилд. Для "Бури", я понял, у нас был замечательный Просперо, африканец Сотигуи Куятэ, способный сыграть роль волшебника по-новому и, возможно, более точно, чем любой европеец, а, кроме того, были актеры не английских культур, которые могли высветить эту тонкую пьесу светом своих собственных культурных традиций, духовно порой более близких елизаветинской Англии, чем урбанистические ценности современной Европы.  Таким образом, отправная точка была ясна. Нужно было определить сроки. Я рассчитал, что на репетиции нам нужно четырнадцать недель, однако ошибся при определении времени на подготовительный период. Обеспокоенный своей ошибкой, я пересмотрел план и отложил начало репетиций на два месяца.  Жан-Клод Карьер начал работать над французским переводом, а я одновременно приступил к работе с художником Хлоей Оболенской над зрительным образом спектакля. Это, пожалуй, наиболее деликатная часть процесса, так как здесь есть противоречие. Чтобы придумать пространственное решение, сделать декорации и костюмы к сроку, работу следует начинать загодя и по определенному плану. Однако опыт еще и еще раз показывает, что решения, принятые режиссером и художником до начала репетиционного периода, неизменно беднее тех, которые рождаются во время репетиций. На репетициях видение пьесы и ее сценического воплощения, эстетика спектакля питаются и обогащаются поисками и воображением целой группы его создателей.  До начала репетиций все усилия режиссера и художника так или иначе ограничены и субъективны, хуже того - сочиняя мизансцены или костюмы, они находятся во власти штампов, которые нередко могут разрушить или затруднить естественный творческий процесс. Поэтому правильным всегда будет соблюдать определенные пропорции того, что надо решить заранее, а что оставить для решения во время репетиций, причем твердых правил здесь быть не может, пропорции могут быть в каждом случае разными. Вначале я мысленно вернулся к моим прежним постановкам и экспериментам с этой пьесой и ясно увидел, что ничего не хотел оттуда взять - все то принадлежало другому миру, другой эпохе, другому пониманию. Читая заново пьесу и находясь в других обстоятельствах работы, в уголках моего сознания начинали вырисовываться совсем другие формы. Ставя спектакль в Стратфорде, я опирался на принятую точку зрения, что "Буря" - это зрелище, и поэтому воплощать пьесу надо с помощью тщательно разработанных сценических эффектов. Тогда я с увлечением придумывал впечатляющие зрительные эффекты, сочинял электронную музыку для создания атмосферы, вводил в действие богинь и танцующих пастушек. Теперь же я интуитивно чувствовал, что зрелищность не может сама по себе быть художественным решением спектакля, более того, она закрывает глубинный смысл пьесы. Я был убежден, что все должно принять форму игры - "игры" в прямом смысле слова, и в ней должна принять участие небольшая группа актеров. Анализируя пьесу, я понял, что в ее написанном виде она не имеет реалистических корней, в ней нет попытки представить остров как реально существующий, его нужно показать как образ, как символ, он не может быть буквальной иллюстрацией. Таким образом, после первого прочтения пьесы на чистой последней странице книги я сделал набросок сада "дзенов", как в Киото, где остров обозначен скалой, а вода сухой галькой. Такое обозначение пространства апеллировало к воображению актеров, с помощью которого они могли представить все уровни темы.  Во время своего первого обсуждения с Хлоей Оболенски мы видели только отрицательные стороны такого решения - по камешкам трудно ходить, они будут создавать отвлекающий шум, сидеть на них неловко и неудобно. Поэтому идея сада "дзенов" была отвергнута, но мы не отказались от принципа условного обозначения места действия. Перед нами встал вопрос, создавать ли природное окружение с помощью естественных элементов, таких как земля и песок, или исключительно силой воображения на сценической площадке, покрытой деревом и коврами.  Все художники и постановщики "Бури", прежде всего, сталкиваются с главной трудностью. В пьесе есть единство места действия - остров. Исключение составляет первая сцена на корабле во время бури в открытом море. Стоит ли нарушать это единство и создавать сложную декорацию ради первых минут спектакля? Чем лучше будет выполнена декорация первой сцены, тем труднее будет представить остров натуралистично и играть вторую, длинную спокойную экспозиционную сцену, где Просперо рассказывает дочери о своей жизни. Если пойти по пути тщательно выписанных натуралистических декораций, то решение очень просто - создается впечатляющее кораблекрушение, затем оно плавно сменяется необитаемым островом. А если отказаться от такого решения - что может убедительно передать смену моря сушей? С ответом на этот вопрос мы решили подождать, пока актеры не выйдут и не начнут работать в заданном сценическом пространстве.  Наша группа состояла из актеров, которые уже работали в Международном центре. При распределении ролей мы руководствовались желанием по-новому интерпретировать пьесу, используя национальные культуры: у нас был африканский Просперо, африканский Ариель, балийский Дух, и впервые участвующий в нашей постановке молодой немецкий актер - он должен был принести новое видение роли Калибана, которого обычно изображали или чудовищем из резины и пластика, или негром, чей цвет кожи эксплуатировался для банальной иллюстрации раба. Мы же хотели представить Калибана совершенно по-новому - современного юношу с диким, необузданным бунтарским началом.  Миранда у Шекспира очень юная, на самом деле даже указан ее точный возраст - ей четырнадцать лет, а Фердинанд, может быть, чуть постарше. Нам казалось, что эти роли заблестят подлинной красотой, если они будут исполняться актерами соответствующего возраста, и если исполнительница роли Миранды будет обладать изяществом, воспитанным традиционной национальной культурой. Мы нашли двух девочек для этой роли - одна была родом из Индии, которую мать обучала с раннего детства искусству танца, а другая - наполовину вьетнамка.  В начале процесса важно было вырваться из нормального окружения, поэтому все актеры, ассистенты и Жан-Клод Каррьер отправились в Авиньон, где мы нашли жилье и огромное помещение для репетиций в старой галерее бывшего монастыря. Здесь в покое и абсолютном уединении мы провели десять дней, готовясь к репетициям. Все приехали с экземпляром "Бури", но текст так и не был открыт. Мы ни разу не прикоснулись к самой пьесе, упражняя, прежде всего, свое тело и голос.  Мы делали групповые этюды на общение, на развитие зрительных слуховых и осязательных ощущений, на обретение партнерских отношений, что является вещью чрезвычайно хрупкой, а потому требующей постоянного упражнения, если хотеть из отдельных личностей создать чуткую и живую команду. Для этого мы делали голосовые упражнения и разного рода импровизации, от смешных до серьезных. Несколько дней спустя мы начали включать в наши этюды текст, вначале отдельные слова, затем группы слов и, наконец, отдельные фразы, чтобы все, включая переводчика, могли ощутить природу шекспировского письма. Я знаю по опыту, что неправильно начинать репетиционный процесс с интеллектуальных бесед - разум не является таким сильным инструментом открытия, как содержащая свои тайны интуиция. Ее можно стимулировать различными физическими действиями, направленными на понимание текста. После чего могут быть минуты покоя, когда разум займется свойственной только ему деятельностью. В таком сочетании анализ и разбор текста займут свое должное место.  Проведя некоторое время в покое и сосредоточенности, мы вернулись в Париж, в наш театр Буфф дю Нор. Хлоя приготовила для первой репетиции все, из чего можно создавать пространство и будущие элементы спектакля: свисающие с потолка веревки, лестницы, доски, деревянные брусья, упаковочные коробки. Там были также ковры, кучки земли различных цветов, лопаты и совки. Все это была не привязанная к какой-либо эстетической концепции утварь, которую актеры могли схватить, использовать и бросить.  На основе каждой сцены делалось бесчисленное множество импровизаций, актерам давалась полная свобода использовать пространство и предметы так, как подсказывало им их воображение. На правах режиссера я тоже предлагал различные идеи и варианты, но, увидев их исполненными актерами, часто отказывался от них. Если бы кто-либо из посторонних побывал тогда на репетиции, у него сложилось бы впечатление полной путаницы, ибо решения принимались и отменялись по непредсказуемой логике. Даже актеры сбивались с пути: в таких случаях особо важна роль режиссера, который обязан сохранять ориентир того, что и с какой целью исследуется. Если режиссер выполняет эту функцию, то первый взрыв энергии не будет таким уж хаотичным, каким он может показаться, ибо он рождает тот материал, из которого будут возникать конечные формы спектакля.  Источником вдохновения является, конечно, пьеса. Ее поэтические свойства и загадка, содержащаяся в ней, являются строгой судьей тому, что мы делаем. Сама пьеса определяет художественные границы, позволяющие отличить в массе заготовок ценное от ненужного. Текст "Бури" не выдерживает каких-либо измышлений и декоративности, они кажутся нелепыми, ненужными, даже вульгарными. Но здесь таится опасная ловушка. С одной стороны, чтобы ты ни придумал, оказывается мимо цели, после минутной радости понимаешь неадекватность придуманного. Но другая крайность еще хуже: нельзя ничего не придумывать, текст "не заговорит сам по себе". Поиски простого решения оказываются самыми трудными, ибо отсутствие изобретательности не есть простота, а скучный театр. Поэтому, конечно, необходимо обогащать текст, но делать это надо предельно критично.  Итак, мы изобретали: пробовали, исследовали, обсуждали. У нас было, по крайней мере, двадцать вариантов первой сцены кораблекрушения. Актеры держали в руках доски, изображая палубу корабля, и клали их затем на колени, чтобы создать впечатление наклонившейся под крутым углом палубы. Ариель и духи держали корабль над головами актеров, то разбивая его куском скалы, то тогия его в ведре воды. Матросы поднимались по лестницам или забирались на балконы зрительного зала; придворные сидели в тесных кабинах под качающимися фонарями, а духи весело устраняли взбунтовавшихся матросов. Все было крайне интересно в момент придумывания, и все было неубедительным, когда мы на следующий день смотрели на это трезвым глазом, отвергая то, что придумали накануне. В отчаянии мы отказались от всех форм иллюстрации, посадив актеров стройными рядами, как при исполнении оратории, используя их голоса для имитации шума ветра и волн, - все это казалось нам обнадеживающим, пока мы снова не посмотрели этот вариант и не увидели, что он формальный и холодный.  Ничто, казалось, не годилось. У каждого образа были свои недостатки: слишком условно, слишком натянуто, слишком заумно, слишком банально. Одно за другим были выброшены все приспособления: доски, веревки, железные лестницы, макеты кораблей. Однако работа никогда не бывает напрасной - и то, что было придумано для первой сцены, неожиданным образом отозвалось в других эпизодах. Например, модель корабля на голове у Ариеля оказалась ярким образом в сцене его первой встречи с Просперо - раньше нам бы это и в голову не пришло. Веревки, казавшиеся слишком грубой деталью в сцене на корабле, оказались очень кстати тремя сценами позже, когда ими совсем неожиданно воспользовался Калибан, которому, вроде бы, совсем незачем забираться наверх. Точно так же, если бы один из музыкантов не придумал изображать звуки морских волн во время бури с помощью трубки, наполненной галькой, издававшей свистяще шелестящий звук, мы бы упустили возможность в первые секунды так просто договориться со зрителем о том, что действие будет происходить на воображаемом острове.  Главная повседневная работа заключалась в освоении текста и его смысла, который выявляется постепенно путем проб и ошибок. Любой текст оживает через деталь, а деталь есть плод понимания. Вначале актер способен передать лишь свое очень общее впечатление от той или иной реплики, и пойти дальше этого ему одному, без совета и критики, не удается. Работая над "Кармен", мы придумали такой способ помочь артисту. Когда певец оказывался неспособным уйти от игры вообще и действовать подробно и осмысленно, я просил одного из своих ассистентов, прекрасного актера, сыграть за певца. Могло показаться, что мы использовали приемы худших, старомодных постановок, где от певца требовалось рабское копирование того, что ему показывали. Но не в этом была наша цель. Имитация служила только средством понимания, она показывала то, что словами не опишешь. И как только актер справлялся с имитацией, мы просили его забыть о ней - теперь он мог самостоятельно находить подробности роли. Такой же прием был полезен для актеров, впервые игравших в шекспировской пьесе - через показы своих партнеров они обретали понимание и чувство драматургии Шекспира. Это можно сравнить с тем, как ребенок учится плавать: едва он начинает держаться на воде, резиновый пояс ему становится больше ненужным. Полезным также бывает обмен ролями во время репетиций - каждый из артистов таким образом получает свежие впечатления о своей роли. Чего следует совершенно определенно избегать, так это показа режиссером того, как надо играть ту или иную роль, и форсирования принятия своего собственного, чуждого актеру видения. Наоборот, главное состоит в том, чтобы все время стимулировать самостоятельные поиски артиста.  Среди многих прочих трудностей пьесы, сцены придворных, потерпевших кораблекрушение, нас озадачивали особенно. Шекспир практически оставил эти характеры неразработанными, лишенными драматизма. Создается впечатление, что его больше не интересовало узнавание персонажей и соучастие зрителя, что в своей последней пьесе он сознательно отказался от всего того, что он так блестяще разрабатывал в течение своей карьеры драматурга. Поэтому была опасность, что эти сцены будут бесцветными и скучными: чем реалистичнее мы будем стремиться их играть, тем очевидней окажется слабая обрисовка характеров. Нам стало очевидным, что, сочиняя "Бурю", Шекспир старался добиться легкости тона, как восточный рассказчик, избегая напряженности моментов серьезной драмы, которые содержались в его трагедиях. Мы хотели углубить характеры придворных, оказавшихся в мире сказки, с помощью постоянного присутствия духов на сцене, которые "вводят человеческие существа" в заблуждение, играют с ними шутки, заставляя их раскрывать тайные намерения. Для этого духи должны были проявлять находчивость и изобретательность, что давало нам возможность наилегчайшим путем нарисовать образы острова. Но мы совсем не подозревали, что здесь-то и уготовлена нам ловушка.  Чтобы понять эту ситуацию, необходимо вновь обратиться к вопросу декораций. В течение первых недель, наблюдая за тем, как пьеса постепенно обретает жизнь, мы с художником все больше убеждались, что нам нужно было пустое пространство, чтобы воображение актеров могло работать в полную силу. Мы отказались от веревок и прочих приспособлений первых репетиций, точно так же, как и от деревянного пола и ковров, считая, что материал пьесы требовал использования естественных элементов. В один из уик-эндов по заданию Хлои привезли несколько тонн красной земли. Чтобы актеры могли двигаться естественно и разнообразно, она создала пространство из возвышенностей и холмиков, сделав что-то вроде кратера в одном из них, и в результате на сцене возник очень внушительный ландшафт эпических пропорций.  Однако, начав репетировать, мы увидели, что величественность ландшафта не соответствовала действиям актеров. К тому времени мы уже решили изображать корабль двумя горизонтально расположенными бамбуковыми палками, они же в вертикальном положении изображали лес. Духам было достаточно иметь несколько пальмовых листьев, былинок травы и палочек, чтобы заиграло их воображение и начались их проказы. Но нами овладело смятение, когда мы увидели, что декорации дисгармонировали с избранным нами условным языком. Воображение оставалось невостребованным, ибо остров не надо было представлять, он был реальным, этот трагический ландшафт ждал своего Короля Лира. Мы переделали все мизансцены, чтобы они соответствовали декорациям, их пропорциям, используя длинные шесты, более крупные предметы, думая даже об использовании дыма в сцене кораблекрушения, ибо этот реальный ландшафт не давал возможности переключиться на море даже с помощью сильного воображения. Но мы с Хлоей не на шутку забеспокоились, потому что попали снова в классическую ловушку, подгоняя ауру актера под декорации, пытаясь оправдать шторм в "Буре" с помощью реалистических деталей. Мы зашли в тупик. Сценография и актерская игра не соединялись, и выхода из тупика, нам казалось, нет.  Спас нас один из наших репетиционных приемов, которым мы пользуемся много лет. Примерно на последней трети репетиций, когда актеры уже знают свои роли, хорошо понимают сюжет и отношения между персонажами, когда спектакль уже обретает контуры физически, то есть, появляются мизансцены, реквизит, мебель, элементы декораций и костюмов, мы бросаем все и едем в школу, где в каком-нибудь тесном подвальчике, окруженные сотней школьников, импровизируем вариант спектакля, используя конкретное пространство и находящиеся там предметы.  В этом упражнении артисты должны проявить свое умение быть хорошим рассказчиком. Как правило, дети ничего не знают о спектакле, который они будут смотреть, поэтому наша задача - завладеть их воображением и не дать ему ослабнуть, рассказывая историю живо и свежо, сцену за сценой. Такая встреча многое нам открывает, два часа такого общения продвигают нас на недели вперед: мы ясно видим, что у нас плохо, что хорошо, что поняли правильно, а где пошли по ложному пути и таким образом обнаруживаем, что еще необходимо сделать в спектакле. Дети лучшие и более точные зрители, чем друзья и театральные критики, у них нет предрассудков, нет теорий, нет готовых идей - они приходят и хотят погрузиться в то, что чувствуют, но если им становится не интересно, они не скрывают отсутствие внимания, и мы замечаем свой просчет.  И вот на очень маленьком пространстве, покрытом ковром, пьеса сразу ожила. Поскольку мы не предлагали никакого изобразительного решения спектакля, воображение откликалось на любую подсказку. Артисты хлопали дверями и трясли пластиковыми занавесками, чтобы изобразить бурю, груда лежавших у входа ботинок означала дрова, которые собирал Фердинанд, Ариель тащил из сада железную сетку, чтобы заключить в тюрьму придворных. И так далее. У спектакля не было эстетического стиля, он был грубым, импровизационным и оттого очень успешным, ибо его цели соответствовали средствам - нам удалось полностью передать сюжет пьесы. Вновь возникшие вопросы насторожили нас с художником - мы серьезно были обеспокоены.  Не раз мы были свидетелями того, как группа молодых актеров, успешно работавшая на небольшом пространстве, теряла всю свою привлекательность при переносе спектакля на большую сцену. Энергия и качество часто связаны с тем контекстом, который их рождает. Вот почему мы оба хорошо понимали, что все эти милые и выразительные актерские выдумки спектакля в школе были лишь домашними радостями и их невозможно перенести на трудное пространство нашей сцены, требующей другого уровня воображения. Вместе с тем, этот эксперимент доказал правильность нашего понимания пьесы - она требует свободы от какой-либо сценографической обусловленности, сдерживающей воображение.  Я решил, что надо вернуться к идее ковра, способного создать нейтральное, но привлекательное пространство, где может происходить что угодно. Хлоя была не согласна со мной, но мы оба были убеждены, что все надо немедленно проверить на практике. По возвращении в театр, к удивлению наших артистов, посреди красной земли лежал большой персидский ковер, на котором мы когда-то играли "Беседу птиц". Мы сразу сделали прогон спектакля, используя все элементы наших прежних репетиций, но ограничив пространство действия ковром. Результаты были странно противоречивы. С одной стороны, ограничение пространства сказалось положительно. Действие стало более сфокусированным, ограничение избавило нас от элементов натурализма: ковер стал организующим пространством, пространством для действия, и вдруг заиграли снова бамбуковые палки и мелкие предметы. То, что казалось нелепым в большом пространстве, теперь обрело свой естественный смысл. С другой стороны, как предвидела Хлоя, рисунок персидского ковра, будивший воображение в суфийской поэме "Беседа птиц", раздражал и отвлекал внимание. Причудливые восточные узоры мешали зрителю представить себе море, песок и небо, их красота вытесняла все другие возможные картины, они словно вслух разговаривали со зрителем на своем собственном языке. В школе мы использовали поношенный коврик классной комнаты, его будто не было и вовсе.  Мы подумали о ковре без рисунка, но тут же поняли, что это будет похоже на офисные или гостиничные покрытия, что вызовет ненужные ассоциации с сегодняшним днем. Пробовали мы посыпать ковер песком, но результат был таким же жалким. К счастью, на это время у нас было запланировано несколько дней отдыха. Я провел их, всматриваясь в грунт, сравнивая его поверхности на стройках, пустырях и в парках. Когда я снова пришел в театр, я увидел на сцене по периметру ковра рамку. Затем Хлоя сняла ковер, и на земле остался его отпечаток, прямоугольник, обрамленный бамбуком. Она заполнила его песком. Получился ковер, "сотканный" из песка. Актеры продолжали репетиции, и мы знали, что решение центральной проблемы найдено. Чтобы создать опорные точки на сцене, Хлоя положила два камня. Один из них мы потом убрали.  Позже, к нашему большому удовлетворению, одни критики назовут это пространство "игровым полем", термином английского спорта, другие -"площадкой для игр", как называют в школе место, где играют дети во время перемены: и то, и другое означало пространство, где можно играть, другими словами, где театр не претендует на большее, чем быть театром. А еще позже кто-то назовет это пространство "садом дзенов", и я вспомню то, с чего начинал. Не раз случается, что ты идешь в лес, чтобы найти нужное тебе растение, и возвращаешься, чтобы сорвать его у твоего крыльца. Часто, после того как спектакль поставлен, я находил у себя записку или эскиз того, от чего я отказался и о чем совершенно забыл, - свидетельство того, что где-то в подсознании лежал ответ, в поисках которого нужно было идти месяцами, чтобы вновь его обнаружить.  Я описываю подробно лишь один аспект создания спектакля -сценографию, потому что это может послужить метафорой для всего остального. Какого бы аспекта создания спектакля мы ни коснулись, это будет процесс проб и ошибок, поисков, отказа от придуманного и счастливых случайностей, где постепенно актерская игра обретет форму, труд музыкантов или художника по свету сольются в единое целое.  Я говорю о случайности, и это может быть неверно понято. Случайность существует, но это не одно и то же, что везение, она подчиняется правилам, которые мы не можем понять, и управляема, если мы создадим условия для ее появления. Нужно прилагать много усилий, и эти усилия создают поле энергии, которая в определенный критический момент притягивает к себе ответ на поиски. С другой стороны, хаотичное экспериментирование может длиться бесконечно и не приносить никаких результатов. Хаос плодотворен только тогда, когда он ведет к порядку.  Вот здесь и становится ясной роль режиссера. Начиная работу, режиссер должен иметь в качестве направляющей силы то, что я называю "бесформенным предчувствием". Иначе говоря, интуиция, сильная, но остающаяся в тени, должна указывать ему на главную форму, на тот источник, из которого пьеса манит его. Главное качество, которое он должен воспитать в себе, это умение прислушиваться. День за днем, репетируя, делая ошибки и следя за тем, что происходит на поверхности, он должен прислушиваться к самому себе, к тайным движениям скрытого процесса. Именно этот процесс прислушивания заставит его быть постоянно неудовлетворенным, принимать и отвергать решения, пока его внутреннее ухо не услышит однажды нужный ему звук, а глаз не увидит форму, которая долго ждала своего появления. Тем не менее, на поверхности все действия должны быть конкретны, рациональны, Вопросы видимости из зала, темпа, ясности мысли, четкости произношения, энергии, музыкальности, разнообразия ритма - все это должно решаться строго практическим, профессиональным путем. Это работа мастерового, здесь нет места для ложной магии, шаманства. Театр - это ремесло. Другое дело процесс прислушивания к своей интуиции. Это явление другого порядка. Режиссер работает и прислушается. Он помогает актерам работать и прислушиваться.  Такова общая линия. Вот почему постоянно меняющийся процесс - это процесс постоянного роста, а не беспорядка. В этом ключ. В этом секрет. Как вы видите, секретов нет.  Перевод с английского Михаила Стронина |  |

|  |
| --- |
|  |
| Начало формы    Конец формы |

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | | Design & Development by [Michael Kostrov](http://film.artmill.org) |  | | |  |
| Начало формы | [**Главная**](http://kvadrat.artmill.org/) | [**Контакты**](http://kvadrat.artmill.org/contacts/) | [**Поступление**](http://kvadrat.artmill.org/studies/) | | |  |  | | |  |  |
|  |  | | |  |  | | |  | Конец формы |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | |  | | --- | | [**Афиша**](http://kvadrat.artmill.org/) | | [**Команда**](http://kvadrat.artmill.org/team/) | | [**Фотографии**](http://kvadrat.artmill.org/photos/) | | [**Рецензии**](http://kvadrat.artmill.org/reviews/) | | [**История «Черного квадрата»**](http://kvadrat.artmill.org/history/) | | [**Театральная библиотека**](http://kvadrat.artmill.org/texts/library/) | | [**Система обучения**](http://kvadrat.artmill.org/texts/system/) | | [**Ссылки**](http://kvadrat.artmill.org/links/) | | [**BLOG!**](http://cine-theater.blogspot.com/) | | [**Форум**](http://kvadrat.artmill.org/forum/) | | [**Актерский курс**](http://kvadrat.artmill.org/studies/) | | [**Студийный журнал**](http://kvadrat.artmill.org/journal/) | |  |  |  |  |

|  |
| --- |
| Конец формы |

|  |
| --- |
|  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Ежи Гротовский  Искусство, как средство передвижения  *<...>* Что существовало до труппы? В Европе, особенно Центральной и Восточной, в XIX веке труппы составлялись из актёрских семей. В такой семье отец и мать могли быть актёрами, старый же дядя — режиссёром, даже если в действительности его роль ограничивалась тем, что он говорил: *"Входишь в эту дверь и садишься на этот стул".* Внук тоже вырастал актёром, а если женился, то его жена становилась актрисой. Появлялся кто-то из друзей, и он присоединялся к актёрской семье.  Репетировали от силы дней пять. Тогдашние актёры развили в себе исключительную память, они очень быстро учили текст и через несколько дней знали его наизусть. Порой они, однако, терялись. Отсюда возникла потребность в суфлёре.  Я думаю, что работа этих людей была не так уж плоха. <...> Они знали, какая драматическая ситуация должна возникнуть, и понимали, что должны найти способ быть живыми на сцене. Я думаю, то, что они делали, гораздо лучше, чем репетировать в течение четырёх или пяти недель. Поскольку четыре или пять недель — это слишком мало, чтобы подготовить настоящую игровую партитуру, но слишком много, чтобы пытаться ухватить жизнь исключительно через импровизацию.  Сколько времени нужно для репетиций?  Станиславский часто вёл репетиции целый год и дошёл до того, что работал над одной вещью три года. Брехт тоже работал долгими периодами. Однако существует "среднее время". В Польше 60-х годов нормальный репетиционный период исчислялся тремя месяцами. Для молодых режиссёров, которые готовятся к своей первой или второй премьере, может оказаться очень полезным то, что они должны успеть к определённой дате, располагая относительно коротким временем, отведённым на репетиции, например, двумя с половиной месяцами. Иначе они могут впасть в расточительство. (В начале карьеры они наполнены материалом, собранным в процессе всей их предшествующей жизни, материалом, до сих пор не нашедшим своего выхода в работе.)  С другой стороны, некоторые вроде бы опытные режиссёры признаются, что под конец выделенных им четырёх недель они уже не знают, что делать. Вот в чём проблема: в незнании, **что такое работа с актёром и что такое работа над постановкой.** Если в течение одного месяца стремятся достичь тех же результатов, каких семья актёров достигала в течение пяти дней, то вполне логично, что вскоре репетиции становятся всё более поверхностными. В чём причина? В коммерциализации: труппы исчезают, уступая место индустрии спектакля. Особенно в Соединённых Штатах, но теперь и в Европе. Создаются антрепризы, которые нанимают режиссёра; он, и свою очередь, среди десятков или сотен кандидатов выбирает актёрский состав для запланированной пьесы и затем начинаются репетиции, которые продолжаются несколько недель. Что всё это значит?  Актёры лишаются возможности найти нечто такое, что могло бы стать художественным и личностным открытием. Используют то, что умеют, что уже приносило им успех, а это идёт вразрез с самим понятием творчества. Поскольку творчество — это, скорее, открытие того, чего не знаешь. Вот ключевая причина, по которой существует необходимость в труппах. <...> В работе труппы важна непрерывность; и искать её нужно в каждом новом спектакле на протяжении длительного времени, переходя от одного жанра к другому; у актёров должно быть время на поиск. <...> Станиславский это начал. По естественным законам творческая жизнь труппы длится недолго. Десять или четырнадцать лет, не больше. Позднее труппа "засыхает", если только не переорганизуется и не введёт новые силы; в противном случае она умирает. На театральные труппы мы не должны смотреть как на самоцель. Если труппа — не больше чем удобное, тихое место, то она погрузится в состояние инерции; и тогда уже не имеет значения, есть ли какие-нибудь творческие победы или их нет. Всё устанавливается, как в бюрократическом заведении: тянется, тянется и зависает во времени. Вот в чём опасность.  В университетах США существуют сотни театральных факультетов. И почти на каждом из них учат по Станиславскому. Абсурд: как можно изучать Станиславского два или три года и готовить премьеру за четыре недели (как это делается на этих факультетах)? Станиславский никогда бы этого не позволил. <...> У этих факультетов, как правило, средства есть и — больше того — есть время. Можно работать четыре, девять месяцев, год. Но этого не делается.  В рамках учебной программы существует возможность создать нечто такое, что могло бы функционировать как труппа, и не во имя политических или философских принципов, а по профессиональным причинам. Не тратить время на каждую новую работу, имея претензии на великие открытия, но просто искать, какие существуют возможности и каким образом можно выйти за их пределы. Кончая одно, быть уже готовым к следующему. В 1964 году  в Театре-лаборатории мы сделали спектакль "Гамлет", в котором критики усмотрели поражение. Но для меня это не было поражением. Для меня это было подготовкой к очень существенной работе, и в результате, несколько лет спустя, я сделал "Апокалипсис кум фигурис". Но чтобы до этою дойти, были нужны те же самые люди, та же самая труппа. Первый шаг ("Гамлет") оказался недостаточным. Он не был неправильным, но воплотился не до конца. Однако же он был близок к открытию существенных возможностей. Позже, работая над другим спектаклем, можно было уже делать следующий шаг. Существует много элементов, связанных с ремеслом, которые требую! работы на длительную перспективу. А это возможно только тогда, когда существует труппа.  Если работаешь от имени Станиславского, то нужно начинать с минимума, который он требовал:  время на репетиции, выработка игровой партитуры и работа в труппе. Или же вернуться к актёрским семьям и ставить пьесы за пять дней. Это, пожалуй, лучше, чем несчастные четыре недели.  В performing art существует цепь из множества различных звеньев. В театре у нас есть видимое звено — спектакль — и другие звенья, почти невидимые, — репетиции. Репетиции — это не только подготовка к премьере, это пространство, в котором мы открываем самих себя, в котором мы можем шагнуть за пределы наших возможностей. Репетиции — это большое приключение, если работа идёт всерьёз. Возьмём важную книгу Топоркова "Станиславский на репетиции". Самые интересные веши происходили по время репетиции "Тартюфа", когда Станиславский не думал о том, чтобы сделать из этого публичный спектакль. Работа над текстом была для него только внутренней работой, предназначенной для актёров.  Флеминг не искал пенициллина; он сам и его коллеги искали что-то другое. Но его поиск был систематичен — и появился пенициллин. Можно сказать нечто подобное и о репетициях. Мы ищем нечто, насчёт чего у нас есть только изначальное представление, определённая концепция. Если мы ищем это интенсивно и добросовестно, может быть, мы не найдём именно то, что искали, но появится что-нибудь другое, что может придать новое направление всей работе. Я помню, как в Театре-лаборатории мы начали работу над "Самуэлем Зборовским" Словацкого и, не отдавая себе в том отчёта, в процессе репетиций изменили направление. Сначала появилось несколько новых элементов в самом "Самуэле". Это было живо и интересно. Однако не слишком касалось текста. Как режиссёр я встал на сторону тою, что было по-настоящему живо. Я не искал способа, как включить это в структуру запланированного спектакля, скорее, наблюдал за тем, что случится, если мы станем это развивать. Через некоторое время мы определились, что привело нас к тексту "Великого Инквизитора" Достоевского. В конце концов из этого появился "Апокалипсис кум фигурис". Появился посреди репетиций другой пьесы; я мог бы сказать, в зерне этих репетиций.  Так что репетиции — вещь очень специфическая. Присутствует на них единственный зритель — режиссёр, то есть тот, кого я называю, профессиональным зрителем. Таким образом, мы имеем: репетиции спектакля — и репетиции не совсем спектакля, в большей степени направленные на открытие возможностей актёров. Так образуются три звена длинной цепи: звено-спектакль, звено-репетиция спектакля, звено-репетиция не совсем спектакля... Это один конец цепи, на другом находится нечто очень древнее, неизвестное в сегодняшней нашей культуре: *искусство как средство передвижения —* выражение, которое употребил Питер Брук, определяя то, чем я сейчас занимаюсь. Обычно в театре (то есть в театре спектаклей, в *искусстве как представлении)* работа идёт над образом спектакля, который возникает в восприятии зрителя. Если все элементы спектакля проработаны и безошибочно смонтированы, в восприятии зрителя появится образ, определённая история; в какой-то мере спектакль появляется не на сцене, а в восприятии зрителя. Это особенность *искусства как представления.* На другом конце длинной цепи performing arts находится *искусство как способ передвижения,* которое стремится создать монтаж не в восприятии зрителей, а собственно в артистах. Что существовало уже в прошлом, в античных мистериях.  За свою жизнь я прошёл через разные этапы работы. В театре спектаклей *(искусство как представление),* который я считаю очень важным этапом, необычайным приключением с далеко идущими последствиями, я дошёл до определённого момента, после которого стал равнодушен к созданию новых спектаклей. И тогда перестал работать как конструктор спектаклей, а продолжал, сосредотачиваясь на открытии дальнейших — одно **за** другим — звеньев цепи: спектакль и репетиции; и из этого родился паратеатр или же театр участия (то есть с **активным** участием людей извне). Это был особенный праздник, человеческий, но почти священный, это было связано с абсолютным взаимным разоружением.  Каковы были результаты?  В первые годы, когда над этим работала маленькая группа, случались вещи на грани чуда. Однако, когда позднее мы проводили это с чуть большим количеством людей — или же, когда основная группа заранее не проходила через длительный период жесточайшей работы, — функционировали только некоторые элементы, но целое довольно легко превращалось в кашу межличностных эмоций, в неточность, и в конечном счёте, исключительно в "оживляж". Из паратеатра как следующее **за** ним звено родился *театр истоков,* суть которого была в поиске различных истоков традиционных техник, того, что "предшествует различию", но с теми же самыми проблемами, честно говоря, связанными с определённой разновидностью любительщины. <...>  Настоящий этап работы, который я считаю для себя этапом завершающим, конечным пунктом, — *это искусство как средство передвижения.* На своём пути я очертил длинную траекторию — по всей длине цепи performing arts, — как бы стартуя *от искусства как представления,* чтобы приземлиться в *искусстве как средстве передвижения* (что, впрочем, было связано с самыми давними моими интересами). Паратеатр и *театр истоков* нашли своё место на линии перелёта. Паратеатр позволил подвергнуть проверке саму постановку вопроса: что это значит, когда мы решаем ни перед чем не прятаться? Однако теперешняя моя работа — это не театр участия, в ней нет никакого активного участия людей извне. *Театр истоков* позволил только увидеть что-то такое, что могло оказаться возможным. Стало, однако, ясно, что мы не можем реализовать то, что возможно, если не перейдём от уровня экспромта, связанного с разновидностью любительщины, к уровню работы над деталями. Не порывая с определённой разновидностью голода, который лежал в основе *театра истоков, искусство как средство передвижения* устремляется к **совершенно другой** работе, сосредоточенной на дисциплине, на деталях, на точности, сопоставимой со спектаклями Театра-лаборатории. Однако внимание! Это не поворот в направлении *искусства как представления:* **это другой конец той же самой цепи.**  С этой точки зрения я поясню несколько вещей, касающихся работы в Понтедере, в Италии. Один полюс этой работы посвящён инструктажу (в значении перманентного обучения) в области песни, текста, физических действий (аналогичных тому, что было у Станиславского), пластических и физических упражнений для актёров.  Другой полюс работы охватывает то, что идёт в направлении *искусства как средства передвижения. < >*  Можно сказать: "Искусство как средство передвижения", но можно сказать и "объективность ритуала" или "ритуальные искусства". Когда я говорю о ритуале, я не имею в виду ни церемонии, ни праздника, ни тем более импровизации с участием людей извне. Я не говорю о неком синтезе различных ритуальных форм, происходящих из разных мест. Когда я ссылаюсь на ритуал, то я говорю о его объективности; это значит, что элементы **действия** — это инструменты в работе **над телом, сердцем и головой действующих артистов.**  С точки зрения технических элементов, в *искусстве как средстве передвижения* всё обстоит почти так, как в театральных искусствах; мы работаем над песнями, импульсами, формами движения; могут даже появиться нарративные мотивы. Всё сведено к тому, что в строгом смысле слова необходимо, вплоть до создания структуры столь же точной и законченной, как спектакль: **действия.**  Можно поставить вопрос таким образом : в чём разница между этой объективностью ритуала и спектаклем? Не заключается ли, случаем, разница только в том, что тут никого не приглашают в зрительный зал? Это правомерный вопрос; я хочу поэтому привести несколько примеров, проясняющих разницу между спектаклем и *искусством как средством передвижения.*  В частности, разница заключается в том, где совершается монтаж.  В спектакле монтаж происходит в зрителе, в *искусстве как средстве передвижения* монтаж осуществляется в действующих лицах, в самих артистах.  Я хочу привести пример того, как монтаж происходит в **зрителе.** Возьмём Стойкого принца Ришарда Чесляка в Театре-лаборатории. Прежде чем встретиться в работе над ролью со своими партнёрами но спектаклю, Чесляк целыми месяцами работал только со мной. Ничто в его работе не было связано с мученичеством, которое в пьесе Кальдерона—Словацкого является темой роли. Весь поток жизни в актёре был связан со счастливым воспоминанием, с действиями, присущими этому конкретному воспоминанию из его жизни, с мельчайшими физическими и голосовыми импульсами этого припоминаемого им момента. Это был относительно короткий момент в его жизни, скажем, несколько минут любви из его юности, связанных с **ничейной землёй,** между чувственностью и молитвой. Момент, о котором я говорю, был таким образом свободен от любых мрачных ассоциаций, как если бы тот припоминаемый им парень освобождался своим телом от самого тела, как бы высвобождался — шаг за шагом — от тяжести тела, от какого бы то ни было болезненного его аспекта. Через множество деталей, через мельчайшие импульсы и действия, связанные с этим моментом его жизни, актёр нашёл для себя течение текста Кальлерона — Словацкого.  Но содержание литературного произведения, логика текста, структура спектакля, которые окружали его и были с ним связаны, другие персонажи, а также нарративные элементы — всё это подразумевало, что речь идёт об узнике и мученике, которого пытаются сломить, но который остаётся верным своей истине до самого конца и в агонии мученичества достигает вершины.  Такова была история для зрителя, но не для актёра. Окружающие его персонажи, одетые в мантии военных судей, ассоциировались с Польшей того времени (1965). Но, конечно, не в этом был ключ. Фундаментом монтажа было всё повествование (вокруг актёра, играющего Стойкого принца), которое создавало историю мученика: режиссура, структура написанного текста и, что, конечно, самое важное, действия других актёров, за которыми стояли свои мотивы. Никто не пытался играть, например, военного прокурора: каждый играл вещи, связанные с его собственной жизнью, вылившиеся в точный образ и вплавленные в форму этой истории по Кальдерону—Словацкому.  И где же тогда возникал спектакль?  В определённом смысле это **целое** (монтаж) возникало не на сцене, а в восприятии **зрителя.** То, что улавливал зритель, было искомым монтажом, а то, что делали актёры, — совсем другая история.  Осуществить монтаж в восприятии зрителя — задание не для актёра, а для режиссёра. Актёр, скорее, должен стремиться к **освобождению** от зависимости по отношению к зрителю, если не хочет утратить в себе зерно творчества. Осуществить монтаж в восприятии зрителя — это обязанность режиссёра и один из самых важных элементов его профессии. В "Стойком принце" я как режиссёр преднамеренно работал так, чтобы создать монтаж этого типа и чтобы большинство уловило **один и тот же монтаж:** историю мученика, узника, окружённого преследователями, которые пытаются его сломить, в то же самое время восхищаются им и так далее. Всё это вызывалось почти что математически, так, чтобы монтаж реализовывался в восприятии **зрителя.**  Когда я говорю об *искусстве как о средстве передвижения,* я подразумеваю монтаж, который осуществляется **не в восприятии зрителя, а в том, кто производит действие.** Речь идёт не о том, чтобы производящие действие договорились между собой, каким будет общий монтаж, речь идёт не о том, чтобы они разделяли некую общую формулировку того, что будут делать. Нет никакого вербального уговора, никакого словесного определения; это то, что нужно открыть через сами действия, шаг за шагом приближаясь к содержанию, которое является общим. В этом случае монтаж происходит в самих производящих это действие людях.  Мы можем воспользоваться и другим образом. Спектакль — это как бы большой лифт, в котором лифтёром выступает актёр. В лифте находятся зрители, спектакль везёт их от одной формы события к другой. Если лифт функционирует для зрителей, это значит, что монтаж был осуществлён хорошо.  *Искусство как средство передвижения —* как примитивный лифт, представляющий собой нечто вроде корзины, поднимаемой на канате, с помощью которой действующие лица поднимаются ко всё более утончённой энергии, чтобы **вместе с чей** спуститься к нашему телу, живущему инстинктами. Это **— объективность** ритуала.  Когда *искусство как средство передвижения* функционирует, существует эта объективность и корзина движется для тех, кто осуществляет действие.  Разные элементы работы аналогичны во всех performing arts, однако именно в этом различии между лифтами (один — это лифт для зрителей, а другой, первобытный, — для действующих лиц), — а следовательно, и в различии между монтажом в восприятии зрителей и монтажом в действующих артистах, — заключается разница между *искусством как представлением* и *искусством как средством передвижения.*  В *искусстве как средстве передвижения* результатом является **попадание** в того, кто производит действие. Но результат — это не содержание; содержание — в переходе от тяжеловесного к тончайшему. Всегда через простые, но очень точные детали.  Когда я говорю об образе лифта и об *искусстве как средстве передвижения,* я обращаюсь к вертикали; мы можем видеть эту вертикаль в энергетических категориях: энергии тяжёлые, но органические (связанные с силами жизни, с инстинктами, с чувственностью), и иные энергии, более тонкие. Речь идёт не о том, чтобы просто сменить уровень, но о том, чтобы поднять грубое к тонкому, чтобы свести тонкое к действительности более обыденной, связанной с "густотой" тела. Это — как если бы мы пробовали войти в higher connection.  Речь идёт не о том, чтобы отречься от части нашей натуры; всё должно сохранять своё естественное место: тело, сердце, голова, то, что находится под нашими ногами, и то, что находится над головой. Всё, как вертикальная линия, и эта вертикаль должна пролегать между органичностью и the awareness. (Awareness означает сознание, которое связано не с речью (мыслительной машиной), а с **присутствием.)**  Можно сравнить всё это с лестницей Иакова. Библия говорит об истории Иакова, который заснул, положив голову на камень, и имел видение:  видел стоящую на земле огромную лестницу и зрел силы — или же, если хотите, — ангелов, которые восходили и сходили по этой лестнице.  Да, это очень важно, если можно сделать в *искусстве как средстве передвижения* свою лестницу Иакова; но, чтобы эта лестница функционировала, каждая перекладина должна быть выполнена добросовестно. В противном случае, лестница сломается. Обычно же, если кто-то ищет в искусстве свою лестницу Иакова, то воображает, что это просто связано с доброй волей; ищет, таким образом, чего-то бесформенного, и расплывается в собственных иллюзиях. Повторяю: лестница Иакова должна быть построена с большой профессиональной надёжностью.  Ритуальные песни очень старой традиции дают опору при конструировании этой вертикальной лестницы. И дело не только в том, чтобы в точности схватить мелодию (хотя без этого ничто не возможно). Речь идёт о том, чтобы найти также темпоритм со всеми его флуктуациями **внутри** мелодии, а в особенности что-то, что составляет собственно звучность: вибрационные качества настолько ощутимы, что становятся, определённым образом, смыслом песни. Иными словами, песня становится самим смыслом через вибрационные качества звука. <...> Сама эта звучность и импульсы, ею вызываемые в теле, **являются** значением. Непосредственно, напрямую. Чтобы открыть вибрационные качества старой песни, нужно открыть различие между мелодией и вибрационными качествами. Это очень важно в обществах, где исчезла изустная традиция. Тем самым очень важно для нас. В нашем мире, в нашей культуре известна, например, мелодия как последовательность нот, как нотная запись. Но мелодия — это не то же самое, что вибрационные качества, хотя нужно быть абсолютно точным в мелодии, чтобы открыть вибрационные качества старых песен. Нельзя открыть вибрационные качества в процессе, скажем, импровизации. Можно сказать, что современный человек поёт, не чувствуя разницы между звуками пианино и скрипки. Оба типа резонанса очень отличаются друг от друга. <...> Традиционная песнь — как человек. Когда люди принимаются за работу над так называемым ритуалом, они начинают — из-за профанации идей и ассоциаций — искать состояния одержимости или транса, что приводит к хаосу и импровизации, в которых уже всё делается как попало. Нужно забыть об этой экзотике, нужно только открыть, что старая песня со своими импульсами — это человек. Как же это открыть? Только в работе. <...>  Когда начинаешь схватывать вибрационные качества, то всё обнаруживает свою укоренённость в импульсах и в действиях. И тогда вдруг песня начинает нас петь. Старая песня поёт меня; я уже не знаю, открываю ли я эту песню или же сам являюсь этой песней. Но это мгновение, в котором нужно быть начеку, не стать собственностью песни.  Песня традиции сравнима с мантрой в индусской или буддистской культуре. Мантра — это звуковая форма, очень изощрённая, которая включает также позицию тела и дыхание, которая вызывает появление определённой вибрации в таком точном темпо-ритме, что он оказывает влияние на темпоритм сознания. Мантра — это короткое заклинание, эффективное как средство; она служит не зрителям, а тем, кто её создаёт. Песни традиции также служат тем, кто их создаёт. Отдельные песни, которые формировались на пространстве очень длительного времени, а использовались для сакральных или обрядовых целей (я бы сказал, что использовались как элемент средства передвижения), приносят разного рода результат. Результат, так сказать, энергетизирующий или результат, приносящий успокоение (такое разделение возможностей очень упрощено, поскольку существует их много).  Зачем я привожу пример мантры, а затем удаляюсь к традиционной песне? Потому что в работе, которая меня интересует, мантра имеет меньшее применение, поскольку далека от органического подхода. В свою очередь песни традиции укоренены органично. Это всегда песня-тело, а не песня, отделённая от импульсов жизни, которые протекают через тело; в песне традиции уже не важны позиция тела или манипулирование дыханием, а только импульсы и мельчайшие действия. Поскольку импульсы, протекающие в теле, — и именно они, — несут эту старую песнь.  У разных старых песен — разная степень **попадания.** С точки зрения вертикали, идущей к утончённому, и схождения этого утончённого на уровень обыденной действительности, существует потребность логической структуры: по отношению к другим песням определённая песня не может находиться ни перед, ни после... С Другой стороны, если после гимна высокого стиля (продолжая линию **действия)** нужно спуститься, например, на уровень другой, **инстинктивной** песни, то не следует просто бросать этот гимн, нужно сохранить **внутри себя** как бы след от него.  <...> Перекладины вертикальной лестницы — это не только песни традиции, но также и текст (в значении живого слова), и модели движения, и логика мельчайших действий (тут существенно, чтобы всегда предварять форму тем, что должно её предварять, то есть, чтобы сохранить процесс, который приводит к форме). Каждый из этих аспектов нуждался бы в отдельном разделе.  Скажу о работе над телом. Добиться послушности тела можно двумя разными путями; я не хочу сказать, что невозможен комплексный или двойной подход, но для ясности изложения хочу ограничиться рассуждением о двух разных подходах.  Первый подход — ввести тело в состояние послушания, укрощая его. Это можно сравнить с методом, существующим в балете или с определённым родом атлетики. Опасность такого подхода в том. что тело развивается как мышечное качество, а, значит, оно недостаточно эластично, пусто для того, чтобы быть проводником энергии. Другая опасность — ещё большая — заключается в том, что усиливается разделение между головой, которая руководит, и телом, которое становится манипулируемой марионеткой. Тем не менее, следует подчеркнуть, что опасности и ограниченность этого метода преодолимы, если работаешь, полностью отдавая себе отчёт в этой ограниченности и в этих опасностях и под руководством просвещённого инструктора. <...>  Второй подход — бросить телу вызов, ставя перед собой цели, которые, казалось бы, должны выходить за пределы возможностей тела. С тем, чтобы "пригласить" тело в область невозможного и сделать так, чтобы оно открыло, что это невозможное можно разделить на маленькие элементы и сделать возможным. Оно становится проводником энергии и обретает связь между дисциплиной элементов и потоком жизни (спонтанностью). Таким образом тело не чувствует себя укрощённым или домашним животным, оно, скорее, выглядит как дикий и гордый зверь. <...> Оба подхода совершенно обоснованны. Однако гораздо больше меня всегда интересовал **второй** подход.  Если идёт поиск *искусства как средства передвижения,* то возникает ещё большая, чем при работе над предназначенным для публики спектаклем, необходимость выстроить структуру, которую можно было бы повторять. Нельзя работать над собой (используя формулу Станиславского), если не находишься в сфере чего-то, обладающего определённой структурой, того, что можно повторять, что имеет начало, развитие и окончание, где каждый элемент имеет своё логическое место, необходимое с технической точки зрения. **Всё это детерминировано с точки зрения вертикального движения к утончённому и его (того, что утончено) нисхождения к "густоте" тела.** Структура, выработанная в деталях, — **действие** — является ключом; если нет структуры, всё размывается, превращается в кашу.  А значит, мы работаем над произведением, над **действием.** Работа, организованная как репетиции, занимает от восьми до четырнадцати часов ежедневно, шесть дней в неделю, и продолжается целые годы систематическим образом; она включает в себя песни, партитуру реакций, архаические модели движения, слово столь старое, что оно почти всегда анонимно. Таким образом, выстраивается нечто, что по своей структуре можно сравнить со спектаклем, но что при этом рассчитывает произвести монтаж не в восприятии зрителей, а в артистах, которые это делают.  В конструировании **действия** большинство праэлементов связаны тем или иным образом с западной традицией. Связаны с тем, что мы называем "колыбелью" Запада. Египет, древняя Сирия, Израиль и античная Греция. До нас доходят текстовые элементы, происхождение которых невозможно установить, за исключением того, что существует дошедший до нас текст, который прошёл через древний Египет, но есть также и другая версия, скажем, греческая. В античные времена весь Египет, а также Израиль, Греция и Сирия были в одной колыбели. Инициатийные песни, которые мы используем (как из чёрной Африки, так и с Карибских островов), укоренены в африканской традиции, мы же трактуем их в нашей работе как продолжение чего-то, что существовало в древние времена в Египте (или же в том, что ему предшествовало), или же как разветвление нашей "колыбели".  Однако существует и другая проблема: нельзя по-настоящему понять собственную традицию, если не сравнивать её с другой традицией, другой "колыбелью". Можно назвать это подтверждением. Ратификация восточной "колыбели" для меня очень важна. <...> Прежде всего по личным причинам. Потому что именно то, что исходило из восточной "колыбели", оказало на меня непосредственное влияние в детстве и молодости, то есть задолго до того, как я начал заниматься театром. Ратификация часто открывает неожиданные перспективы, ломает мыслительные привычки. Например, в восточной традиции к тому, что называется "абсолютом", можно приблизиться как к Матери. В то время как в Европе акцент больше падает на Отца. Это только пример, но он бросает неожиданный свет также и на слова наших далёких предшественников на Западе. Техническое подтверждение — более осязаемо: становятся видны аналогии и различия.  В работе над *искусством как средством передвижения* в Понтедере, когда мы конструируем **действие,** — то, из чего мы исходим, коренится главным образом в западной "колыбели".  **Действие:** перформативная структура, объективированная в деталях. Эта работа не предназначена для зрителей, но время от времени присутствие зрителей может потребоваться; с одной стороны, чтобы подверглась проверке объективность работы и, с другой, чтобы это не стало чисто приватным, бесполезным для других делом. Кто были наши свидетели? Сначала это были специалисты и артисты. Затем целые молодые театральные коллективы. Они не были зрителями, они были **как бы** зрителями. Когда нас посещала труппа или когда наши люди посещали труппу молодого театра, те и другие наблюдали за работой друг друга. <...> Таким образом, в течение последних лет мы провели встречи почти с шестьюдесятью театральными группами. Встречи эти были оберегаемы от огласки, рекламы и тому подобного, и участвовали в них исключительно гостящая группа и группа принимающая. Мы никогда не приглашали свидетелей извне. Благодаря этой предосторожности и этим ограничениям, то, что мы говорили друг другу после взаимного показа работ, не наталкивалось на страх предстать в фальшивом свете. <...>  Это только пример того, что *искусство как средство передвижения,* вообще изолированное, может, однако, поддерживать живые отношения в сфере театра, делая это исключительно через посредство коллег-профессионалов. <...>  Я занимался этими двумя вещами в разные периоды жизни: *искусством как представлением* и *искусством как средством передвижения.* Возможно ли соединить их в **одной и той же перформативной структуре?** Хотя теоретически это возможно, но опасность фальсификации процесса огромна. Если работа идёт над *искусством как средством передвижения,* а хочется это использовать как нечто зрелищное, акцент смещается и, тем самым, независимо от всех остальных трудностей, смысл всей работы становится неоднозначным. Но если бы я верил, что, несмотря на всё, эту проблему можно разрешить, я бы, признаюсь, обязательно поддался бы искушению, попытался бы это сделать. Но во мне самом отсутствует эта вера. К тому же я чувствую, что гораздо более естественно, более верно по отношению к законам действительности и самой традиции было бы не пытаться достичь этого двойного аспекта.  Очевидно, если в процессе нашей работы над *искусством как средством передвижения* мы встретились почти что с шестьюдесятью группами, шестьюдесятью коллективами молодого театра и театра поиска, то могло возникнуть какое-то влияние, столь деликатное, **практически анонимное,** на уровне технических деталей, **деталей ремесла.** Оно касается, например, точности — и это обосновано. Однако у некоторых из этих групп я вижу, что благодаря самому тому факту, что они видят нашу работу над *искусством как средством передвижения,* они как-то улавливают, что это такое, и спрашивают себя, как свести это, уловленное ими, с собственной работой, направленной, как бы то ни было, на создание спектакля. Если этот вопрос возникает на уровне менталитета, формулировок, методологии и тому подобного, то я говорю им, что они не должны устремляться вслед за нами, что они не должны искать *искусства как средства передвижения* в своей работе. Если же вопрос как бы повисает в воздухе, обретается в подсознании, чтобы позднее проявиться тем или иным образом во внутренней работе или на репетиции — я не против этого. В этом последнем случае проблема только наметится, но не будет сформулирована. Момент, в который она будет сформулирована, — чрезвычайно опасен, поскольку возникает алиби, оправдывающее отсутствие качества спектакля. Вдохновлять кого-нибудь на то, чтобы он мог себе сказать: "я *сделаю спектакль, который будет работой над собой",* в том мире, в каком мы живём, приведёт к тому, что человек потом себе скажет: "я *свободен от зрителей, поскольку на самом деле ищу других богатств".* И тут мы уже стоим перед лицом катастрофы.  Недавно кто-то меня спросил: хочу ли я, чтобы Центр Гротовского после того, как меня не будет, продолжал существовать? Я ответил, что **нет,** поскольку **намерением** спрашивающего, как я понимаю, было узнать: хочу ли я создать систему, которая остановится в той точке, в которой закончатся мои поиски и которую потом можно будет преподавать? Поэтому я ответил: "нет". Но должен признаться, если бы меня спросили: хочу ли я, чтобы ту традицию, которую я в определённом месте и в определённое время открыл заново, или же — хочу ли я, чтобы **поиск** *искусства как средства передвижения* кто-то продолжил, — я не мог бы ответить словом "нет".  Моя сегодняшняя работа парадоксальна. Мы занимаемся *искусством как средством передвижения,* которое по самой своей природе не предназначено для зрителей, и тем не менее мы устроили встречу с этой работой для десятков театральных групп; более того, **не побуждая** эти группы бросить *искусство как представление,* **а как раз наоборот,** имея в виду, что они должны продолжать им заниматься. Это возможно, поскольку *искусство как средство передвижения* поднимает в практике вопросы, связанные с профессией как таковой, правомочные по оба края цепи регГоггтпё апз, вопросы столь глубоко связанные с ремеслом. <...>  С *искусством как средством передвижения* мы — только один край длинной цепи, и этот край должен оставаться в контакте — тем или иным образом — с другим краем, каким является *искусство как представление.* Оба края принадлежат одной и той же большой семье. Должна существовать возможность перетекания: технических открытий, знаний о ремесле... Всё это должно иметь возможность перетекать из одного в другое, если мы не хотим быть совершенно оторваны от мира. Китайская притча гласит: колодец может быть прекрасно облицован и вода в нём может быть отличная, но если никто не черпает воду из этого колодца, в нём поселятся рыбы и вода испортится. С другой стороны, если стремиться к влиянию, возникает опасность мистификации. И тогда я предпочитаю не иметь таких учеников, которые идут в мир, неся с собой Благую Весть. Но если до других дойдёт завет дисциплины и завет требования, которое выявляет определённые законы, действующие в сфере "жизни в искусстве" — это другое дело. Этот завет может оказаться более прозрачным, чем если бы он был окрашен миссионерской целью или ориентацией в одном-единственном направлении.  В истории искусств (и не только искусств) мы можем найти бесчисленные примеры того, как **искомое** влияние или быстро умирает, или превращается в карикатуру, перерождается так радикально, что трудно найти в распространённом представлении хотя бы следы того, что было и истоке. С другой стороны, существуют анонимные влияния. Оба конца цени (искусство как представление и искусство как средство передвижения) должны существовать:  один — видимый, публичный, и другой — почти невидимый. Почему я говорю "почти"? Потому что, если он совершенно сокрыт, то не может дать жизни анонимным влияниям. Так что он должен быть сокрыт, но **не полностью.**  **Перевод с польского Наталии ЯКУБОВОЙ** (с учётом авторских поправок в оригинальной версии, опубликованной в книге: ThomasRichards. “Allavoro con Grotovski sulle azioni fisiche”, Milano, 1993 a. Ed “Ubulibri”). |  |

|  |
| --- |
|  |
| Начало формы    Конец формы |

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | | Design & Development by [Michael Kostrov](http://film.artmill.org) |  | | |  |
| Начало формы | [**Главная**](http://kvadrat.artmill.org/) | [**Контакты**](http://kvadrat.artmill.org/contacts/) | [**Поступление**](http://kvadrat.artmill.org/studies/) | | |  |  | | |  |  |
|  |  | | |  |  | | |  | Конец формы |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | |  | | --- | | [**Афиша**](http://kvadrat.artmill.org/) | | [**Команда**](http://kvadrat.artmill.org/team/) | | [**Фотографии**](http://kvadrat.artmill.org/photos/) | | [**Рецензии**](http://kvadrat.artmill.org/reviews/) | | [**История «Черного квадрата»**](http://kvadrat.artmill.org/history/) | | [**Театральная библиотека**](http://kvadrat.artmill.org/texts/library/) | | [**Система обучения**](http://kvadrat.artmill.org/texts/system/) | | [**Ссылки**](http://kvadrat.artmill.org/links/) | | [**BLOG!**](http://cine-theater.blogspot.com/) | | [**Форум**](http://kvadrat.artmill.org/forum/) | | [**Актерский курс**](http://kvadrat.artmill.org/studies/) | | [**Студийный журнал**](http://kvadrat.artmill.org/journal/) | |  |  |  |  |

|  |
| --- |
| Конец формы |

|  |
| --- |
|  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Рабочий центр Ежи Гротовского, с августа 86-го осуществляющий в Тоскане, Понтедере рассчитанную на три года программу, родился по инициативе Экспериментального Центра Театральных Исследований провинции Тоскана и при поддержке Калифорнийского Университета и Международного Центра Театрального Искусства, возглавляемого в Париже Питером Бруком. Кроме того. нельзя не вспомнить ту огромную помощь, которую оказал ему Рокфеллеровский Фонд.  *Прологом к работе Центра Ежи Гротовского явился двухмесячный семинар, проходивший летом 85-го на вилле Маркиза Фрескобальди. Цель Центра Ежи Гротовского* — *передать молодому поколению практические, технические, методологические и творческие навыки, связанные с изысканиями, проводившимися Гротовским в течение трех десятилетий.*  *Колее двухсот молодых профессионалов, собравшихся в Италию со всего мира, перенимают знания великого маэстро. Срок обучения может варьироваться от нескольких дней до многих месяцев. И это — одно из принципиальных условий работы Центра.*  *Равота Центра ведется по следующим направлениям:*   * *взаимосвязь: точность/органичность* * *взаимосвязь:* традиция/индивидуальная *работа* * *взаимосвязь: ритуал/спектакль* * *танец и ритм* * *пение* * *вибрация голоса* * *пространственный и мышечный резонанс* * *дыхание* * *импровизация в структуре* * *физические действия* * *поиск четкой логической линии импульсов и физических действий: партитура.*   В своей статье о семинаре 87-го года Жорж Банню написал: «Гротовский не собирается запереться в полном *одиночестве над книгами, как это сделал Крэг, Гротовский готов работать с другими людьми".*  Центр Гротовского в Понтедере не ставит перед собой цели спасти искусство, скорее речь идет о помощи в индивидуальном развитии каждого человека.  *Питер Брук*  Питер Брук  Гротовский. Искусство как проводник  Забавная это штука, парадокс, и еще забавней говорить о Гротовском и его работе, поскольку разговор этот парадоксален. Гротовский, каким я его знаю вот уже два десятка лет, это абсолютно простой человек, занимающийся абсолютно чистыми исследованиями. Как получились, что на протяжении многих лет эта простота порождала столько сложностей и кривотолков? Что касается меня, то я сумел по-настоящему оценить работу Гротовского только благодаря личным контактам с ним; а так работа, начатая в Польше этим уникальным человеком и его небольшой группой, благодаря современной системе коммуникаций, довольно быстро попала в книги, журналы, интервью и в практику маленьких групп по всему миру. Естественно, такое сверхбыстрое распространение метода не всегда осуществлялось квалифицированными людьми, поэтому, думаю, вокруг имени Гротовского, как снежный ком, росли разного рода недоразумения и непонятности.  Помнится, несколько лет назад был в парижском аэропорту диспетчер Так вот, после работы, очень сложной и напряженной, возвратившись домой на окраину, он давал уроки по методу Гротовского. Я не знаю, может быть, это был очень квалифицированный человек, сообщавший что-то исключительное двум или трем своим ученикам. Но думаю, что все было проще: он видел, как приземляется самолет польской авиакомпании Лот и чувствовал себя специалистом по польским вопросам вообще и по методу Гротовского в частности.  Итак, что же получилось в результате всех этих лет путаницы? Остается неясным, какова конкретная связь работы Гротовского с театром. Это главная проблема, которая должна быть разрешена.  Когда-то все это решалось просто: актеры из Вроцлава давали спектакли, которые, благодаря новому качеству драматизма на всех уровнях, новому качеству актерской игры, шокировали театральный мир. Эти спектакли были путеводным светом, маяком, показывавшим театру путь к совершенно другому уровню работы, к новым глубинам, которые откроются при условии, что актеры выйдут на новый уровень самоотвержения, искренности, серьезности, на новый уровень понимания собственных возможностей, на уровень неведомый, недоступный для привычного театра. Здесь-то и возникает первое недоразумение. В разных странах определенные театральные группы, восприняв идеалы Гротовского и желая вырваться из рамок опостылевшего привычного театра, устремляются по пути, предложенному Гротовским. Они не задаются, однако, вопросом:  достиг ли сам мастер и его ученики желанного уровня, обладают ли их учителя достаточным опытом существования на этом уровне. И если нет, то их работа, несмотря на добросовестность, нисколько не приближает их к идеалу, а, наоборот, снижает идеал до реального уровня артистов, до того самого уровня, против которого артисты восстали.  Следующая фаза работы Гротовского со стороны показалась еще более сложной и еще более загадочной. Когда Гротовский перестал давать публичные представления, это было воспринято как неожиданная смена направления. А на самом деле логика Гротовского была простой и понятной. Однако здесь-то и возник со всей остротой вопрос: что же связывает эту работу с театром, если нет больше спектаклей?  С точки зрения человека к этой работе близкого, рассматривающего эту работу в развитии, метод продолжает развиваться, становится все более богатым, существенным, необходимым, однако со стороны метод с каждым днем кажется все более загадочным. Чем глубже и вдумчивей работа, тем больше она должна быть защищена. Нельзя одновременно исследовать глубины и каждый день демонстрировать свои достижения всем, кто приходит из элементарного любопытства. Для серьезной и напряженной работы это было бы губительно. Но думаю, что сегодня как раз такой момент, когда необходимо приоткрыть тайну. Итак, давайте рассмотрим поближе то, что нас интересует сегодня.  Во-первых, с точки зрения театра. Самым сильным проводником для всех театральных форм, когда-либо существовавших в мире, всегда являлся человек, персона, индивид. Этот индивид, эта персона всегда остается непознанной. И тот факт, что где-то созданы условия для того, чтобы один-единственный человек во всем мире столь глубоко изучал этого странного незнакомца — актера, — имеет непреходящее значение.  Войдя сюда, я встретил старого друга, сына Гордона Крэга, одного из самых великих наших учителей. Я говорю одного из самых великих, потому что мало кто оказал столь сильное и продолжительное влияние абсолютно на всех театральных людей нашего века. Влияние это сводится к двум или трем вещам, которые прочло или увидело всего несколько человек, но это были экстраординарные вещи. Влияние Крэга, которому поддался весь мир, возникло благодаря качеству поисков этого человека. Потому что театральный мир во многом основан на интуиции и обладает способностью схватывать то, что витает в воздухе. Сильные идеи, если они сильные, впитываются мгновенно и распространяются на огромные расстояния. Поэтому, на мой взгляд, работа Понтедеры имеет непосредственное отношение к театральному миру. И особенно благодаря ее лабораторности, ибо есть опыты, которые вне лаборатории провести невозможно. Наш Международный Центр театральных исследований в Париже поддерживает связь с центром Гротовского только потому, что их экспериментальная работа необходима нам как пища для работы публичной.  Я думаю так же, что существует еще один интересный момент, который стоит сегодня затронуть. Как только мы начинаем исследовать возможности человека, вне зависимости от того пугают ли нас результаты этих исследований, мы должны понять, что речь идет о духовном поиске. «Духовный» — это громкое слово, очень, в сущности, простое, но вызывающее массу кривотолков. «Духовные поиски» — в смысле исследования внутреннего мира человека, где известное сочетается с неизвестным. В этой области постепенно, благодаря эволюции личности, занятия Гротовского с группами становятся все более уникальными, он затрагивает все более скрытые пружины внутреннего мира, и то, что он делает, уже нельзя описать при помощи простых дефиниций. Я бы сказал, что в какую-нибудь другую эпоху эта работа могла бы стать нормальным развитием некой великой духовной традиции. Почему во все времена великие духовные школы стремились облечь себя в некую форму. Нет ничего хуже, чем желать потустороннего вообще. Например, монахи, которые, пытаясь найти конкретную основу для своих внутренних поисков, занимались гончарным ремеслом или использовали в качестве проводника музыку. Мне кажется, сегодня мы стоим перед чем-то, что существовало уже в веках, но было забыто; и уж точно, что среди средств, которыми располагает человек, чтобы подняться на какой-то другой уровень и играть в мире какую-то более правильную роль, существует и это — драматическое искусство во всех его проявлениях. Есть ли какие-то условия? Есть, одно: человек должен быть одарен в этой области. Представьте себе человека, который в поисках Бога приходит в монастырь, где вся духовная работа основана на музыке, но он не любит музыку искренне, у него нет слуха, это значит лишь то, что он выбрал неправильное направление. Напротив, в мире есть множество людей, увлеченных этим естественным для человека занятием — игрой. Когда мы проводим прослушивания, мы прекрасно отдаем себе отчет в том, что человечество делится на две части: на тех, кто хочет стать актером и не имеет таланта, и на тех, кто действительно талантлив. Те, у кого этот талант есть, с трудом могут объяснить, что это значит, даже самим себе, они просто чувствуют какое-то влечение. Человек, ощущающий всю силу этого влечения, мешающий стать актером, играть роль, иногда просто приходит к работе в спектакле. Но может быть и иначе: он может чувствовать, что его дар открывает ему дорогу к какому-то новому пониманию, и чувствует, что обрести это понимание он может только под личным руководством мастера, что вполне совпадает с опытом всех существующих эзотерических традиций.  И поэтому я хочу просить моего, нашего друга Гротовского рассказать нам сегодня о том, каким образом смыкается его работа в области драматического искусства с необходимостью индивидуального развития тех, кто работает вместе с ним. Я хочу, чтобы он пролил свет на эту проблему. Что же касается меня, то я убежден, что его деятельность в области «искусства как проводника» имеет огромное значение для сегодняшнего мира, и вряд ли кто-то способен подражать ему или делать эту работу за него. Из всего вышесказанного я бы сделал простейший вывод: никто не может говорить за него.  *Запись лекции Питера Брука, прочитанной во Флоренции в марте 1987 года на французском языке.*  Ежи Гротовский  ПеРфОрМеР  **Перформер** с большой буквы — это человек действия. Это не тот чело век, который играет роль другого. Это танцор, жрец, воин: это человек, стоящий выше категорий искусства. Ритуал — это **перформенс,** законченное действие, акт. Выродившийся ритуал — это спектакль. Я не собираюсь делать никаких открытий, я просто вспоминаю забытые вещи. Вещи такие древние, что все многообразие эстетических категорий к ним не применимо. Я — учитель Представления. Я **воспитываю перформера.** Я говорю в единственном числе, потому что учитель — это некто, несущий в **себе** учение, учение должно быть воспринято, но ученик должен воспринять и отк рыть для себя учение сам, персонально. Не так ли и учитель научился? Это инициация или похищение знания. **Перформер** — это образ жизни. Можно назвать его человеком знания, если вам нравится романтическая лексика Кастанеды. Мне ближе образ Пьера де Комба. Или даже Дон-Жуана, описанного Ницше: бунтовщика, который должен покорить знание, и даже если он не проклят окружающими, он все равно ощущает свою непохожесть, он как **аутсайдер. В** индуистской традиции существует феномен **«вратий»** (банды мятежников). **Вратия** — это некто, идущий покорять знание. Человек знания располагает **«деланием", а** не идеями и теориями. Что может сказать истинный **учитель** своему ученику? **Учитель** говорит: «Сделай это". Ученик тщится понять, превратить неизвестное в известное: он пытается избегнуть делания. Самим желанием понять он уже сопротивляется знанию. Он может понять только тогда, когда сделает. Он делает или не делает. Знание — это вопрос делания.  ОПАСНОСТЬ И ШАНС.  Если я скажу слово «воин», вы снова подумаете о Кастанеде, но ведь о воине говорится в любой священной Книге. Вы найдете воина и в индуистской, и в африканской традициях. Это некто, осознающий свою смертность. Воин не остановится перед убийством, но не будет убивать без крайней необходимости. Индейцы Нового Света говорят, что между двумя битвами **сердце воина** становится **кротким, как у девушки.** Воин сражается ради знания, поскольку в минуты опасности пульсация жизни сильней и отчетливей. В опасности — шанс воина. В момент принятия вызова различные пульсации человеческого тела сливаются в едином ритме. Ритуал — это момент напряжения. Спровоцированного напряжения. Жизнь становится ритмичной. **Перформер** способен облечь импульсы своего тела в звуки (жизнь, льющаяся сплошным потоком, должна быть артикулирована). Жизнь свидетелей ритуала становится более напряженной, они говорят, что чувствуют чье-то присутствие. **Так Перформер** выстраивает мост между свидетелем и чем-то еще. В этом смысле **Перформер — это pontifex,** делатель мостов.  Сущность: этимология этого слова восходит к глаголу «существовать».  Сущность интересует меня потому, что понятие это не связано с социологией. Это то, чего нельзя получить от других, то, что не приходит извне, то, чему невозможно научиться. Например, совесть — это нечто, относящееся к сущности и не совпадающее с моральным кодексом, который про диктован обществом. Если вы нарушаете моральный кодекс, вы чувствуете себя виновным, но это общество говорит в вас. Но если вы совершаете преступление против совести, то вы чувствуете угрызения, и это происходит внутри вас, а не между вами и обществом. Мы почти полностью детерминированны обществом. Сущность кажется чем-то незначительным, но она ваша, только ваша. В 50-е годы в Судане в деревнях Ко были молодью воины, которые, войдя в определенный период расцвета, отличались тем, что их сущность пропитывала их тело, тело и сущность были неразделимы.  Но такое состояние гармонии не было перманентным, это был лишь короткий период в их жизни: цветок юности, как выразился Дзеами, Однако с возрастом можно превратить свое тело-и-сущность в тело-сущности. Путем долгого индивидуального развития, которое в какой-то степени приводит каждого к его персональному совершенству. Ключевой вопрос заключается в словах: "Каков твой путь?» Ты верен своему пути или пытаешься его изменить? Путь — это как судьба, личная судьба, которая развивается (или просто разворачивается во времени). Итак:  **насколько ты подчиняешься своей судьбе?** Мы можем познать **путь,** только если то, что происходит, происходит с нами, если мы **не ненавидим того, что происходит.** Путь связан с сущностью, и он приводит к **телу сущности. За** тот короткий срок, когда тело молодого воина слито с его сущностью, воин должен нащупать свой путь. Тело идущего **своим** путем становится податливым, почти прозрачным. Все получается **легко, все** само собой разумеется. Для **перформера представление —** это и есть путь.  Я—Я  В старинных текстах читаем: Нас двое. Птица, которая клюет, и птица, которая смотрит. Первая умрет, вторая останется жить. Опьяненные бытием во времени, занятые клеванием; мы забываем о той части нашего существа, которая смотрит. Мы подвергаемся опасности существовать только во времени и никаким образом вне времени. Но можно чувствовать на себе взгляд второй части себя, той части, которая находится вне времени, в каком-то другом измерении. Это ситуация Я — Я. Второе я почти ощутимо, но оно не внутри нас, и оно не идентифицируется со взглядом окружающих, с судом. Второе я ощущается как неподвижный взгляд, молчаливое присутствие: так солнце освещает все вокруг. Путь каждого из нас может осуществиться только при наличии этого молчаливого присутствия. Пара Я — Я не должна распадаться, она должна быть представлена во всей своей полноте и единстве.  **Перформер** открывает свою сущность, когда та гармонично слита с его телом, затем он следует по своему пути, развивая Я—Я. Взгляд **учителя** может иногда служить моделью взаимоотношений Я — Я (пока связь Я — Я не найдена). Когда связь Я—Я найдена, **учитель** больше не нужен.  **Перформер** сам продолжает путь к обретению **тела-сущности.** К такому состоянию, печатью которого отмечен Гурджиев, запечатленный фото графом на скамейке в Париже. От облика юного воина Ко до облика Гурджиева — вот путь от **тела-и-сущности до тела-сущности.**  Я — Я не подразумевает расколотости, речь идет о двойственности. Речь идет о том, чтобы быть пассивным в действии и активным в созерцании (наперекор привычке). Быть пассивным — это значит быть воспринятым. Быть активным — это значит присутствовать. Для того чтобы питать Я — Я, **Перформер** должен развивать свой организм не только как плоть, мускулы, но и как канал, проводник, по которому идет сила.  **Перформер** должен работать в рамках четкой структуры. Он должен быть настойчив и внимателен к деталям, ибо именно они позволят ему достигнуть состояния Я — Я. То, что он делает, должно быть четко определено. **Не импровизируйте, пожалуйста!** Необходимо найти простые действия, которые всегда должны контролироваться **Перформером** и которые должны длиться. В противном случае речь идет уже не о простом, но о банальном.  ТО, ЧТО Я ВСПОМИНАЮ.  Один из способов творчества заключается в открывании в себе самом древней телесности, с которой каждого из нас связывают прочные узы родства. Речь идет вовсе не о персонаже. Отталкиваясь от конкретных деталей, можно открыть в себе другого — деда, мать. Некая фотография, воспоминание о рисунке морщин, далекое эхо голоса позволяет восстановить телесность. Сначала мы восстанавливаем телесность кого-то близ кого и знакомого, затем идем все дальше и дальше, к телесности незнакомца, пращура. Достоверны ли эти открытия? Может быть, телесность другого открывается нам не такой, какой она была, но такой, какой могла быть. Наша память как будто просыпается, мы как бы возвращаемся далеко назад. Это феномен реминисценции, мы как бы припоминаем опыт первобытного **Перформера.** Всякий раз. когда я что-то открываю, мне кажется, что я это знал. Открытия находятся позади нас, в прошлом, и нужно вернуться назад, чтобы прийти к открытиям. Это похоже на возвращение из ссылки, когда можно прикоснуться не к истокам уже, **а** к **истоку.** Быть может, сущность глубже памяти? Не знаю. Когда в процессе работы я подхожу вплотную к сущности, я чувствую, как актуализируется моя память. Пробуждение сущности представляется мне использованием скрытых резервов нашего организма. Мне думается, что феномен реминисценции есть ничто иное, как один из этих скрытых резервов.  ЧЕЛОВЕК ВНУТРЕННИЙ.  Я цитирую: *Между внутренним человеком и человеком внешним такая же разница, как между небом и землей.*  *Моя первопричина не есть Бог. Я сам был своей первопричиной. Никто не спрашивал меня о моих желаниях или моих делах: некому было спрашивать. Я был тем, чем хотел быть, и хотел быть тем, чем был. Я был свободен от Бога и от всех вещей.*  *Когда я вышел из дома, все сущее говорило о Боге. И* я *спрашиваю себя: Брат Экхарт, когда ты вышел из дома? — Я был там еще мгновение назад. Это был я, и я знал себя и хотел быть собой, дабы сотворить чело века, коим я являюсь здесь внизу.*  *И потому я не рожден и, поскольку не рожден, не могу и умереть. То мое, что родилось, — умрет и превратится в ничто, поскольку принадлежит времени и проходит со временем. Но родился я, и родилось со мною все сущее. И всякая тварь жаждет подняться от жизни своей к сущности своей.*  *Куда больше доблести будет в моем возвращении. Там, наверху, ни Богом не буду, ни тварью, но буду выше всего сущего, ибо буду тем, чем был, и тем, чем пребуду во веки. Когда я вернусь, никто не спросит меня, откуда я, никто не спросит меня. где я был. Там, наверху, я есмь то, чем был от века, и не становится меня ни больше, ни меньше, поскольку я семь, там, наверху, первопричина и перводвигатель.*  **Примечание**. Вариант этого текста, основанного на выступлении Гротовского, был опубликован в мае 1987 года издательством «АРТ-ПРЕСС» *в* Париже со следующим примечанием Жоржа Баню: "Я предлагаю вам не записанный на магнитофон текст и не конспект, но детальные записи, как можно более близкие к формулировкам Гротовского. Их следует читать как заметки, но не как программные высказывания или законченный, написанный, завершенный документ. Отзвуки голоса отшельника могут дойти до нас, даже если его действия остаются тайной." Заголовки внутри текста (кроме последнего «Человек внутренний») принадлежат редакции»-АРТ-ПРЕСС»  Приведенный выше текст переделан и дополнен Гротовским. Идентифицировать Перформер с программой обучения в Центре было бы заблуждением. Речь идет скорее о той вершине ученичества, которая за все время деятельности учителя перформера достигалась в редких случаях.  ***28 апреля 1990 года, после премьеры спектакля «Сегодня мы импровизируем» в Парме, фонтанеллато — театр Анатолия Васильева получил официальное приглашение от Рабочего Центра Ежа Гротовского, «Школа драматического искусства» стала практически первым театральным коллективом, приглашенным Центром в Понтедере. Группа, которую готов был принять Центр, включала одиннадцать человек, а именно: А. Васильев, Г. Абрамов, Ю. Альшиц, О. Белкин, Г. Гладий, Ю. Евсюков, Ю. Иванов, В. Светлов, В. Скорик, Н. Чиндяйкин, Ю. Яценко. Обмен опытом, обязательная работа друг для друга — это было единственным условием встречи. 2 мая, по окончании трех дней совместной работы, состоялся, прощальный вечер и последний разговор с Ежи Гротовским.***  ***Результатом встречи в Понтедере явился проект семинара — «Славянские пилигримы» — который будет проводиться Центром Ежи Гротовского для советских молодых актеров в течение двух первых недель июля 1991 года. Около двадцати актеров — но не разрозненных, а уже сложившихся в несколько маленьких групп — станут участниками семинара. Посредник в его организации — театр «Школа драматического искусства», инициатор проекта.***  ***Согласно условиям проекта были проведены отбор среди актеров России, Украины и Белоруссии и работа по подготовке групп. Чтобы познакомиться с результатами этой работы, с 25 марта по 7 апреля Москву и Ленинград посетил лидер Центра — Томас Ричарде. После обсуждения собранной им информации с Ежи Гротовским — назван точный состав участников семинара.***  **Вопрос**. Мой вопрос будет такого содержания. Наука, которую изучают ваши ученики, как-то сопрягается с профессиональным театром или она не имеет сопряжения и существует самостоятельно?  **Ежи Гротовский**. Да, это связано. Поскольку все технические элементы должны иметь уровень мастерства. Более того, мастерства профессионального, чтобы они могли функционировать. Как цепь, которая имеет два конца. С одной стороны цепи — спектакль в театре. Если идти обратно по этой цепи — то на разных ее звеньях — репетиции.  (Временами репетиции длились три года, как перед «Апокалипсисом», и были очень важным событием, человеческим и артистическим. Можно вспомнить репетиции "Тартюфа" у Станиславского — он говорил, что не делает спектакль, он работает с режиссерами, не имея целью — спектакль.)  А потом, где-то на другом конце цепи, — то, что мы, собственно, делаем.  Например, грегорианское пение в старом монастыре. Один из моих знакомых входит в группу, которая учится грегорианскому пению. Группа работает систематически, ежедневно. И учится в монастыре, где поют настоящие монахи. Этот знакомый сказал мне, что технически они уже достигли уровня монахов, но монахи делают еще что-то сверх того. Это второй полюс.  Если нет такой закрытой, замкнутой, невидимой работы, то что-то в спектакле умирает. На этом втором конце. Два конца цепи нуждаются друг в друге. Если бы была только закрытая работа и не было бы спектаклей, то эта работа не имела бы смысла.  В китайской книге «И-ЦЗИН» есть глава, которая называется «Колодец». В ней речь о том, что колодец может быть построен очень хорошо, но если никто не берет из него воду, то там начинают жить рыбы. и вода портится. Обязательно должен кто-то брать воду. В этом смысле соотношение между закрытой работой и спектаклем очень важно.  Теперь иной пример. Как Зосима объяснял Алеше — зачем это все? Алеша говорит Зосиме, что приходят разные люди, которые никогда не будут идти вашей дорогой. Зосима на это отвечает: это так, но они видят, что наша дорога существует, и этого достаточно.  На все надо смотреть как на цепь, имеющую два конца. Это очень важный пункт — существование и того и другого. Две главные проблемы моей жизни. Одна — спектакль в театре, и вторая — моя работа. Для меня это единая протяженность: одна вещь сделана в одно время, другая — в другое, но между ними связь. Одна без другой не может по-настоящему жить.  **Вопрос**. Как вы вышли из кризиса...  **Гротовский**. В чем кризис?  **Вопрос.** ...между актером и режиссером? Какой существует контакт между актером и режиссером? Какая потребность в сотрудничестве? В чем кризис, какова его природа? Может быть, в отсутствии понимания?  **Гротовский**. Я думаю, что нет одной формулы, каким должен быть режиссер во взаимоотношениях с актером. Брехт. Брехт был великим режиссером. Я видел его спектакли — это были великие спектакли. Но свою режиссерскую работу он строил как литератор. Он описывал, давал названия, лозунги. Он вообще не работал с актерами. В каком-то смысле он критиковал их как литературный критик, а получались из этого пре красные спектакли. Мейерхольд. Он не много занимался формированием актеров. У него были некоторые системы тренинга, биомеханика. Но не в этом тайна Мейерхольда. Он извне компонировал спектакль, как цикл 'картин, с неожиданным эффектом. В то же время его работа с актерами была драматична: он кричал, обижал людей и одновременно был наивен, как ребенок. Мейерхольд был из тех великих режиссеров, которые работают над изображением, образом. Станиславский — это совсем другое депо. Станиславский — это попытка понять ремесло. Есть такие режиссеры, которые репетиции превращают в ад, и из этого ада что-то получается. Лично для меня, когда я работал как режиссер, самым важным было— войти с актером в тайну ремесла. Но так, чтобы удержать температуру...  О кризисе в театре говорится постоянно: и когда я начинал работать, в 50-е годы, и сейчас.  Если где-то доминирует коммерческое искусство, то нет шанса возникновения театра-лаборатории, ибо театр-лаборатория требует многих лет, чтобы приобрести вес, а в коммерческих условиях на это нет средств. И с этой точки зрения — есть кризис, потому что в стране существует коммерциализация искусства. Если нет денег, то искусство становится меркантильным, и это искусство гибнет. Как искусство. Но как предприятие, представление оно может продолжаться.  Никогда не бывает так, что в искусстве в определенный период времени все бывает хорошо. Всегда запоминается что-то из великих эпох. Например, Гомер — великий поэт; но таких, как он, было много, а остался он один. Существуют периоды, когда что-то взрывается, как, например, драматическая литература в эпоху Шекспира. Но рядом с великими были и десятки слабых. Я думаю, что, когда мы смотрим на современную нам эпоху, делаем ошибку, смотря на ВСЕ явления, а тем временем будущее будет смотреть на одно или два.  Я не знаю, существует ли кризис между актером и режиссером. В большинстве театров есть этот кризис. Но его нет в моей группе. И когда-то именно это будет ценно.  **Вопрос**. Еще в Польше вы рассказывали о Мартине Бубере. Какое он имел влияние на ваше творчество?  **Гротовский**. Бубера я очень люблю. Особенно его большую книгу «Я и Ты".  Это не значит, что она влияла на то, что я делал. Просто это одна из моих любимых книг. Великий еврейский философ. Очень свободный дух. Не ортодоксальный. А теперь его последователи суперортодоксальны. Собственно, это то, что происходит с религиями. Начало христианства было бунтом, а потом стало ортодоксом. То же повторилось и с хасидами. Вначале хасиды — это что-то великолепное. А сегодня это чистые ортодоксы. К сожалению, они не дошли до структуральной техники, как Дзэн. Впрочем, у них и теперь очень красивые песни...  Есть ли у вас вопросы по поводу вчерашнего действия?  **Вопрос**. Что все это значит? Для меня это абсолютно герметичное действие.  **Вопрос**. Если бы были другие участники, менялась бы в чем-то его структура или нет?  **Гротовский**. Участники — то есть те, кто работал? Если говорить об участниках как о тех, кто работал, — наверное, изменилась бы. Ведь особую роль выполняют некоторые элементы, которые укоренились в ассоциациях лиц, участвующих в действии. Но то, что есть структура: участники ударяют по «железной палке», — это могло бы остаться. И то, что есть гармонизация звука вокруг удара, — тоже могло бы остаться. И то, что делает лидер — Томас. Это пункты объективные. Но то, что делают актеры, например Виталия, — связано с ее собственным видением, с ее с ними, с ее детством — это полностью ее. То есть это нельзя перенести на другую личность.  Тут мы дошли до того момента, когда очень трудно ответить: что что-либо означает? Скажем так: здесь, нашем действии, все имеет значение для участвующих в нем лиц. Но если бы это был фрагмент спектакля для зрителей — и тогда бы я не ставил вопрос: что это значит? Потому что, когда мы хотим, чтобы все что-либо означало, — это мертвое. Что значит дерево? Что значит цветок? Есть такой мистик Силезиус, и у него есть стихотворение «Роза ни для чего»...  Здесь, в Центре, мы работаем в такой области, где есть абсолютно объективные элементы и есть элементы, рождающиеся из тех людей, участников акции, которые входят в соотношение с этими объективными элементами.  Должно быть два аспекта.  То, что мы делаем, не религия и не религиозная секта. Это искусство. Кроме того, вы должны помнить, что в этой работе я не режиссер, — хотя, может быть, в какой-то степени и режиссер, — лидер здесь Томас. А моя функция объясняется на примере позднего Станиславского на репетициях «Мертвых душ»: он сам не режиссировал...  Несмотря на то, что я говорил: роза ни для чего, — однако, она есть для чего. Собственно, это образ лестницы. Если мы хотим дойти до чего-нибудь вертикального — существуют определенные вещи, которые нам в этом помогают. И это всегда очень чистые элементы, эстетические элементы, как в литургии. Но в искусстве они обязательно должны укорениться в человеке. Поскольку каждый должен, поднимаясь по этой лестнице, найти свое движение, свои шаги.  **Вопрос**. То, что мы видели, — это такие упражнения, которые надо все время повторять, работать над ними очень точно? Рабочий, каждодневный ритуал? Это — как растение, которое родилось и которое надо долгое время выращивать?..  **Вопрос**. Вопрос общего характера о том, что мы видели вчера и сегодня. Когда происходит акт в группе людей, мы видим, что они как бы составляют круг, даже когда размыкаются. Их внутренняя направленность, вектор энергетики идет внутрь круга или в «космос»?  **Гротовский**. Очень интересный вопрос. Я должен сначала сказать, что в нашей работе мы не употребляем слово «ритуал», мы употребляем слово «акция», «действие". Потому что слово «ритуал" опасно аффектацией; оно для внутреннего употребления. Нужно, чтобы вы видели разницу между препарацией (preparation — подготовка), между тем, что они делали сегодня, и между акцией. В препарации (подготовке) выступает круг. То, что они делали сегодня, — скорее, как работа над песнями. В самой же акции никогда нет круга. Почему?  В препарации (подготовке) или в цикле песен — решаются технические задачи. Это значит, что необходим контакт, даже звуковой. И тогда Томас просит кого-нибудь приблизиться — что, естественно, есть стремление к кругу.  Но круг — это очень опасно. Потому что круг для ритуала — определенный штамп. Если несколько человек в Германии, например, или в Калифорнии договариваются делать ритуал, то обязательно становятся в круг. Ничего не знают об этом, но всегда становятся в круг. И не для того, чтобы видеть и слышать друг друга, а потому что это уже штамп. И поэтому мы в акции разбиваем круг. Напротив, там, где это технически необходимо, выгодно, удобно, — как в препарации (подготовке) или в цикле песен — мы его создаем.  Итак, на первом уровне всегда есть ч т о-т о, что вызывает ассоциацию с кругом и про что можно сказать — горизонтальное. То. что между и что в каком-то смысле связано с общением. Но настоящая вещь имеет иной характер — который я никогда не стал бы называть «космическим», потому что это слово мертвое.  Временами лучше пользоваться словами наивными, простыми — как "лестница», "корень», "человек внутренний». Как «бог». Или называть абсурдным словом: «toto». Потому что в жизни слово «бог» стерто или заменено на что-то ортодоксальное или на что-то чисто ментальное. Иногда достаточно сказать, как индусы говорят: «toto». Иногда какое-то слово правдиво — например, «абсолют» ведь правдивое слово, — но оно мертвое. Иногда достаточно слово «сердце"; но всегда существует опасность, что это «сердце» — эмоциональное. Когда Христос в Евангелии говорит о сердце, он говорит о нем как об оси, о центре. Сегодня же о сердце говорится сентиментально. Поэтому сентиментальное «сердце» при надлежит к душе, но не к духу...  **Вопрос**. Когда в действии достигается определенное состояние — то звук отлетает, он находится наверху. Между объектом и звуком возникает дистанция. Объект остается, а звук материализуется над тем объектом…  **Вопрос**. Можно ли сказать, что в этот кульминационный момент возникает резонанс между участниками и окружающей средой, свидетелями, теми, кто обозревает, даже не принимая участия в действии?  **Гротовский**. Сейчас отвечу. Здесь два пункта. Один из них — то, что есть горизонтальное. Я говорю только об участниках. Пока я не говорю о свидетелях. Если то, что есть горизонтальное между участника ми, структурировано, абсолютно точно в области структуры, — открывается шанс общения. И это нечто между людьми — являющееся общением и мастерством одновременно — вызывает то, что вы отметили: резонанс отрывается от людей. Это, действительно, редко случается. И если случается, если отрыв происходит, пение — выше, над — это уже искусство. Здесь некоторая аналогия с музыкальными инструментами, например с ударными. Если мы слышим ритм, они еще «не играют»; но если мы слышим голос бубна, который поет, — это настоящее искусство. Только у бубна нет общения, разве что обмен между разными бубна ми. А у людей, даже если между ними есть общение, — оно идет вслед за мастерством деталей и так реализуется. Напротив, в том, что есть чистая вертикальность, нет ничего, в чем можно было бы заметить аналог технического. И если она появляется, то мы верим, что появляется: это чувство связи — но не с людьми. Но без горизонтального нет и э т о г о вертикального.  Теперь второе. У свидетеля, до определенной степени, это может быть в области восприятия — согласно физической индукции. Например, — провод, по которому идет электричество, имеющее определенную частоту фазы. Второй провод не подключен ни к какому источнику энергии. Если они находятся близко друг от друга, то с помощью индукции во втором возникает более слабое, но похожее колебание. В этом смысле индукция может наступить и у свидетеля.  **Вопрос**. Когда мы слышим звуки, какой-то ритм и, вдруг, совершенно другой звук, неожиданный, который вне ритма, — это приводит к удивительному состоянию.  **Гротовский**. Когда вы пели православные песни, было изменение ритма в том месте, где говорится об Отце, и Сыне, и Святом Духе. Нельзя сказать, что это вне ритма. То, о чем вы говорили, — это не вне ритма, это изменение ритма. Есть один ритм — он очевиден, и есть подритмы гораздо более сложные. А суть близка к той смене ритмов, которая слышится в православном пении. Это изменение — очень важный момент. Это изменение между ритмом и подритмом...  **Вопрос**. В театре — актеров спасает ожидание праздника, смены. Просто говоря, репетиция — это тяжесть, а спектакль — праздник. Если правильно понимаю, м. б., я ошибаюсь, акция не предполагает постоянства какой-то высоты — сегодня, завтра. Или я не прав? Этот праздник должен быть в каждой акции, иначе это не будет акцией? Есть ли подсознательное ожидание, — я называю это праздником? — а если нет, то как каждый день становится праздником?  **Вопрос**. Как только появляется точность — сразу же возникает то, что можно назвать высотой или праздником? Достигается другое состояние – состояние духа, так? Если нет точности, ничего этого не возникает?  **Вопрос**. Я вчера думал о здоровье исполнителей. Как здоровье влияет на то, что они делают? У одного — есть, у другого — нет? Или оно должно быть целым и регулярным?  **Гротовский**. Когда работа происходит в точности, прецизно (precisio — точность), тогда возникают две опасности. Точность переходит сухость и может граничить с механистичностью. Это одна опасность. Другая — точность переходит в перфекционизм (perfection— совершенство форма становится самым важным.  Кто это делает, становится как...: «Ах, как хорошо я умею это делать! Это и есть две опасности, которые требуют постоянной борьбы. Как можно от этого избавиться? Снова отрабатывать детали, от самых основ еще раз.  Но скажем так: этих опасностей нет, а точность есть, и точность может быть очень высокой. Но могут быть элементы общения, которые неправдивы. Например: я хорошо слышу партнера, звук — но в действительности я его не вижу, не чувствую его. Это следующая проблема, которая опять таки требует постоянной борьбы.  Есть и такой момент: там, где идет постоянная борьба за все эти пункты и как-то удается над ними доминировать, — появится ли что-либо высшее?.. Можно сказать, что это вопрос нашей ответственности, но это и вопрос нашего смирения. Поскольку мы не совершенны, эгоистично на себе сосредоточены, — то благодать, если она и есть, на нас не простирается. То же самое — когда мы хотим благодати как лакомства. И ту снова постоянная борьба, борьба каждого с самим собой.  Вы затронули очень важный вопрос — вопрос здоровья. Не только физического, но и морального. Кто-то физически может быть и не в форме, но если иметь к этому правильное, соответствующее отношение, то это может помочь — так при огромной усталости делаются великие вещи. Другой пример: если мое отношение к кому-то нечистое, то я подозреваю что и его отношение ко мне нечистое, — (все это различные комбинации) — и это замыкает общение. А если общение закрыто, то та, другая реляция (делает жест по вертикали) не происходит. Эта реляция (тот же жест по вертикали) не является результатом общения (жест по горизонтали) Но горизонтальное общение должно быть чистым, чтобы был шанс другого общения, вертикального. Впрочем, это и есть знание, известное старым актерам. Я не помню, кажется Мочалов, у которого был очень плохой характер, всегда тем не менее перед спектаклем кому-нибудь помогал. Это вопрос не моральный. Блокирование в общении всегда вызывает техническое напряжение. Я обращаюсь к человеку — и у него все в порядке обращаюсь к другому — он ко мне не добр, и я становлюсь напряженным — качество звука меняется.  Ощущение премьеры как праздника. Мы боролись с этим всегда. У нас был ряд приемов, чтобы этого избежать. Никогда не было официально! премьеры — репетиции открытые, репетиции закрытые: никогда не приглашали разных критиков на одно и то же представление: один критик -в один день, другой — в другой. Но и этого было мало. Мы постоянно репе тировали, возобновляли репетиции — например, спектакль игрался уже триста раз, а репетиции продолжались...  **Вопрос**. Можно еще вопрос, последний? Учитель отвечает за своего ученика? Он отвечает за него духовно?.. Ученик сам приходит и сам уходит...  **Гротовский**. Я мог бы ответить на примере, удаленном от нас по времени. Когда я работал в театре представлений, спектаклей, — у меня было около ста, условно говоря, учеников и около тысяч, и которые твердили, что они мои ученики, но никогда со мной не встречались или только видели, как стажеры. А из этих ста — настоящих было только четыре. А из них двое утверждают, что они не мои ученики.  Естественно, в нашей работе — это труднейшая проблема. Проблем того, что в христианстве называлось «духовный инструктор». Впрочем все, что есть духовного в человеке, переводится на язык техники мастерства. А если говорить прямо — всегда есть опасность духовной аффектации, метафор, возвышения...  *Перевод с польского О. В. ГРЕЧКО* |  |

|  |
| --- |
|  |
| Начало формы    Конец формы |

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | | Design & Development by [Michael Kostrov](http://film.artmill.org) |  | | |  |
| Начало формы | [**Главная**](http://kvadrat.artmill.org/) | [**Контакты**](http://kvadrat.artmill.org/contacts/) | [**Поступление**](http://kvadrat.artmill.org/studies/) | | |  |  | | |  |  |
|  |  | | |  |  | | |  | Конец формы |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | |  | | --- | | [**Афиша**](http://kvadrat.artmill.org/) | | [**Команда**](http://kvadrat.artmill.org/team/) | | [**Фотографии**](http://kvadrat.artmill.org/photos/) | | [**Рецензии**](http://kvadrat.artmill.org/reviews/) | | [**История «Черного квадрата»**](http://kvadrat.artmill.org/history/) | | [**Театральная библиотека**](http://kvadrat.artmill.org/texts/library/) | | [**Система обучения**](http://kvadrat.artmill.org/texts/system/) | | [**Ссылки**](http://kvadrat.artmill.org/links/) | | [**BLOG!**](http://cine-theater.blogspot.com/) | | [**Форум**](http://kvadrat.artmill.org/forum/) | | [**Актерский курс**](http://kvadrat.artmill.org/studies/) | | [**Студийный журнал**](http://kvadrat.artmill.org/journal/) | |  |  |  |  |

|  |
| --- |
| Конец формы |

|  |
| --- |
|  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Ежи Гротовский  Действие буквально  Выступление на конференции в обществе Костюшко.  Нью-Йорк, 19 апреля 1978 г. «Dialog». 1979, #9, Варшава.  Когда в начале 70-х годов я заговорил о прекращении нашей деятельности в области театра, я потому так усиленно подчеркивал тезис о закрытии данного раздела, что существует автоматизм мышления. Можно тысячу раз повторять, что *работа* строится как *процесс,* а не как результат, достигнутый при помощи процесса, что в работе нет разделения, например, на период репетиций и период спектакля, и все равно слышать вопросы о результате, о продукте, о спектакле - но не о процессе. Слышать вопросы в таком роде: «Что вы поставили?» В контексте нынешней цивилизации трудно понять, что главным может оказаться *опыт процесса,* а не его продукта, результата, что главным может оказаться работа-процесс, а не работа-результат. Не хватит никаких слов, чтобы подчеркнуть это.  То же самое происходит с разделением на актера, то есть человека действующего, и зрителя, то есть человека наблюдающего. Когда мы имеем дело с продуктом – например, со спектаклем, – мы можем описать его со стороны. Можно написать, что происходит то-то и то-то, организовано таким-то образом. Но когда нет разделения на актера и зрителя, когда каждый *участник* процесса является *человеком действующим,* описание будто бы «со стороны», то есть попытка ухватить, что и как происходит, - такое описание чревато недоразумениями. Почему? Потому что оно делается с позиции наблюдателя, тогда как процесс становится познаваем лишь для человека действующего. Поэтому здесь возможно только описание «изнутри».  Впрочем, многие из описаний, которые я читал после 75-го года, после Университета Поисков, тоже могли привести к недоразумениям. Например, к мысли о харцерском характере эксперимента. По той простой причине, что определенные элементы поведения вне города, вне урбанизированной среды большинству людей знакомы только по опыту харцерских походов или краеведческих экскурсий. Когда человек непрерывно живет в условиях, скажем так, цивилизованных, тогда все *другое* становится для него символически харцерским. Возьмем два примера из этих описаний. Холодно - разжигается огонь. Читатель автоматически представляет себе харцерский костер. Кто-то идет лесом. Читатель вспоминает о том, как он когда-то шел лесом, будучи харцером. Это только два примера, по существу, довольно простые.  Не имеет решающего значения, происходит ли что-то в урбанизированной среде или вне ее. Важно - что происходит с участником. А это не вытекает из описания деталей либо обстоятельств. Обстоятельства - это всего лишь обстоятельства. Их можно с равным успехом описать другим языком, не только языком харцерского опыта. Например, можно описать их языком театральным. В сущности, неважно каким языком что-либо описывается. Театральный язык мне знаком, так что я и с его помощью могу что-нибудь описать. Парадокс? Но сам разговор о чем-то невербальном - уже парадокс. Так что можно с равным успехом говорить театральным языком и о чем-либо «нетеатральном».  Обычно в театре мы имеем дело с местом, конкретность которого определяется при помощи декораций и реквизита. Они могут иметь характер буквальный или ассоциативный, но последнее отличие не имеет большого значения. Мы уславливаемся, что происходящее на сцене происходит, например, в доме, на лугу, под луной, в космосе, в чьей-то голове. Но одновременно мы знаем, что этот Дом, луг, луна, космос, наконец, содержимое этой головы *на самом деле* находится на сцене либо - в случае уличного театра - на улице, и т. д. Так что одновременно все мы знаем, что действие происходит *на сцене.*  Теперь представьте себе, что все происходящее совершается в том месте, в котором совершается. Пространство не означает другого пространства. Если нечто совершается в комнате, то это совершается в комнате. Если нечто совершается на полу, то это совершается на полу. Если происходит в городе - то происходит в городе. А если вокруг луг - это происходит на лугу. И если солнце - то солнце там настоящее, реальное. И если дерево - то настоящее дерево. Одним словом, каждая вещь есть то, чем она является. Это - пространство.  В этом пространстве находятся люди. Если есть там дерево, под которым все происходит, то это просто дерево. Человек, находящийся под деревом,- просто человек, он сам. Речи нет о том, чтобы он изображал кого-то другого,- лишь бы был самим собой. Он находится там вместе с какими-то другими людьми, которых знает или не знает. Если он их знает, он не должен притворяться, что не знает их. Но если он с ними не знаком, то не должен притворяться, будто питает к ним дружеские чувства. Это кажется просто, но на самом деле не очень просто. На сцене, в театре мы обычно играем какую-нибудь роль. Если я играю Короля Лира, разница между мною и Лиром достаточно велика, чтобы я отдавал себе отчет в том, что играю кого-то другого. Но если я должен быть самим собой, под этим деревом, возникает пронзительный вопрос: каким именно собой? Таким, каким меня знают друзья? Таким, каким меня знают мои враги? Таким, каким мне хотелось бы предстать для других? Таким, каким я себя воображаю? Таким, каким я себя не люблю?  Дерево - учитель. Оно не задает себе таких вопросов. Оно является самим собой. Дает плоды, когда приходит время. Оно не рассчитывает, не прикидывает, не взвешивает. У нас в этом отношении сложней.  Может, и невозможно ответить словами на вопрос: как быть самим собой? - но, несомненно, ответ можно найти в действии, если забыть о себе. Если забыть все эти мысли. Как дерево. Но для того, чтобы человек забыл о себе, он должен быть *Целиком в чем-то.* В том, что делает, чего жаждет. Или *целиком быть с кем-то,* кто рядом. Иначе говоря, он должен перестать беспрерывно думать о себе.  Что тогда происходит? Представим себе, что мы на прогулке. Мы должны преодолеть определенное пространство, выходим из города в горы, может быть, у нас  собственная  палатка,  мы  направляемся  к  какой-нибудь  местной достопримечательности. Итак, мы находимся в дороге. Но все время, беспрерывно и неустанно, мы чем-то заняты. Чем-то, что позади нас, или чем-то, что еще впереди нас. То, что позади нас- это то, что мы покинули, то, что уже произошло: не забыли ли чего-нибудь? достаточно ли взяли еды? нет ли дырки в рюкзаке? не потеряли ли деньги? хватит ли времени на эту прогулку? То, что впереди, - это так называемая цель. Цель - это нечто, о чем мы непрерывно думаем, чтобы в результате ничего не испытать. Все тогда меняется, становится похожим на езду в трамвае от остановки до остановки. Позади - город, впереди - место для обеда, впереди - место для ночлега. «Когда мы достигнем цели?» Если при этом какая-то другая группа вышла одновременно с нами, то мы задаем себе вопрос: скорый наш трамвай или пассажирский? «Кто будет первым у цели?» Мы постоянно находимся мыслями где-то, куда еще не добрались. Можем миновать десять ручьев, пройти через десять лесов и ничего не увидеть, ничего не услышать, кроме собственного шума.  Если кто-то чувствует, что нечто происходит на самом деле, по-настоящему, то -чтобы избавиться от такого чувства - ищет слова, как это сформулировать. Например: «Ох! Посмотри, какой красивый заход солнца!» В тот момент, когда он это говорит, он уже освобожден от возможности «испытать заход солнца», поскольку «заход солнца» становится инструментом для выражения его эстетического чувства и поводом что-то сказать. Ничего не говорить кажется ужасным. Если кто-то находится в лесу, то светит фонариком. Если он слышит птиц, то вопит, чтобы не слышать их (или говорит, что они красиво поют). Одним словом: мы беспрерывно заботимся о том, чтобы продолжать свою повседневную болтовню и чтобы наконец достигнуть цели. В таком случае, мне кажется, лучше пользоваться механическим транспортом. (Разве что речь идет о том, чтобы поддерживать хорошую форму.) Так или иначе, мы приучены к тому, что почти каждая дорога - это преодоление дистанции. Мы находимся либо позади себя, либо впереди, но не там, где находимся.  Что же тогда происходит между людьми? Вернемся к театральному языку. Если я кого-то знаю, я определяю условия *игры с* ним. Например: серьезные или шутливые, возвышенные или ироничные. Как только мы оказываемся в группе, мы сразу же стараемся защитить себя от остальных такой условностью. Мы вдвоем заключаем договор, словно составляем заговор, чтобы нашим договором защититься от остальных. Если есть незнакомый, мы ведем себя по отношению к нему так же, как к дороге, когда, совершая путь, думаем, как бы поскорее дойти. Или мы хотим, чтобы это поскорее осталось позади, или стремимся, чтобы отношения были дружественными, или предпочитаем остаться равнодушными. Если при этом в наличии разница полов, мы испытываем искушение подчеркнуть это, например, кокетством или обороной. Во всяком случае, мы заранее «видим», что в конечном счете должно происходить. Одним словом: мы не воспринимаем чьего-либо присутствия, как не воспринимаем дороги. Мы воображаем себе цель. И таким образом - ничего не испытываем.  Поэтому *первым действием является не-действие.* Первое, что нужно сделать,- это то, что необходимо. Необязательно для этого выходить из города, можно испытать это в закрытом помещении. Представим себе закрытый зал, в котором находится несколько человек. Эти люди не стремятся к цели. Они начинают с того, что очевидно. Кто-то испытывает жажду и пьет воду. В этом нет никакой цели. Он пьет воду, потому что испытывает жажду. Это имеет причины и очевидность. Часто ли нам случается пить воду, потому что мы испытываем жажду? Не часто. Чаще мы пьем воду потому, что не знаем, что сказать, не знаем, что сделать: мы озабочены поисками повода для беседы. Поскольку мы не можем ничего «не-делать» - мы пьем воду. Но не только воду. И не только пьем. Например, мы начинаем есть не потому, что голодны, а только потому, что не знаем - что сделать. Тот, кто пьет - или ест -потому, что испытывает жажду или голоден, обладает великолепной «выразительно­стью» - он обладает очевидностью. Именно потому, что не стремится к выра­зительности.  Скажем, весь день продолжалась работа, пришел вечер, и группа начинает готовиться ко сну. Кому хочется спать, а кому - не хочется. Кому-то не хочется спать, но он все же готовится ко сну. Почему? Потому что наступило время сна. Такая у него цель... «Нужно лечь спать в одиннадцать, работал весь день». Не может заснуть -принимает таблетку. Представим себе, однако, человека, который засыпает, потому что хочет спать. Может быть, даже по ходу дела и необязательно вечером. Если мы достигли того, что в каком-то одном месте человек пьет воду, потому что испытывает жажду, другой поет, потому что ему в самом деле хочется петь, третий спит, потому что ему действительно хочется спать, четвертый бегает, потому что его несет, пятый прохлаждается, потому что наблюдает за другими,- мы имеем дело с феноменом сиюминутности. Они не находятся ни впереди себя, ни позади себя. Они находятся там, где находятся. Это всего лишь первый шаг, но это *первый шаг,* чтобы стать тем, кем являешься.  Если бы кто-нибудь описал это со стороны - да, в этом нет ничего необычного:  кто-то пьет воду, кто-то поет, кто-то спит, кто-то бегает, кто-то развлекается. Что в этом необычайного?  Мы проделываем разные опыты, в них участвуют разные люди, из них образуются разные группы. Это зависит от того, кто проводит эксперимент. И от тех, кто в нем участвует. Иначе говоря, зависит от потребностей. Но если бы я попытался найти единую общую формулу для некоторых из этих очень разных опытов - *когда они цельные, полные -* то сказал бы, что их существо - это *находиться в сейчас,* быть там, где находишься, делать то, что «делается», встречаться с тем, кто встречается.  Театральным языком это можно выразить, сказав, что *действие является* буквальным, а не символическим, в нем *нет разделения* на актера и зрителя, *пространство является буквальным,* а не символическим.  Если кто-то думает, что общение с ветром невозможно, он просто ошибается. Но если он воображает, что, обращаясь с ветром, как со своей собакой, навяжет ему общение, - он также ошибается. Если кто-то относится к ветру как к кому-то, с кем можно разговаривать, он тоже ошибается. Ибо - что это значит: общаться с ветром? Это начинается с чего-то очень простого. Начинается вот с чего: надо предоставить телу свободу реагировать на ветер. Если кто-то думает, что надо «отвечать» ветру, то получается, будто был задан некий «вопрос». Реакция не требует вопроса. Она всего лишь - восприятие очевидности: ветер есть.  Когда кто-то начинает ласкать дерево, то он, скорее всего, дурачится. Когда кто-то начинает разговаривать с деревом, он тоже дурачится (если он в этот момент не один). Но если кто-нибудь закроет глаза и пройдет рядом с деревом, он почувствует, когда минует его. Дерево - очень сильное бытие. У него мощное поле воздействия, исключительно выразительное присутствие. Не нужно искать в этом особой выразительности, нужно просто делать то, что «делается», и не шуметь о своем присутствии. В этом - подлинный ключ. Ключ к дереву, к ветру, к звезде. Почему мы не чувствуем, что все это - бытие? По отношению к дереву, к ветру, к звезде у нас существует идея контакта с ними - и тут действует тот же механизм, что и в случае цели в дороге. Это просто «освобождает нас» от опыта. Лучше бы не заглушать нашу перцепцию болтливостью. В нашей болтливости - причина того, что мы не воспринимаем присутствия дерева. Так что достаточно *затихнуть, успокоиться.*  Идет ли речь о медитации? Медитация - подлинное действие, но (часто) лишь для человека, который не знает, что занимается медитацией. Люди, которые занимаются медитацией сознательно, слишком озабочены поисками определенного психического состояния. То есть, снова - целью, а не очевидностью. Поэтому я предпочитаю не говорить о медитации.  Достаточно успокоиться. А успокоиться - это не значит быть неподвижным. Очень часто, чтобы успокоить себя, нужно побежать.  В тот период, когда я ставил спектакли, самой важной частью работы были репетиции. Поэтому, когда спектакль уже игрался - даже сотни раз, - мы возвращались к репетициям. Во время репетиций между нами иногда в самом деле что-то происходило.  Когда я говорю: в том, что мы сейчас делаем, произведением является процесс, а не результат, это можно соотнести - *на другом уровне - с* теми прежними репетициями. В каком-то смысле сейчас произошло открытие для участников со стороны - чего-то, что некогда происходило на репетициях. Конечно, *материя того опыта другая,* но такое сравнение может что-то объяснить.  Опыт может продолжаться много часов, может длиться много дней и ночей, наиболее критическим моментом является достижение той точки, в которой участники уже теряют надежду, что что-нибудь произойдет. Пока надежда есть, до тех пор работает воображение: что же должно произойти? Идут к цели, а не существуют. Вначале каждый из участников считает, что должен что-то сделать. Нечто, что считает обязательным. Кто-то, например, думает, что должен петь или танцевать. Кто-то другой - что должен испытать сильные внутренние переживания, и он, скажем, пускается в медитацию. Кто-то, в свою очередь, полагает, что должен быть свободным, раскованным - то есть диким, - и очень громко кричит. Кто-то еще считает, что это должна быть дружеская встреча, и старается проявлять к другим, которых не знает, сердечность. Трудно понять, почему нужно проявлять к кому-то сердечность, если для этого нет причин. Кто-то кого-то чуть ли не ласкает. Кто-то ищет контактов: или прикасается к кому-то, или вперяет в него взор. Но нужно иметь терпение. Нужно позволить каждому спеть свою арию. И в результате оказаться в наивысшей точке. Все уже сыграл - и ничего... Уже даже вспотел, устал, ему уже даже не хочется. И вот только тогда - все возможно. Потому что вдруг кто-то кого-то увидит. Вдруг кто-то сделает что-то очевидное.  Какова в таком эксперименте роль лидера? Она может быть разной. Но самое главное - он должен не позволить другим испортить то, что кто-то делает по-настоящему. Потому что среди людей распространено яркое явление вампиризма. Как только появляются два лица, между которыми начинает происходить нечто истинное, тонкое, только зарождающееся, как тут же находится третий, который стремится присосаться к ним и все испортить. Первая предпосылка - это уважение к тому, что происходит с другим. Не навязываться. Если нет очевидности - одобрить, принять это *ничто.* Тогда человек приходит к точке, которую мы называем «смирением», к моменту, в который он просто лишь существует и принимает очевидность, вместе с очевидностью - воспринимает сиюминутное время, вместе с сиюминутностью - кого-то, вместе с кем-то - себя, потому что о себе он забывает. Забывает думать о себе минуту назад и о себе на минуту вперед. Когда человек приходит в эту точку, он словно выходит из замкнутого пространства, как если бы он вышел из подвала на вольный простор. Внешний и внутренний. И без всякого различия между внешним и внутренним, между телом и душой, например. Просто *открыто свободное пространство.* А где именно я в нем нахожусь? Не знаю. Может, меня нет? Может, я утратил свой проклятый образ?  Когда достигается эта точка, мы прикасаемся в своем опыте к чему-то, чего люди искали в «драматических религиях» (например, в элевсинской мистерии), к чему-то, что предшествует йоге, к чему-то, что предшествует индийским формам шаманства, к чему-то, что предшествует дзену, к чему-то, что предшествует состоянию поэта, который пишет и не знает, как это с ним происходит. Но очень важная оговорка: не достигается ни йога, ни тантра, ни дзэн, ни шаманство, ни Элевсин, ни поэтическое вдохновение - достигается нечто, что предшествует. Ибо то, что предшествует, присутствует всегда. Можно сказать, что оно записано в нашем генетическом коде. *Начало - присутствует.*  Возник вопрос: *быть здесь и сейчас -* не является ли это также видом целенаправленного мышления? Не отвечаю на этот вопрос, потому что отбрасываю его как игру слов.  Требует ли подобный опыт особых мест? Лично для меня - да. Но я стараюсь находиться как можно чаще в таких местах. Сейчас - во время этой конференции -наверное не нахожусь, но стараюсь, насколько могу, находиться в таких местах часто. Когда могу, стараюсь найти людей, у которых есть та же потребность, потому что такими являются не все - и в этом нет ничего плохого. Не все люди предназначены для меня (и наоборот), и не с каждым человеком мы можем понять друг друга (не головой - сердцем). Все это - моя жизнь. Если тебе это тоже необходимо - сделай это своей жизнью. Найди для этого обстоятельства. Не поддавайся всеобщему гипнозу: будто нужно делать что-то другое, потому что «это» - нечто странное. *Найди такую основу, чтобы «это» перестало быть странным.* «Это» должно быть очевидным и простым.  Почему для меня это невозможно в любых обстоятельствах? Очень трудно на это ответить. Я бы сказал - обстоятельства могут быть либо благоприятными, либо нет. Иногда, чтобы добиться таких благоприятных обстоятельств, приходится сделать что-то неприятное. Например, чтобы найти людей, которых ищешь, приходится делать доклады, проводить конференции, публичные дискуссии...  Должен еще сказать, что существует определенное понимание обыденной жизни, которая мешает. В обыденной жизни действует отлаженный механизм, определенный автоматизм поведения. И эти автоматизмы мешают, они - как внутренний шум. Поэтому часто, в поисках такого опыта в обыденных обстоятельствах, мы делаем что-нибудь мелкое - что может состояться, а может не состояться - как посещение кафе. Наверное, то, что я сейчас сказал, не совсем понятно. Приведу пример из книги А. Франса «Остров пингвинов»: один святой, у которого испортилось зрение от сияния полярных льдов, три дня и три ночи занимался крещением серьезного, молчаливого и спокойного стада пингвинов, полагая, что это низкорослые люди. В результате возникли теологические сложности. Проблему решила Катерина из Александрии - в ответ на аргумент, что у пингвинов нет души, она заявила: «Дайте им душу, но совсем крохотную!» То же самое и с опытом в обыденной жизни: какой-то он происходит, только «совсем крохотный».  Кто-то спросил, не касаются ли наши эксперименты, о которых я рассказывал, «людей средних классов» из «общества типа евроамериканского». Чтобы дать на этот вопрос точный ответ, нужно обратиться к кибернетике. Это сделать приятно, так как есть возможность с минуту поговорить ученым языком. В кибернетике существует понятие «обратная связь». До того, как люди изобрели ученых, это называлось «равновесием». Если мы слишком наклоняемся в одну сторону, должно быть - в гомеостатической системе - нечто, что выпрямит крен, то есть, что направлено в противоположную сторону. В психологии некоторые называют это «функцией компенсации». В нашей цивилизации, или (как сформулировано в вопросе) в «обществе типа евроамериканского», эта проблема стоит сегодня очень остро. Естественно. Поскольку эта цивилизация построена на таких понятиях, как целесообразность. Но если внимательно присмотреться к другим цивилизациям, то мы увидим, что и там возникала и возникает проблема равновесия.  Возьмем, например, Индию. В классической йоге мы имеем дело с организованной волей, с чем-то вроде аутотренинга. Эта точная техника - правильно применяемая - очень эффективна. Но и она построена на стремлении к цели. Аутотренинг проходит в йоге через ряд строго очерченных стадий и в результате выходит из тренинга, доведя его до крайнего предела.Не случайно классическая йога родилась в обстоятельствах, так сказать, очень стихийных, когда жизнь была слабо организована, структуры были непрочные: и общественные, и интеллектуальные. Классическая йога в этой обстановке стала чем- то вроде самоорганизации, неким контртезисом. Я допускаю, что это была проблема упомянутой «обратной связи».  В свою очередь, тантра появилась в период сильного доктринерства, когда уже существовали различные кодифицированные системы, к тому же в замкнутых структурах. Эти структуры были очень разросшимися. Тантра пришла, видимо, как контртезис: положиться на силы естественные, возникающие стихийно.  Очевидно, трудно найти какие-нибудь глобальные правила для всех людей и для всех эпох. У каждого равновесие нарушено по-своему. И поэтому для различных людей «обратная связь» может быть различной. Я далек от мысли, будто то, что необходимо мне, необходимо также и всем. Или, например - как это было сформулировано в вопросе,- необходимо неким «средним классам». Может быть, может быть... Но необходимо заметить, что в каждую эпоху существуют свои закономерности и что, например, невооруженным глазом видно, когда появляется крен в одну сторону. В этом смысле вопрос, может, и оправдан, при условии, если мы будем учитывать тот факт, что европейская цивилизация охватила массы людей различных рас и континентов, а не просто какого-то «среднего класса». Можно встретить индуса или японца, которые стоят перед той же самой проблемой. Потому что эта цивилизация существует сегодня, собственно, повсюду, приобретает пышные или убогие формы и входит в самые разные системы, приспосабливаясь к конкретным условиям в каждом данном месте.  Раз уж речь зашла о равновесии, я чувствую, что нужно вернуться к теме обыденной жизни. Так вот, для *собственного равновесия* необходима обыденная жизнь. В ней присутствуют оба полюса: вдох и выдох. Один без другого - это нечто болезненное. Может случиться и так, что испытываешь потребность только в одном, но чтобы эта потребность не иссякла, нужно знать и другой полюс. Если нет другого полюса, контуры начинают расплываться. Все существует - и не существует.  Но есть еще один важный момент, и именно здесь - в Штатах - он важен. Вопрос *жизненного пути –-* с одной стороны, поисков опыта - с другой. Можно ли их как-то чередовать, поставить рядом и на этом построить жизненный путь? Есть люди, которые год занимаются йогой, шесть месяцев - «human potential»(человеческие возможности), шесть месяцев осваивают дзэн, на третий год увлекаются техникой первого крика, на следующий год - мистикой, христианской или суфистской, в последующие годы читают произведения Юнга, а потом пишут весьма толстую книгу о медитации, и эта книга является чистым синкретизмом. Из нее следует, ни больше ни меньше, что возможно вывести вид какой-то синтетической техники. Но эти люди, которые шарахаются от одного к другому, постоянно находятся, по существу, в тоске. Сначала у них много энтузиазма, но потом наступает великое разочарование. И всегда, бросаясь во что-нибудь новое, они проявляют нетерпимость. Они утверждают: «Только это, ничего другого, для всех». А потом что-нибудь иное опять является единственной правдой, и постоянно во всем этом - неудовлетворенность. Первой причиной этого, пожалуй, является отсутствие личного пути. Но кроме того -все так тесно соседствует, и всего понемногу. В результате - нет никакого жизненного пути. Есть только отрезки. Нет никаких поисков. Есть только экстренные меры. И поэтому все испаряется так же быстро, как действие таблетки.  Я имел дело с людьми самых разных континентов. Временами мне кажется, что кое-где легче понять друг друга, чем в нашей цивилизации. Не потому, что у людей с несколько иными традициями нет таких же, как у нас, проблем, а лишь потому, что там еще существуют, еще живы традиционные связи, относящиеся к началам. Однако, если там существуют, например, *легенды о* людях, которые «это» ищут, если вообще «это» уже *легенда,* пожалуй, это означает также, что нечто утрачено. Что нет уже насыщения чувством очевидности, какое было некогда. Мы сами строим предположения, что где-то там «это» всегда присутствует между людьми в повседневной жизни. Одни предполагают - в Тибете, другие - у американских индейцев. А нет ли, например, таких традиций поближе, в Европе?  Был вопрос, возникал ли такой опыт, о котором сегодня речь, в Предприятии Гора в 1977 году? Мне никогда не приходилось наблюдать, когда мы сообща над чем-то работали, чтобы такой опыт присутствовал все время. И чтобы охватывал всех. Думаю, что в ходе Предприятия Гора для некоторых людей и для меня были такие периоды - их было несколько, – когда то, о чем я говорил, мы испытывали. Но нельзя сказать, что это было постоянно и перманентно.  Должен еще сказать, что не может быть никаких гарантий. Гарантировать ничего нельзя. Что касается меня, то я могу только надеяться. Могу сказать, что настоящая наша работа очень мне близка.  Но то, что обеспечивает условия этой работы, то есть повседневные обязанности:  административные дела, переписка, «обычные человеческие заботы», например, неизбежные конференции, встречи с непомерным количеством людей, существование под давлением - этот хочет одно; а тот - другое, нередко - человеческая навязчивость... Все это ужасно. Так что Театр Лаборатория - это одновременно и то, что дает мне шанс, что мне необходимо, и где иногда происходит нечто близкое сердцу, но - в то же время - *учреждение.* Театр Лаборатория - это бремя. И это бремя я принимаю как неизбежность.  *Перевод с польского В. КЛИМОВСКОГО*  ЧЕЛОВЕК 1/90 |  |

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  |  |  |  |